



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**DO *PLIM* AO *PLAY*:  
MEMÓRIA, NOSTALGIA E OS ACERVOS GLOBO NO GLOBOPLAY**

MARINA DE ALBUQUERQUE REGINATO

Rio de Janeiro  
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**DO *PLIM* AO *PLAY*:  
MEMÓRIA, NOSTALGIA E OS ACERVOS GLOBO NO GLOBOPLAY**

MARINA DE ALBUQUERQUE REGINATO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

**Orientadora:** Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro

Rio de Janeiro  
2024

# FICHA CATALOGRÁFICA

## CIP - Catalogação na Publicação

D335d      Reginato, Marina de Albuquerque  
Do Plim ao Play: Memória, Nostalgia e os  
acervos Globo no Globoplay / Marina de  
Albuquerque Reginato. -- Rio de Janeiro, 2024.  
156 f.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal  
do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação,  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Memória. 2. Nostalgia. 3. Streaming. 4.  
Globoplay. 5. Acervos Audiovisuais. I. Goulart  
Ribeiro, Ana Paula, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Dissertação “**Do Plim ao Play: Memória, nostalgia e os acervos Globo no Globoplay**”, elaborada por Marina de Albuquerque Reginato.

Dissertação examinada:

Rio de Janeiro, no dia 05/04/2024

Comissão Examinadora:

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Ana Paula Goulart Ribeiro  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof(a). Dr(a). Mayka Juliana Castellano Reis  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFF

Prof(a). Dr(a). Marialva Carlos Barbosa  
Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro

2024

## AGRADECIMENTOS

Na reta final deste trabalho, pensei bastante sobre o que escreveria nos agradecimentos - uma forma de conforto, de lembrar que sempre estive amparada ao longo desses dois anos de pesquisa. Pois bem, agora reúno essas palavras de agradecimento, cultivadas com tanto carinho ao longo dos últimos meses:

À minha família, pela força a cada passo desta pesquisa. À minha mãe Andréa, que esteve ao meu lado em todas as etapas, oferecendo um olhar sempre atento e palavras de acolhimento. Ao meu pai Marcel, que além do companheirismo de sempre, também me ajudou segurando outras pontas para que eu pudesse priorizar o mestrado. Aos meus irmãos, Júlio e Miguel, talvez as duas pessoas que mais gostaria de orgulhar com esse trabalho. Aos meus avós Bernadete, Therezinha e Roberto pelo amor e pelas tantas orações intercedendo por mim – tenho para mim que não há maior proteção divina do que essa.

À Carla, minha companheira e maior parceira nesse projeto de vida, que assumiu tantas tarefas para que eu pudesse realizar este trabalho. E que sempre acreditou em mim. E aos nossos cachorrinhos, Brad e Bethânia, que estiveram deitados nos meus pés durante a escrita de grande parte desta pesquisa.

À minha amiga Ana Carolina, que esteve presente em todos os momentos, desde quando este trabalho era apenas um projeto, até o último livro a que precisei recorrer às pressas. Ao Marcelo, ao João e aos amigos que o mestrado me trouxe. À Estela, Lara, Morenna, Matheus, Murilo, Joana, Sara, Jimmy, Diego e tantos outros amigos que, de perto ou de longe, estiveram na torcida.

À Juliana Loyola, Lygia Costa, Lucas Studart, Bruna Meirelles, Rodrigo Thomé e aos demais colegas da Globo, que tanto me apoiaram durante esse período e são parte fundamental da aquisição de conhecimentos que aqui compartilho. Aos gestores, pelas muitas flexibilizações, que permitiram que eu concluísse esta pesquisa. A difícil tarefa de conciliar esses dois universos profissionais só foi possível com o apoio de vocês.

Aos queridos colegas do Memento pelas tantas trocas. Aos professores que fizeram parte da minha formação. E à Escola de Comunicação da UFRJ, minha primeira casa carioca, que me recebeu menina e até hoje me abriga. Não poderia deixar de dizer que a ECO mudou a minha vida e possibilitou a realização de muitos sonhos, alguns dos quais se encontram e se traduzem nessa dissertação.

À Mayka Castellano, por topar participar das bancas de avaliação deste trabalho e agregar a ele observações fundamentais. À Marialva Barbosa, que incentivou esta pesquisa desde quando ela ainda era apenas um projeto de TCC, pela generosidade do seu ensino e pelas tantas boas conversas ao longo destes dois anos. E à Ana Paula Goulart Ribeiro, minha querida orientadora, toda a admiração e todos os agradecimentos possíveis pela parceria e pelos ensinamentos ao longo da escrita.

Ao CNPQ, pela bolsa de incentivo à pesquisa. Aos servidores e professores da ECO, que trabalham todos os dias para que nossa produção científica siga relevante e questionadora.

REGINATO, Marina de Albuquerque. **Do Plim ao Play: Memória, nostalgia e os acervos Globo no Globoplay**. Orientador(a): Ana Paula Goulart Ribeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2024.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o papel dos acervos audiovisuais da Globo na consolidação e no funcionamento contínuo do serviço de streaming da empresa, o Globoplay. Para isso, foram mapeadas as diversas formas pelas quais a memória da televisão brasileira se faz presente na plataforma, tomando por pressuposto a ideia de que uma imperativa cultura de memória caracteriza nossa época. Destaca-se também, neste contexto, a relevância da nostalgia, que permeia distintas facetas da relação entre o público contemporâneo e os conteúdos audiovisuais da Globo. De modo a aprofundar nossa visão acerca da presença dos acervos Globo no Globoplay, foram realizados levantamentos de dados, a partir de chaves analíticas estipuladas após análise exploratória, de duas esferas mnemônicas presentes no catálogo de conteúdos da plataforma: o relançamentos de novelas e minisséries da TV Globo promovidos pelo Globoplay através dos projetos Resgate, Originalidades e Fragmentos; e o uso de excertos dos acervos audiovisuais da Globo nas séries, novelas e documentários desenvolvidos exclusivamente para o streaming da Globo e lançados pelo selo Originais Globoplay. Através dessa investigação, evidenciou-se também a necessidade de refletir sobre a própria estrutura do Globoplay, com foco nas possibilidades arquivísticas oferecidas pela plataforma ao incorporar e disponibilizar uma parcela antes inacessível de obras e imagens, que fazem parte da história da televisão brasileira. Contrariando a visão de que o streaming seria um substituto da televisão, os resultados da análise aprofundada do Globoplay evidenciam uma conexão intrínseca entre esses dois meios de consumo audiovisual, indicando que a relação entre televisão e streaming é, essencialmente, de continuidade, sendo atravessada por múltiplos vieses mnemônicos, muitos deles fomentados pela própria Globo ao longo de sua trajetória institucional.

**Palavras-chave:** memória; nostalgia; streaming; Globoplay; acervos audiovisuais

REGINATO, Marina de Albuquerque. **Do Plim ao Play: Memória, nostalgia e os acervos Globo no Globoplay**. Orientador(a): Ana Paula Goulart Ribeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2024.

### ABSTRACT

The thesis aims to analyze the role of Globo's audiovisual collections in the consolidation and continuous operation of the company's streaming service, Globoplay. To achieve this, various ways in which the memory of Brazilian television is present on the platform have been mapped, based on the hypothesis that an imperative culture of memory characterizes our era. Also, in this context, it must be highlighted the relevance of nostalgia, which permeates different aspects of the contemporary audience's relationship with Globo's audiovisual content. In order to deepen our understanding of the presence of Globo's collections on Globoplay, data collection was conducted based on analytical keys established after exploratory analysis of two mnemonic spheres present in the platform's content catalog: the re-releases of Globo TV telenovelas and miniseries promoted by Globoplay through the projects Resgates, Originalidades, and Fragmentos; and the use of excerpts from Globo's audiovisual archives in series, telenovelas, and documentaries developed exclusively for Globo's streaming service and released under the Originals Globoplay label. Through this investigation, the need for reflecting on the structure of Globoplay itself was also evidenced, focusing on the archival possibilities offered by the platform in incorporating and making available a previously inaccessible portion of works and images that are part of the history of Brazilian television. Contrary to the view that streaming would be a substitute for television, the results of the in-depth analysis of Globoplay demonstrate an intrinsic connection between these two means of audiovisual consumption, indicating that the relationship between television and streaming is essentially one of continuity, crossed by multiple mnemonic biases, many of which are fostered by Globo itself throughout its institutional trajectory.

**Keywords:** memory; nostalgia; streaming; Globoplay; audiovisual collections.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - Resultado da busca "Globoplay" no Google .....                                                                                      | 26  |
| Figura 2 - Títulos do Projeto Resgate publicaos no Globoplay entre maio de 2020 e dezembro de 2023 .....                                       | 49  |
| Figura 3 - Ranking de novelas mais consumidas do Projeto Resgate divulgado na CCXP em dezembro de 2023 .....                                   | 52  |
| Figura 4 - Títulos do Projeto Originalidades publicados no Globoplay entre dezembro de 2020 e junho de 2023 .....                              | 60  |
| Figura 5 - Presença do acervo audiovisual Globo nos documentários Originais Globoplay entre novembro de 2019 e 01 de dezembro de 2023 .....    | 72  |
| Figura 6 - Presença do acervo audiovisual Globo nas ficções seriadas Originais Globoplay entre setembro de 2018 a 01 de dezembro de 2023 ..... | 93  |
| Figura 7 - Reprodução de cena fictícia que remonta a manifestação Diretas Já!, criada para a série Betinho - No Fio da Navalha .....           | 99  |
| Figura 8 - Reprodução de cena real dos acervos Globo da manifestação Diretas Já!, utilizada na série Betinho - No Fio da Navalha.....          | 99  |
| Figura 9 - Reprodução da primeira cartela de encerramento da série Betinho - No Fio da Navalha .....                                           | 101 |
| Figura 10 - Reprodução da segunda cartela de encerramento da série Betinho - No Fio da Navalha .....                                           | 101 |
| Figura 11 - Disclaimer A Vida Pela Frente .....                                                                                                | 114 |
| Figura 12 - Disclaimer As Aventuras de José e Durval.....                                                                                      | 114 |
| Figura 13 - Disclaimer Casseta e Planeta.....                                                                                                  | 116 |
| Figura 14 – Disclaimer A Próxima Vítima.....                                                                                                   | 118 |
| Figura 15 - Disclaimer A Lua me Disse.....                                                                                                     | 119 |
| Figura 16 - Disclaimer Disney+ .....                                                                                                           | 122 |
| Figura 17 - Website Inathèque .....                                                                                                            | 134 |
| Figura 18 - Plataforma Madelen .....                                                                                                           | 135 |

## SUMÁRIO

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                      | <b>10</b>  |
| <b>2 DA TELEVISÃO AO STREAMING .....</b>                       | <b>20</b>  |
| 2.1 O streaming brasileiro .....                               | 26         |
| 2.2 Projeto Resgate.....                                       | 34         |
| 2.3 Projeto Originalidades.....                                | 56         |
| 2.4 Projeto Fragmentos .....                                   | 63         |
| <b>3 ORIGINAIS GLOBOPLAY: NOVAS (VELHAS) NARRATIVAS.....</b>   | <b>68</b>  |
| 3.1 Documentários Originais Globoplay.....                     | 69         |
| 3.2 Séries e Novelas Originais Globoplay .....                 | 92         |
| <b>4 GLOBOPLAY: ARQUIVO POR ASSINATURA? .....</b>              | <b>106</b> |
| 4.1 Reposicionamentos .....                                    | 113        |
| 4.2 Tá na Globo, tá no Globoplay: O Tempo no Streaming .....   | 123        |
| 4.3 Memória privada .....                                      | 129        |
| <b>5 CONCLUSÃO.....</b>                                        | <b>137</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                        | <b>143</b> |
| <b>APÊNDICE .....</b>                                          | <b>146</b> |
| <b>APÊNDICE A - PROJETO RESGATE .....</b>                      | <b>147</b> |
| <b>APÊNDICE B – PROJETO ORIGINALIDADES.....</b>                | <b>151</b> |
| <b>APÊNDICE C – DOCUMENTÁRIOS ORIGINAIS GLOBOPLAY.....</b>     | <b>153</b> |
| <b>APÊNDICE D – FICÇÕES SERIADAS ORIGINAIS GLOBOPLAY .....</b> | <b>155</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Ao passearmos pelo catálogo de uma plataforma streaming em busca de algo para assistir, algo tão comum em nossa época, somos confrontados com uma verdadeira visita à história do audiovisual, mesmo que isso não esteja necessariamente evidenciado em um primeiro olhar. É justamente a partir dessa noção que o presente trabalho se desenvolve. Para observar a dinâmica entre memória audiovisual e plataformas de streaming, foi estabelecido um recorte nacional, tomando por objeto central de estudo as mobilizações contemporâneas dos acervos audiovisuais da Globo, detentora de parte expressiva dos registros audiovisuais da televisão brasileira, concentrando-se na observação do agenciamento desses registros na plataforma de streaming da empresa, o Globoplay.

Criado em 2015, o primeiro serviço de streaming brasileiro começou a expandir o seu catálogo a partir da publicação<sup>1</sup> de programas antes exibidos na grade da TV Globo, ao longo de toda a história da emissora, além do lançamento de algumas minisséries do canal aberto que obtiveram sucesso nos anos 2000, reformatadas como longas-metragens – o que, de pronto, aponta para uma relação intrínseca entre o uso dos acervos Globo e a consolidação do Globoplay como novo meio de consumo audiovisual.

Desde então, o Globoplay seguiu funcionando com a constante implementação de campanhas envolvendo a publicação de títulos integrantes do acervo audiovisual da Globo. Hoje, obras dos anos 1970, 1980, 1990 e 2000 são mensalmente relançadas na plataforma e têm alcançado boas audiências<sup>2</sup>, mesmo partindo de uma lógica de consumo bastante diferente do que foi originalmente pensado para esses formatos. Esses lançamentos são realizados através três campanhas: o Projeto Resgate, que visa ao relançamento mensal de novelas e minisséries exibidas entre as décadas de 1970 e 2000 na TV Globo; o Projeto Originalidades, que busca atualizar novelas presentes na plataforma em versões editadas, substituindo-as por suas versões íntegras; e o Projeto Fragmentos, que se concentra na disponibilização de trechos recuperados de novelas que tiveram seus capítulos comprometidos por problemas de conservação ao longo do tempo.

---

<sup>1</sup> Publicação é um dos jargões utilizados, no universo do audiovisual, para se referir ao *upload* de conteúdos nas plataformas de streaming. Ao longo desta pesquisa, utilizaremos o termo em alguns momentos, sempre com este sentido.

<sup>2</sup> Diferentes fontes de notícias podem ser citadas para exemplificar essa observação. Para alguns exemplos, ver: <<https://telepadi.folha.uol.com.br/tieta-foi-a-novela-mais-vista-no-streaming-em-2020/>> e <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2022/05/classicos-da-dramaturgia-fazem-audiencia-do-globoplay-crescer.html>>. Acesso em 13 de mar. 2023. Esta questão também será abordada de maneira mais aprofundada ao longo de todo o trabalho.

A partir de 2020, a plataforma também passou a utilizar os acervos audiovisuais da Globo na composição de novas narrativas, produzidas exclusivamente para a plataforma, os Originais Globoplay. Majoritariamente formado por documentários e ficções seriadas, o catálogo de obras lançadas pelo Globoplay conta com diversas narrativas históricas. Aqui, o interessante é observar como a memória também atravessa os produtos do presente, produzidos para esse novo meio de consumo audiovisual.

Além dessas obras que trazem diferentes elos entre o streaming e o passado da televisão, a relação entre esses dois meios de consumo audiovisual também se constrói a partir do próprio funcionamento da plataforma. Hoje, o Globoplay disponibiliza o sinal ao vivo dos canais lineares da Globo para seus assinantes, permitindo que os espectadores assistam à programação televisiva da empresa diretamente através da plataforma. Além disso, o Globoplay incorpora continuamente ao seu catálogo a programação exibida diariamente nesses canais, que, autocontínuo, ficam disponíveis para o público através de diferentes modelos de assinatura.

Assim, dentre uma gama diversa de conteúdos e serviços disponibilizados pelo Globoplay, chama atenção o lugar primário ocupado pela publicação de conteúdos oriundos dos canais televisivos da Globo na plataforma – sejam os antigos (mobilizados na íntegra ou em trechos), ou os contemporaneamente exibidos. Deste modo, com um catálogo que mescla centenas de títulos produzidos para os canais de televisão linear da Globo, o Globoplay oferece possibilidades de análise sobre as intersecções e trocas entre esses diferentes meios de consumo audiovisual, especialmente no que diz respeito à relevância dos arquivos (e, consequentemente, da história) da empresa para a consolidação do novo serviço digital.

Pensando nisso, a proposta desta dissertação é justamente mapear essas diferentes formas com que os acervos audiovisuais da Globo são empregados no Globoplay desde sua criação, identificando também as narrativas públicas acerca desses registros históricos da televisão brasileira e como eles se relacionam com a consolidação do serviço de streaming da empresa. É importante observar que o crescente mercado das plataformas de streaming traz à luz uma série de questionamentos acerca das novas formas de consumo audiovisual contemporâneas. Nesse sentido, o Globoplay, principal plataforma de origem brasileira, ocupa importante lugar na equação entre televisão e streaming no Brasil, já que nasce como ramificação da Globo, a maior empresa de telecomunicações do país.

A investigação proposta permite a produção de novas questões para o campo da comunicação e da sua intersecção com a história, especialmente no que se refere aos estudos de memória. De forma mais ampla, a observação das mobilizações dos acervos audiovisuais da Globo no Globoplay permite reflexões sobre as próprias noções de memória e história, pois considera

uma intrínseca ação da cultura de memória (HUYSEN, 2000) do presente na apreensão de signos do passado, elo fundamental para compreendermos a comercialização de obras já lançadas, agora no ambiente do streaming.

Dentro dessa reflexão, há ainda uma outra subquestão a ser compreendida: o poder de atração desses títulos frente ao público contemporâneo. A ideia é investigar, através dos muitos desdobramentos do conceito de nostalgia (HOLDSWORTH, 2011; NIEMEYER, 2014; RIBEIRO, 2018), quais elementos desses conteúdos já exibidos em televisão, em especial os de outras décadas, geram apelo frente ao público contemporâneo. Essa questão também envolve entender por que os acervos audiovisuais da Globo permanecem relevantes para o mercado da comunicação contemporâneo, como identificamos a partir da observação do funcionamento do Globoplay.

Para iniciar a investigação acerca dos questionamentos levantados, nossa observação inicial indica que a própria consolidação do Globoplay junto ao público brasileiro foi mediada através desses arquivos, já que títulos integrantes do acervo audiovisual Globo foram os primeiros conteúdos disponibilizados na plataforma. Tendo essa forte presença dos acervos Globo no Globoplay em vista, partimos para uma investigação que visa responder às seguintes questões: Quais relações mnemônicas se estabelecem entre os acervos audiovisuais da Globo e o serviço de streaming da empresa, o Globoplay? De quais maneiras esse material está sendo utilizado pela plataforma desde o seu lançamento em 2015?

Para responder a essas questões centrais, partimos de uma hipótese construída através da observação exploratória do catálogo de conteúdo do Globoplay: o predomínio numérico de títulos do acervo audiovisual da Globo indica uma relação intrínseca entre a consolidação da plataforma de streaming da empresa e a relevância cultural e mnemônica desses arquivos, que sustentam vínculos nostálgicos com o público da televisão brasileira.

Além disso, como vimos através de uma primeira investigação da plataforma, ainda de caráter exploratório, identificamos que os acervos Globo têm sido lançados no Globoplay a partir de práticas mnemônicas variadas. Construímos, então, derivadas dessa observação, as seguintes subquestões de pesquisa: De que formas estas práticas de acionamentos mnemônicos produzem releituras acerca do passado da empresa e do país? Estas releituras estariam fundamentadas em uma narrativa histórica centrada em referenciais do presente e seria reiterada pelo constante investimento da empresa em sua memória institucional?

A partir dessa discussão, abre-se também uma terceira subquestão, que diz respeito às funções assumidas pelo Globoplay, enquanto um espaço digital em que público pode acessar

fragmentos de um dos principais acervos audiovisuais do Brasil: é possível pensarmos no Globoplay como um arquivo digital? Essa indagação abre um importante questionamento sobre os desdobramentos causados pelo fato de um dos mais vastos e relevantes arquivos da televisão brasileira ser patrimônio exclusivo de uma empresa privada, que controla não apenas registros históricos, mas também as narrativas acerca destes, retratando-os de maneiras diversas ao longo do tempo, geralmente alinhadas às tendências socioculturais de cada época.

Tendo estabelecidas as principais questões que norteiam a dissertação, vale justificar os caminhos traçados para definir a metodologia da pesquisa. Primeiramente, devemos pontuar que este é um trabalho iniciado antes mesmo da sua concepção enquanto uma dissertação de mestrado: vem da observação de uma jovem estagiária que, ainda em 2020, trabalhou no Globoplay ao longo de toda a pandemia da Covid-19, momento em que, enquanto milhões de brasileiros mantinham-se em isolamento social, a plataforma experimentava sua maior expansão<sup>3</sup>.

À época, não era possível produzir obras novas, o que ampliou um movimento por parte da plataforma de acionar os acervos Globo como forma de ampliar seu catálogo. Ao acompanhar o projeto “as novelas estão voltando”<sup>4</sup> (que posteriormente passou a ser chamado de Projeto Resgate) e seus números de audiência desde o seu lançamento, foi constatado, com muita surpresa, que a publicação de novelas dos anos 1970, 1980 e 1990 estavam tendo especial destaque de audiência dentre os conteúdos disponibilizados no Globoplay. Era preciso olhar mais profundamente para este fenômeno comunicacional testemunhado.

Assim, em um primeiro momento, procurei analisar exclusivamente a publicação de novelas dos acervos Globo no Globoplay e a acompanhar suas métricas, o que acabou dando origem ao meu trabalho de conclusão de curso de graduação (REGINATO, 2021). Em um exercício de recorte metodológico, observou-se apenas o primeiro ano da campanha “as novelas estão voltando”, confrontando referenciais teóricos com dados de audiência da plataforma. Ao longo deste processo, os estudos sobre nostalgia foram sendo sistematicamente confrontados com o universo do Globoplay, sendo essa a noção central, que anima a continuidade daquela investigação primária, agora como dissertação de mestrado.

Os resultados obtidos ao longo da pesquisa inicial apontaram para uma relação intrínseca entre a exploração de obras dos acervos Globo, já conhecidas pelo público, e a consolidação do

---

<sup>3</sup> Ver: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/de-frente-para-tv-crescimento-do-globoplay-durante-pandemia-24782377.html>> Acesso em 07 de jan. 2023.

<sup>4</sup> Ver: REGINATO, Marina de Albuquerque. A memória no streaming: o mercado da nostalgia e as novelas de acervo no Globoplay. 2021. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15188>>. Acesso em 07 de jan. 2023.

Globoplay no mercado do streaming - dinâmica que se revelou muito mais complexa, para além desta da análise de apenas uma campanha da plataforma, ou até mesmo de um estudo particularmente com foco nas telenovelas. A consolidada relação entre o público do streaming e o consumo de produtos nostálgicos da Globo apontava para um fenômeno muito maior a ser estudado.

Com a expansão dessa investigação primária, ficou claro que a questão central do fenômeno era compreender os múltiplos usos dos acervos Globo no Globoplay, dimensionando como e por que esses materiais são relevantes para o atual mercado da comunicação. Assim, a presente dissertação pode ser justificada pela necessidade de aprofundar essa reflexão sobre a relação entre memória e as plataformas de streaming, trazendo um panorama mais amplo da presença dos acervos Globo no Globoplay, de modo a evidenciar as profundas teias comunicacionais e relações mnemônicas estabelecidas entre esse novo meio de consumo audiovisual e a história da televisão brasileira.

Esse recorte é especialmente relevante quando consideramos a rápida expansão do streaming entre o público brasileiro, que inclusive levou esta tecnologia a ser muitas vezes considerada como o “futuro” do consumo audiovisual, uma espécie de “substituta” ou “sucessora” da televisão. Apesar dessa crença, amplamente difundida entre o grande público e até mesmo parcialmente replicada no meio acadêmico, as constantes publicações de títulos já exibidos em televisão aberta apontam para uma relação muito menos delineada entre a televisão e o streaming, essencialmente sustentada por vínculos mnemônicos previamente construídos entre o público e esses títulos.

Além disso, outra circunstância, de natureza pessoal, permitiu compreender muitas das nuances relacionadas ao nosso objeto de estudo: este é um trabalho construído diariamente, em campo, ao longo de dois anos, a partir do cotidiano profissional da pesquisadora também como analista de conteúdo de dramaturgia no Globoplay. Pensar sobre o Globoplay trabalhando justamente na plataforma permitiu um constante confronto entre os problemas delineados na pesquisa e os objetos de observação – o que levou a um processo de investigação científica exploratório e imersivo, que agregou à dissertação um domínio do tema discutido e do universo da plataforma fundamentais para pensar suas nuances. Sinalizaremos, ao longo de todo o trabalho, as informações obtidas através de conversas de campo.

Essencialmente, esta dissertação é norteada pelo desejo de trazer contribuições ao campo da comunicação para a reflexão sobre o streaming, localizando os acervos audiovisuais e os acionamentos nostálgicos acerca deles como parte importante desta dinâmica de mercado. Além disso, pensando no trabalho acadêmico enquanto um registro de uma certa época, que

pode contribuir posteriormente com outros pesquisadores, deixamos ao longo da dissertação uma esquematização do funcionamento do Globoplay desde sua criação até o ano de 2023, enfocando a presença dos acervos Globo nessa dinâmica – um retrato presente de uma intersecção entre memória e tecnologia que, certamente, será estudada como parte da história da comunicação em trabalhos posteriores. Dentro da grande área dos estudos de comunicação e cultura, esta pesquisa se insere no campo dos estudos de memória, em diálogo com autores que trabalham a noção da narrativa histórica enquanto um campo em disputa. Assim, a dimensão da existência, em nossa época, de uma cultura de memória, é vital para esta dissertação, aproveitando pensadores que refletem sobre diferentes aspectos dessa dinâmica, como os conceitos memória, imaginação, testemunho e arquivo e seus respectivos papéis na sociedade contemporânea (HUYSEN, 2000, 2014; RANCIÈRE, 2011; SARLO, 2011; KEIGHTLEY e PICKERING, 2012; ASSMAN, 2011; ROBIN, 2014)..Sob esse viés, questionamentos sobre os acervos Globo também levam a uma conversa próxima com autores que estudam a história da televisão (LOPES, 2003; RIBEIRO, SACRAMENTO e ROXO, 2010), já que uma das questões centrais desta dissertação é justamente dissecar como essas articulações mnemônicas são mobilizadas para a consolidação do streaming no Brasil. É para dar suporte a essa reflexão sobre a relação entre a história da televisão brasileira e o público que fazemos o uso do termo nostalgia (HOLDSWORTH, 2011; NIEMEYER, 2014; RIBEIRO, 2018) um marco para este trabalho, pois sustenta a noção de que apelos à signos do passado são amplamente utilizados em nossa época pelo mercado da comunicação.

É importante assumir que, majoritariamente, as articulações aqui propostas partem de diálogos teóricos já amplamente acionados por pensadores fundamentais para o campo dos estudos de memória. Aqui, no entanto, o objeto da análise, o Globoplay, coloca-se como um importante diferencial para elaborar a bibliografia proposta. Pesquisar sobre uma plataforma de streaming exige retrabalhar teorias originalmente pensadas a partir de observações sobre outros meios de consumo audiovisual e observá-las sob a ótica desta nova tecnologia, o que é centralmente o diferencial do recorte proposto.

Com isso, a presente dissertação busca explicitar que a relação entre o streaming e a televisão não é pautada apenas por rupturas, mas também pela continuidade de projetos mnemônicos concebidos antes mesmo do surgimento desse novo meio de consumo. A ideia é justamente localizar o streaming dentro da cadeia contínua de processos comunicacionais e mnemônicos em que ele está inserido. Além disso, olhar para o Globoplay é investigar também como aspectos da cultura brasileira diferenciam este serviço de streaming de seus concorrentes internacionais, o que nos leva a visitar a profunda relação entre a memória nacional e a maior empresa de

comunicação do país, a Globo.

É importante frisar que, quando esta pesquisa foi iniciada, ainda como uma monografia, existiam poucos estudos produzidos sobre a plataforma Globoplay, realidade radicalmente alterada nos anos seguintes, até o momento de entrega desta dissertação. Muitas pesquisas agora olham para a plataforma, a partir de diferentes áreas, como publicidade, marketing, estudos de recepção e discussões sobre o mercado nacional de streaming. Até mesmo dentro do campo dos estudos de memória já há pesquisas analisando o relançamento de obras antigas da TV Globo no Globoplay. Mas, dentre o recente *boom* nas produções acadêmicas envolvendo a temática, ainda há uma lacuna de trabalhos concentrados em uma articulação mais ampla da memória da televisão brasileira como eixo fundamental para o funcionamento do Globoplay, o que é o foco desta pesquisa.

Após iniciarmos nossa análise, de forma exploratória, nossa metodologia se desenvolve a partir da coleta de dados acerca de dois tipos de conteúdo presentes no catálogo da plataforma, em que identificamos diferentes relações com os acervos Globo, como apresentados acima: os projetos Resgate, Originalidades e Fragmentos; e as ficções seriadas e os documentários Originais Globoplay. Para isso, os títulos lançados nessas campanhas e categorias foram mapeados e analisados quantitativa e qualitativamente, a partir de questões de investigação que destrincharemos abaixo, ao apresentar brevemente os capítulos da dissertação. Além disso, como consequência dessas coletas de dados, identificamos também uma série de estratégias utilizadas para a plataforma ao incluir produtos televisivos (contemporâneos e antigos) da Globo, que analisamos em detalhe, visando traçar as características arquivísticas do Globoplay.

No segundo capítulo, de modo a situar as análises presentes ao longo de toda a pesquisa, a ideia é apresentar o Globoplay e seu funcionamento, traçando, desde o lançamento do serviço em 2015, quais conteúdo dos acervos Globo integram a plataforma. Visitaremos o funcionamento da plataforma, enfocando no primeiro momento o modo como as obras televisivas da empresa são relançadas para consumo do público contemporâneo. Visando analisar mais especificamente o apelo que essas obras do acervo da Globo mobilizam frente à audiência do streaming, destrinchamos como e por que essa evocação do passado funciona no novo meio de consumo audiovisual. Para embasar a discussão, partimos da premissa da existência de um consolidado projeto histórico-institucional da Globo (RIBEIRO e BARBOSA, 2007) em relação a seu acervo, um movimento que precede em décadas o surgimento das plataformas de streaming.

Observar como a empresa investiu na sua própria memória institucional é uma maneira de compreender por que esse acervo segue relevante frente a novas audiências, além de estabe-

lecer a relevância desses documentos para a história comunicacional do país. O objetivo é perceber como esses constantes investimentos em uma narrativa mnemônica acerca da empresa e suas obras geraram no público forte relação nostálgica com o acervo audiovisual da empresa.

Cabe ressaltar que, desde o momento de pesquisa exploratória do catálogo Globoplay, ficou evidente que o principal gênero dos acervos Globo mobilizado pelo Globoplay é a novela. Por isso, também visitamos, ao longo da dissertação, estudos sobre este gênero, visando entender como esses produtos se constituem em uma espécie de investimento da Globo na construção de sua própria memória, tendo em vista a mobilização de uma dita identidade nacional (LOPES, 2003; 2010) fortemente atrelada às novelas, um ponto que diferencia o streaming brasileiro de todas as outras plataformas ao redor do globo. Aqui, observamos também como mesmo antes do Globoplay, a empresa já contava com outras iniciativas voltadas às reprises de novelas em seus canais televisivos, tanto na TV Globo, quanto no canal por assinatura Viva.

De modo a embasar a discussão do capítulo, trazemos a análise das novelas e minisséries dos acervos Globo, disponibilizados no streaming através dos projetos Resgate, Originalidades e Fragmentos, respondendo às seguintes questões: Quantas obras já foram publicadas no total? Quais décadas tiveram mais obras publicadas? Quais as emissões de maior audiência? Os dados serão apresentados de maneira sintética percorrendo o período implementação dos projetos até dezembro de 2023, fornecendo chaves analíticas importantes sobre a audiência desses produtos e as estratégias da própria empresa.

A partir dessa discussão, seguimos para o terceiro capítulo visando observar como, ao longo do processo de consolidação do Globoplay enquanto um serviço competitivo no mercado do streaming, a história da Globo e da televisão brasileira também podem ser mobilizadas a partir de práticas contemporâneas, que vão além do relançamento dessas obras. Para isso, analisaremos as séries do selo Originais Globoplay, títulos produzidos exclusivamente para o streaming, mas que, como identificamos ao longo da pesquisa, também se aproveitam de maneira privilegiada dos acervos Globo – o que garante a essas produções o valor de “verdadeiros relatos do passado”. A questão que se apresenta é: Detendo registros audiovisuais fundamentais para embasar relatos históricos e biográficos acerca de momentos e personalidades chaves na memória histórica nacional, a Globo não estaria garantindo para si um lugar privilegiado na narração da memória histórica nacional?

No caso dos documentários Originais Globoplay, o foco da análise está nas possibilidades de garantir fontes históricas para as narrativas propostas, a partir dos registros audiovisuais contidos nos acervos Globo. Passearemos pela observação de muitos dos títulos lançados pelo selo, visitando suas temáticas centrais e as formas com que a memória nacional é abordada. Já

nas ficções seriadas, o olhar é direcionado para compreender como essas imagens do passado também podem ser utilizadas para compor a ficção e, com isso, identificar inclusive como o ficcional também integra as complexas redes de memória do Globoplay.

De modo a embasar a discussão, coletamos dados acerca de todas as ficções seriadas e documentários Originais Globoplay, lançadas até dezembro de 2023, partindo das seguintes perguntas: Quantas obras já foram publicadas no total e quantas delas utilizam os acervos audiovisuais da Globo em suas composições? As cenas utilizadas são registros da programação jornalística ou de entretenimento da empresa? Os dados coletados foram apresentados de maneira sintética, fornecendo chaves analíticas para mapearmos a presença dos acervos Globo na composição dessas obras, bem como para observarmos as estratégias narrativas da empresa para retratar o passado. Dentre esse universo de dados colhidos, também observaremos mais detalhadamente um documentário e uma série ficcional que, em análise exploratória, se demonstraram objetos ricos para nossa análise, respectivamente: *Xuxa, O Documentário* e *Betinho - No Fio da Navalha*.

Por fim, tendo estabelecido a presença dos acervos Globo tanto em produtos antigos, relançados pela plataforma, quanto em produções contemporâneas, no quarto capítulo nos aprofundamos na reflexão acerca das funções arquivistas Globoplay. Para isso, mapearemos elementos mnemônicos que fazem parte do funcionamento da plataforma, para além do conteúdo disponível para os assinantes, e que se articulam como suporte para que a empresa tenha implementado dessa grande mudança na lógica de disponibilização de seus acervos audiovisuais.

Conceitualmente, é importante refletir sobre esses acervos em suas possibilidades de usos e acionamentos, bem como nas restrições que se observam em relação ao audiovisual no cenário brasileiro, um mercado majoritariamente dominado por grandes empresas de comunicação, sendo a maior delas a própria Globo. Para aprofundar essa discussão, pontuamos que o Globoplay não disponibilizou os acervos Globo integralmente, mas de maneira parcial, coordenada por interesses institucionais, apontando para uma disponibilização bastante fragmentada desses registros. Descrevemos a política de *disclaimers*<sup>5</sup>, ferramentas de reposicionamentos institucionais utilizados pela empresa ao relançar suas obras. Essas reflexões caminham para uma discussão que perpassa todo o trabalho: mensurar o valor histórico desses títulos e mapear algumas das implicações e mediações pelo fato de serem propriedade de uma empresa privada.

---

<sup>5</sup> Seguindo um padrão adotado por grandes empresas de comunicação internacional, como a Disney Company, o Globoplay tem colocado uma cartela de aviso – ou *disclaimer*, termo original em inglês cunhado para o recurso – no início das obras de seu acervo publicadas, indicando que o conteúdo pode trazer posicionamentos de outras épocas, que já não refletem o posicionamento da empresa.

Além disso, há também outro importante aspecto dentro da reflexão sobre o Globoplay enquanto uma nova forma de arquivo a ser observado. Ao guardar, automaticamente, todos os conteúdos exibidos linearmente na TV Globo ao longo do dia, o Globoplay também demonstra um movimento de musealização (HUYSEN, 2014) do presente, em que essas obras se transformam, de maneira quase imediata, em parte dos acervos Globo disponibilizadas no streaming. Esse é um aspecto que reflete a aceleração do tempo em nossa época, em que passado e presente se colocam cada vez mais próximos frente ao imediatismo da informação.

Além disso, essa automatização também interfere diretamente na maneira com que a televisão é consumida contemporaneamente, tendo em vista a diminuição da urgência em acompanhar a programação da emissora ao vivo, já que estes conteúdos estarão posteriormente disponíveis no Globoplay para serem assistidos sob demanda do consumidor. Tendo esses aspectos em vista e caminhando para a conclusão da pesquisa, analisaremos também como o Globoplay, frente a uma ausência de políticas contundentes de conservação do patrimônio audiovisual nacional, ocupa o lugar de ferramenta de disponibilização de registros antes restritos da televisão brasileira. Para isso, observaremos as condições políticas que levam esse grande arquivo, relevante para a construção de uma dimensão histórica do Brasil, ser de detenção exclusiva da Globo, uma empresa privada.

Ao considerar os diversos questionamentos que emergem da análise exploratória da plataforma, torna-se evidente que ela é profundamente permeada pela memória. Essa investigação mais aprofundada se mostra crucial para compreender como os acervos Globo desempenham um papel fundamental nessa dinâmica, impulsionando significativamente os esforços da empresa no âmbito do streaming. O entendimento detalhado dessas conexões memoriais não apenas enriquecerá nossa percepção sobre a interação entre conteúdo audiovisual e memória, mas também lançará luz sobre as estratégias e a trajetória da empresa no cenário dinâmico do mercado de streaming.

## 2 DA TELEVISÃO AO STREAMING

Para começar a observar a presença dos acervos Globo no serviço de streaming Globoplay faremos o mesmo caminho que qualquer usuário do serviço faz para acessar seu conteúdo: abrir a plataforma através de um aparelho eletrônico e passear por sua página inicial para então acessar as centenas de títulos ali disponibilizados. Navegaremos pelas categorizações adotadas pela plataforma e conheceremos seus principais serviços ofertados, partindo em seguida para a investigação aqui proposta.

Embora seja um exercício que pode parecer simples, esse percurso traz elementos importantes para a compreensão das principais características desse novo meio de consumo audiovisual e de seu funcionamento. Mais do que isso, é uma proposta que passa pelo exercício de realizar um registro histórico para os leitores futuros, tendo em vista que todos os elementos presentes na plataforma, como aqueles observados ao longo do ano de 2023, estarão totalmente alterados em um curto espaço de tempo. Assim, em um exercício complementar, registraremos o funcionamento dessa ferramenta tecnológica em um momento específico da história, ao mesmo tempo em que discorreremos sobre outros tempos históricos por ela mobilizados.

Essa rápida mutação da plataforma, por si só, é uma característica que já permite uma primeira reflexão sobre as relações do público contemporâneo com o tempo, mesmo antes de observarmos mais a fundo o catálogo<sup>6</sup> do Globoplay e as relações estabelecidas com a memória no contexto do streaming. Assim como o cinema fora pensado por autores como Benjamin e Kracauer, ainda no início do século XX, como um espelho das relações temporais inauguradas pela modernidade (SINGER, 2014), em nossa época o streaming também pode ser analisado como uma representação sintomática da relação entre o homem contemporâneo e o tempo.

Recheado de produtos audiovisuais de épocas distintas e com uma constante ampliação da sua oferta de conteúdos, o streaming pode ser melhor compreendido a partir do diálogo com pensadores como François Hartog<sup>7</sup>. O autor analisa as relações contemporâneas com a temporalidade, trabalhando a noção de que vivemos uma “intensa crise do tempo” (HARTOG, 2014 p.146) com o avanço da modernidade. Nesse contexto, então, “as inovações tecnológicas e a

---

<sup>6</sup> O termo catálogo será utilizado, ao longo do trabalho, para se referir ao conjunto de obras disponibilizadas pelo Globoplay, seguido nomenclatura adotada pela Ancine no manual de regulamentação do consumo de vídeo sob demanda, conforme o material disponível em: <[https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio\\_de\\_analise\\_de\\_impacto\\_-\\_vod.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio_de_analise_de_impacto_-_vod.pdf)>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>7</sup> É importante ressaltar que estamos mobilizando o trabalho de François Hartog aproveitando a discussão aberta pelo autor sobre uma tensionada relação da sociedade ocidental com o tempo e como a mídia faz parte dessa dinâmica. No entanto, não nos afiliamos à ideia de *presentismo*, como apresentada pelo autor no livro citado, justamente por compreender, como trabalharemos ao longo desta pesquisa, que mesmo no contexto contemporâneo, passado e futuro atravessam a relação entre o homem e tempo de diversas maneiras.

busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa” (HARTOG, 2014, p. 148).

Diferentemente da grade televisiva, que mantém uma mesma ordem de programação por meses e programas vão ao ar por anos, no contexto do streaming vemos uma página inicial que se modifica constantemente, com novos produtos sendo anunciados a cada dia. Ou seja, um sintoma preciso dessa aceleração do tempo e das ofertas de consumo em nossa época. Mesmo quando se considera um intervalo de 24h, o *display* do Globoplay se altera: um acesso de manhã, por exemplo, mostrará uma lista de séries destacadas, as quais já não serão exibidas na lista à noite. Portanto, é uma página constantemente atualizada e interativa, cujo vínculo com cada espectador é renovado a cada acesso – com algumas particularidades, inclusive, personalizadas para cada usuário. Há uma emergência em sempre se atualizar, o que, para Hartog, gera uma espécie de compressão do tempo, algo característico de nossa época:

Se o tempo é, há muito, uma mercadoria, o consumo atual valoriza o efêmero. A mídia, cujo extraordinário desenvolvimento acompanhou esse movimento que é, em sentido próprio, sua razão de ser, faz a mesma coisa. Na corrida cada vez mais acelerada para o ao vivo, ela produz, consome, recicla cada vez mais palavras e imagens e comprime o tempo (HARTOG, 2014, p.148)

Justamente por essa característica de modificação constante a proposta é conhecer o Globoplay não através de seu design, mas sim do material que dá substância à plataforma: seu conteúdo audiovisual. Apesar das diversas mudanças gráficas e de disposição dos conteúdos, há um método de organização dos títulos que se mantém constante e segue o modelo de todas os demais serviços de streaming: a divisão por categorias. Ao acessar o aplicativo Globoplay, a primeira informação disponível é a lista títulos acabam de ser lançadas na plataforma, anunciados em destaque na categoria *novidades* – palavra que, inclusive, assume um sentido dubio no universo do Globoplay, tendo em vista que muitos dos conteúdos lançados nesta categoria são, na verdade, obras já exibidas na televisão em tempos distintos, entre as décadas de 1970 e 2020.

Essa dualidade do conteúdo disponibilizado no Globoplay, em que vemos um catálogo constantemente atualizado, mas com velhos programas, dialoga diretamente com o pensamento de autores como Mayka Castellano e Melina Merimadis (2021), que criticam a noção de que o streaming seria um “substituto da televisão”. Ao analisar a forma com que a chegada da Netflix mobilizou o mercado audiovisual global e disseminou uma ideia de que o final da televisão estaria se aproximando, as autoras defendem que essa sensação de rompimento não se sustenta, pois o conteúdo presente nas plataformas de streaming são produtos majoritariamente oriundos da televisão. A diferença estaria, assim, em seu modo de consumo:

O surgimento e a popularização dos serviços de vídeo on demand, particularmente da Netflix, têm reinflamado os discursos na mídia sobre o suposto fim da TV. Se a Netflix e congêneres certamente trouxeram pontos de inflexão à história já quase centenária do meio, nosso principal argumento neste artigo é que existe uma ênfase excessiva na ideia de novidade associada ao tipo de produto oferecido por essas empresas, quando, na verdade, boa parte de seus investimentos e produtos de grande visualização são legatários de um modelo bastante consolidado de televisão.

Além das discussões sobre a TV do futuro, consideramos que os serviços de streaming, aqui simbolizados na Netflix, indicam uma tendência de como as pessoas querem assistir à televisão. Supomos que boa parte das indagações sobre o fim da TV devessem ser direcionadas, na verdade, para um questionamento a respeito de por quanto tempo o modelo de programação em fluxo, com uma grade predeterminada, ainda vai se configurar como a principal (ou única) forma de acesso ao conteúdo da TV, ainda que mesmo esse tipo de debate deva ser conduzido com bastante cautela. (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021, p. 214)

Assim, se à época da chegada do streaming no Brasil, disseminou-se uma ideia de que ele seria um substituto da TV, análises de diferentes plataformas ao redor do globo evidenciam que esse novo meio de consumo audiovisual é essencialmente fomentado por conteúdos televisivos, como veremos detalhadamente no caso do Globoplay. No entanto, é importante observar que a forma como esses títulos estão sendo consumidos sustenta uma importante diferenciação entre esses dois meios.

Se, na lógica da televisão, os conteúdos são transmitidos a partir de uma grade de programação, no streaming temos um catálogo dinâmico, em que “a facilidade de consumo e a ideia de controle por parte da audiência são, inquestionavelmente, sedutoras” (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021, p.207). No entanto, para se manterem atrativas, as plataformas precisam dispor de uma quantidade de títulos capazes de fornecer ao espectador inúmeras possibilidades para “montar suas próprias grades”. Neste sentido, é justamente a forma de contato e seleção do que assistir que torna o streaming primordialmente diferente, e não a sua programação em si. Em outras palavras, não se trata de uma antítese da TV, mas um novo hábito de consumo para já consagrados formatos de conteúdo<sup>8</sup>.

No caso do Globoplay, essa questão é evidente desde um primeiro contato com a plataforma. Apesar da categorização típica do streaming, os títulos em destaque na plataforma indicam uma conexão fundamental, isto é, o vínculo com a TV Globo. Esse é um elemento sempre presente, independentemente da forma com que os conteúdos se apresentam no momento do

---

<sup>8</sup> Embora o foco do nosso olhar, neste momento, esteja direcionado para as programações televisivas relançadas no streaming, é importante ponderar que, ao implementar novas formas de consumo audiovisual, o streaming também acaba por originar novos formatos audiovisuais - discussão que ampliaremos nos próximos capítulos.

acesso à plataforma.

Ao longo de mais de um ano de observação diária da página inicial do Globoplay, mesmo que mesclados entre outros tipos de obras, os produtos televisivos da própria Globo sempre estiveram em posição de destaque, em diferentes formatos – alguns como relançamentos exclusivos do streaming, outros em exibição na televisão e simultaneamente disponibilizados na plataforma (uma espécie de arquivamento automatizado, em que tudo o que é veiculado nos canais da empresa se torna imediatamente parte integrante do catálogo da plataforma). Para o usuário que não é assinante do Globoplay, inclusive, é possível acessar alguns desses conteúdos gratuitamente, uma forma de fomentar vínculo entre o potencial consumidor e a plataforma mesmo antes do pagamento pelo serviço.

Também sempre em destaque, assim como as novidades da plataforma, ficam dispostos os sinais ao vivo de televisão: tanto da TV Globo, disponibilizado gratuitamente para todos os usuários, quanto de todos os demais canais do grupo Globo, disponibilizados através de pacotes especiais de assinatura. Essa, inclusive, é a principal característica que difere o Globoplay de outras plataformas de streaming contemporâneas, que contam majoritariamente<sup>9</sup> apenas com conteúdo sob demanda e não detém a transmissão de canais lineares de televisão.

Aqui, é importante pensarmos também sobre a possibilidade de manutenção, no streaming, da própria forma de consumo de conteúdo televisivo. Se, como vimos acima, o streaming inaugura a possibilidade de consumir títulos oriundos da televisão de uma maneira diferente, o Globoplay evidencia que uma parcela do público ainda busca o consumo de programação linear, mesmo que através da plataforma – neste caso, a possibilidade de consumo de conteúdo ao vivo dos canais Globo estreita ainda mais os laços entre o Globoplay e a televisão brasileira, colocando a plataforma na posição de um serviço híbrido, isto é, algo entre o streaming e a televisão. De certa forma, essa é uma dinâmica que também se apoia nos acervos Globo, tendo em vista que todo o conteúdo exibido nos canais Globo é arquivado após sua exibição. Não houvesse o Globoplay, essa programação seria apenas arquivada, se tornando parte integrante do acervo audiovisual da empresa.

Após esses elementos de destaque, então, a página inicial da plataforma traz uma larga gama de listas com “sugestões” de consumo de conteúdo para o público – que podem ser ordenadas por recortes variados, como gênero narrativo ou temática central. É aqui que entramos

---

<sup>9</sup> Algumas plataformas já vêm fazendo movimentações no sentido de exibir programações ao vivo, mas fica mais limitado à canais esportivos ou canais lineares por assinatura, com pouca programação ao vivo. Já os demais canais abertos têm streamings próprios para exibir sua programação linear, mas não contam com grandes catálogos com conteúdo sob demanda. Apenas o Globoplay une os dois contundentemente.

em contato mais propriamente com o catálogo do Globoplay e seu universo de oferta de conteúdo. E é aqui, também, que começam a se delinear mais claramente as relações mnemônicas intrínsecas à plataforma.

Em quase todas as categorias de conteúdos disponibilizadas na plataforma, entre obras contemporâneas mesclam-se também novelas, séries e filmes das décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000, títulos já exibidos em televisão nacional e integrantes dos acervos Globo. Ou seja, a plataforma não está apenas ligada à TV Globo, mas também à memória da televisão brasileira. Até mesmo programas originalmente lançados por emissoras concorrentes da TV Globo integram a plataforma. Exemplo disso são as novelas mexicanas *Maria do Bairro* e *A Usurpadora*, duas das obras de maior sucesso quando exibidas no canal SBT, um concorrente histórico da Globo pela audiência da televisão aberta<sup>10</sup>.

Além disso, compondo a oferta de conteúdo do Globoplay, fazem parte também do seu catálogo séries e filmes internacionais de épocas diversas, muitas das quais já exibidas na televisão, em canais pagos ou estrangeiros. Assim, é possível afirmar, a partir de uma rápida visita à plataforma, que seu conteúdo é majoritariamente formado por obras oriundas de acervos audiovisuais de grandes empresas de comunicação globais – dentre elas, e em especial, a própria Globo.

É importante frisar que o movimento de trazer conteúdos licenciados de grandes produtoras globais está alinhado ao modelo global de negócio do streaming. Essa é uma discussão que retoma, principalmente, as mudanças experimentadas pela Netflix, empresa pioneira no serviço de streaming global, desde seus primórdios no mercado estadunidense em 2007, até a chegada de empresas tradicionais do audiovisual na concorrência pelo público do streaming, já em meados das décadas de 2010. Oriunda de um serviço de locação de DVD por correio, a Netflix se consolidou no mercado global a partir de um modelo de acordos comerciais (chamados de licenciamentos dentre os profissionais da área) com produtoras de conteúdo para televisão e cinema, inclusive grandes conglomerados de mídia como Sony e Disney (ROSSINI e RENNERT, 2015).

Assim, é possível afirmar que as próprias empresas tradicionais de comunicação forneceram insumos para que o consumo audiovisual através das plataformas de streaming se tornasse uma prática global (REGINATO, 2021). No caso do público brasileiro, muitos desses

---

<sup>10</sup> É importante observar que, em seu canal original de exibição, o SBT, essas novelas também já eram marcadas por uma larga tradição de reexibições, assunto que Joana D'arc Nantes Silva trabalha a partir do conceito de reassistibilidade (2018). Para mais detalhes, conferir: SILVA, Joana d'Arc de Nantes. Ver e rever: um estudo sobre a reassistibilidade de telenovelas mexicanas no Brasil, 2018.

conteúdos estavam antes disponíveis apenas nos canais de TV por assinatura e, posteriormente, passaram a circular ainda mais no país com a popularização do acesso à internet banda larga, o que facilitou a obtenção pirateada desses títulos, através de *downloads*. Ou seja, mesmo em meio a uma vasta produção nacional de conteúdo, havia por parte do público brasileiro um interesse prévio por essas séries e filmes estrangeiros (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, pp.15-16), o qual a Netflix mobilizou para atrair a audiência local.

Essa dinâmica se alterou profundamente, porém, a partir da segunda metade da década de 2010, quando a Netflix sofreu uma grande retirada de títulos por parte de grandes conglomerados de comunicação que forneciam os conteúdos que fomentavam seu catálogo. Em resposta, a plataforma ampliou consideravelmente seu investimento em títulos próprios, os chamados *Netflix Originals*. Esse foi um movimento de expansão da competição dentro desse mercado, no qual empresas produtoras passaram a reservar seus conteúdos televisivos para consolidar suas plataformas próprias, inaugurando um momento que pesquisadores do campo denominam por *streaming wars* (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021, p. 196).

O Globoplay, no entanto, nunca fez parte dessa dinâmica de seus concorrentes – diferentemente do que aconteceu com a gigante mexicana Televisa, por exemplo, que realizou acordos para a exibição de seus títulos mais consagrados na Netflix à época de sua chegada ao país em 2011 (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020). Nesse mesmo ano, a empresa também se expandiu para o Brasil, mas a Globo nunca licenciou seus conteúdos para a Netflix. Os acervos televisivos da emissora só chegaram ao streaming através do Globoplay.

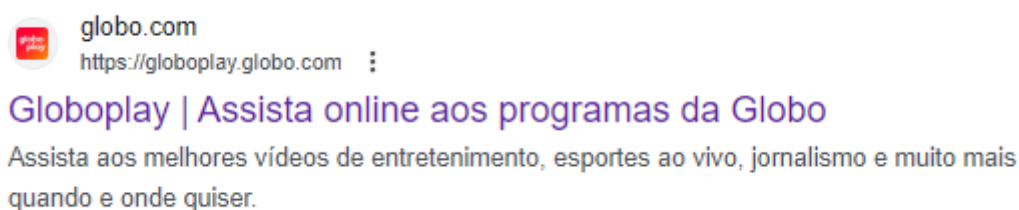
Vale destacar, ainda, que o uso da programação da Globo para ampliação do catálogo da plataforma também inclui a disponibilização de telejornais (tanto nacionais, quanto regionais, produzidos pelas afiliadas da emissora). Esse é outro importante diferencial em relação às concorrentes do Globoplay, que não possuem jornalismo como parte de seus conteúdos, sendo elas centradas em produtos de dramaturgia e não ficção, como documentários e programas de entretenimento.

Assim, no caso do Globoplay, os licenciamentos de títulos internacionais funcionam como uma complementação aos conteúdos próprios da Globo, mas têm uma dimensão na plataforma muito diferente da que ocupam em concorrentes como a Netflix. Além disso, o Globoplay traz um tipo de interatividade entre o sinal de televisão diferente das concorrentes estrangeiras, já que traz como premissa central de expansão de seu catálogo o acréscimo diário de toda a programação das grades de seus canais na plataforma. Ou seja, o fluxo contínuo de novos títulos vindos diretamente da televisão é o que constitui essencialmente a expansão do universo de conteúdo do Globoplay, enquanto títulos internacionais são licenciados apenas como forma

de ampliá-lo ainda mais e dialogar com a fatia da audiência que os consome.

Essa é uma questão que fica evidenciada até mesmo em uma simples busca pelo termo Globoplay no Google. O primeiro resultado para o termo é um anúncio pago da plataforma, intitulado “Globoplay – Assista online aos programas da Globo”. Ou seja, a plataforma parte, conceitualmente, de seu hibridismo em relação à televisão e aos canais da Globo:

**Figura 1** - Resultado da busca "Globoplay" no Google



Fonte: Imagem retirada da página de resultados Google

Para além das listas com sugestões de consumo, a plataforma também traz um “índice” para buscas de conteúdo. Aqui, mais uma vez, vemos ressaltados os vínculos dos conteúdos com o público brasileiro: “sinal ao vivo” e “novelas” são as duas primeiras opções apresentadas, só então seguidas por “séries” e “filmes”, tipo de conteúdo mais tipicamente presente nas demais plataformas de streaming. Assim, apesar do volátil ambiente digital analisado, observar o conteúdo presente no Globoplay funciona como ponto de partida para entender como memória da televisão brasileira e streaming se entrelaçam.

Partindo dessa observação inicial, avançaremos então para as particularidades dessa relação, destrinchando o catálogo da plataforma e a história de sua consolidação.

## 2.1 O streaming brasileiro

A noção de uma relação intrínseca entre a televisão brasileira e o Globoplay pode ser melhor compreendida se revisitarmos sua história de criação e consolidação. Lançada em 03 de novembro de 2015<sup>11</sup>, a plataforma assumiu a função de um produto extinto chamado Globo.tv, que entre os anos de 2012 e 2015 funcionava como uma espécie de *catch up* da programação da TV Globo – modelo de disponibilização de conteúdo audiovisual categorizado pela Ancine como um “serviço de transmissão não linear acessório à TV aberta ou por assinatura”<sup>12</sup>. Ou

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://historia.globo.com/historia-grupo-globo/2015-2024/noticia/2015-lancamento-do-globoplay.ghtml>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <[https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio\\_de\\_analise\\_de\\_impacto\\_-\\_vod.pdf/view](https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio_de_analise_de_impacto_-_vod.pdf/view)> Acesso em 20 de jun. 2023.

seja, a plataforma funcionava com o intuito de disponibilizar conteúdos exibidos ao vivo na televisão para que o público pudesse assistir posteriormente aos programas que não puderam ser acompanhados durante suas exibições originais naquele dia, por exemplo. À época, alguns serviços de *cath up* tinham um tempo de expiração de 7 dias, evidenciando que a principal finalidade do serviço, diferentemente do streaming como hoje conhecemos, não era propriamente o consumo de vídeo sob demanda, mas sim um suporte extra ao público da televisão linear. Assim, o Globoplay nasce justamente como um “arquivo digital” da programação que estava sendo exibida em televisão aberta em meados da década de 2010.

Foi só em 2016, no entanto, que a plataforma recebeu pela primeira vez um conteúdo “exclusivo”, mas ainda assim diretamente ligado à TV Globo: em 16 de setembro, a Globo antecipou pela plataforma o lançamento de praticamente toda a temporada da série *Supermax* antes da sua estreia no canal, ficando apenas o último episódio reservado para ir ao ar simultaneamente à exibição linear<sup>13</sup>. Após essa primeira experiência, em 2017 foram testadas mais algumas possibilidades de exclusividade para a plataforma, com o objetivo de trazer conteúdos “extras” em relação à programação da TV Globo. Um exemplo foi a exibição ao vivo da cobertura completa do carnaval daquele ano<sup>14</sup>, estendendo a cobertura que foi realizada pelo canal em breves janelas ao longo da programação diária da emissora.

Apenas em julho de 2017 é que o Globoplay teve uma primeira grande expansão no seu catálogo de conteúdos, sem uma relação direta com a programação da TV Globo – mas ainda totalmente atrelada ao canal. Foi nesse momento que, pela primeira vez, a plataforma acionou os acervos Globo para fomentar sua oferta. Séries de sucesso como *Anos Dourados*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Carga Pesada* e *As Noivas de Copacabana*, dentre uma dezena de outros títulos célebres, foram lançados na plataforma, reformatadas como filmes longa-metragem.<sup>15</sup> Também houve uma campanha de férias em que a versão clássica de *Sítio do Picapau Amarelo* foi disponibilizada<sup>16</sup>. Já em 2018, uma nova leva de títulos do acervo da TV Globo chegou ao Globoplay, dessa vez programas e séries humorísticos clássicos da emissora, como *Os Normais*, *Escolinha do Professor Raimundo*, *Os Trapalhões* e *TV Pirata*<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://agora.folha.uol.com.br/show/2016/09/1814260-globo-disponibiliza-capitulos-de-series-em-aplicativo.shtml>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2016/02/carnaval-2016-como-assistir-apuracao-do-grupo-especial-pelo-celular.ghtml>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/07/01/globo-lanca-series-no-formato-de-filme-em-sua-plataforma-on-demand-108673.php>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/ferias-no-globo-play-tera-sitio-do-picapau-amarelo.ghtml>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>17</sup> Não foi possível recuperar a lista completa de títulos humorísticos publicados no Globoplay à época, material antigo e que o próprio time responsável pelo upload de conteúdos na plataforma não detém de forma esquemati-

Foi apenas após a constituição desse catálogo “base”, fomentado por conteúdos da própria TV Globo, que a plataforma assumiu outras características, aproximando-se então do mercado internacional de streaming e assumindo uma identidade mais próxima à do Globoplay tal como se conhece hoje. Posicionando-se efetivamente como uma plataforma de streaming, o Globoplay lançou, ainda em 2018, seu primeiro conteúdo produzido com exclusividade para o ambiente digital, isto é, uma coleção de títulos que seriam posteriormente chamados de Originais Globoplay, seguindo a nomenclatura adotada pela pioneira global do ramo, a Netflix, que, como vimos, à época já lançava obras inéditas sob o selo *Netflix Originals*.

Também em linha com o modelo de funcionamento da concorrente internacional, nesse mesmo ano o Globoplay passou a adotar o modelo de licenciamento<sup>18</sup> de séries internacionais para a plataforma. Em dezembro de 2018, com apenas 16 séries estrangeiras em seu catálogo, a empresa divulgou que sua meta era chegar a 100 títulos internacionais até o final do ano seguinte, 2019.<sup>19 20</sup>

Tendo essas primeiras movimentações da plataforma em vista, podemos pensar na consolidação do Globoplay como uma antítese ao modelo que consolidou a Netflix no mercado global. Enquanto a pioneira no mercado iniciou seus serviços com conteúdo licenciado e, diante de sua perda, iniciou a construção de um acervo próprio de “originais”, o Globoplay fez justamente o caminho inverso. Em primeiro lugar, foram utilizados os conteúdos Globo para fomentar a plataforma, em um movimento que, à época, pouco dialogava com a tendência global do mercado de streaming, mas estava muito mais alinhado com a lógica televisiva de disponibilização da programação para *catch up*. Só depois, já com essa base de conteúdo consolidada, a plataforma busca então licenciamentos internacionais, aproximando-se do modelo de streaming estabelecido internacionalmente pela Netflix.

---

zada. Por isso, aqui listamos alguns desses títulos tomando como base reportagens sobre esses lançamentos. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2018/10/10/sete-curiosidades-sobre-o-humoristico-tv-pirata-que-completa-30-anos-em-2018-120702.php>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>18</sup> Licenciamento é o termo técnico utilizado para a compra dos direitos de exibição de obras detidas por outras empresas de comunicação. Geralmente, essas negociações são feitas através de empresas especializadas na distribuição internacional de conteúdo.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/globoplay-tera-100-series-internacionais-em-seu-catalogo-ate-o-fim-de-2019--23637>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>20</sup> Não foi possível recuperar o histórico da campanha para confirmar se a marca de 100 novas séries internacionais foi batida até o final de 2019. Em abril daquele ano, o Globoplay já contabilizava 50 títulos internacionais, metade da meta inicial, sinalizando um bom prognóstico. No entanto, não foram divulgadas mais notas ou reportagens confirmando o sucesso desta empreitada a partir do segundo semestre. Neste sentido, vale observar que, em agosto de 2019, o Globoplay passou por uma troca de gestão, quando o executivo João Mesquita deixou a empresa para assumir o streaming concorrente Amazon Prime, sendo substituído por Erik Bretas, que até hoje comanda a plataforma. Informações disponíveis em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/de-50-series-internacionais-no-globoplay-so-tres-valem-a-assinatura-25737>> e <<https://natelinha.uol.com.br/mercado/2019/08/19/cabeca-do-globoplay-deixa-plataforma-para-liderar-operacoes-da-amazon-no-brasil-132740.php>>. Acesso em 26 de ago. 2023.

Assim, a origem do Globoplay e sua consolidação em um mercado pautado por concorrentes internacionais estabelece a potência mnemônica dos acervos Globo, que ofereceu conteúdo para fomentar o lançamento deste novo produto digital da empresa. Nessa dinâmica, a memória da televisão brasileira foi capitalizada como ferramenta de inserção da empresa nesse novo nicho do mercado audiovisual. Tendo essa bem-sucedida manobra da empresa em vista, então, refletimos sobre como e porque as obras dos acervos Globo funcionaram tão bem para consolidar a plataforma de streaming da empresa. Aqui, é importante observar como essa é uma dinâmica que espelha as relações da nossa época com a memória.

Para Andreas Huyssen (2000), a obsessão pela memória é um fenômeno do mundo ocidental que tem se expandido desde a década de 1970, quando um *boom* mnemônico gerou uma crescente busca e fixação pelo passado, o que se manifestaria culturalmente de múltiplas formas, como a moda retrô, a comercialização da nostalgia e a difusão das mais diversas práticas memorialísticas, em um processo que consolidou uma *cultura da memória*, que é, hoje, imperativa (HUYSEN, 2000, pp.14-15). Para o autor, esse movimento de busca pelo passado é uma resposta aos desconfortos acerca da experiência temporal contemporânea, uma noção que dialoga com o pensamento de Hartog (2014), como já mencionado, ao pensarmos as próprias dinâmicas impostas pela rápida atualização dos catálogos de streaming – um produto que mime-tiza os elos entre novos padrões de consumo inaugurados na era digital, a relação com a mídia e a percepção de uma temporalidade acelerada:

As transformações atuais do imaginário temporal trazidas pelo espaço e pelo tempo virtuais podem servir para destacar a dimensão das possibilidades da cultura de memória. Quaisquer que sejam as suas causas específicas, motivos ou contextos, as intensas práticas de memória que vemos em tantas e distintas partes do mundo hoje articulam uma crise fundamental de uma estrutura de temporalidade anterior, que marcou a época da alta modernidade, com sua fé no progresso e no desenvolvimento, celebrando o novo e o utópico, como radical e irredutivelmente outro, e uma fé inabalável em algum *telos* da história. Politicamente, muitas práticas atuais de memória atuam contra o triunfalismo da teoria da modernização, nesta sua última versão chamada “globalização”. Culturalmente elas expressam a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempo comprimidos (HUYSEN, 2000, p. 34)

Esse é um processo que assume contornos políticos e sociais múltiplos, mas que também é essencialmente atravessado por uma midiaticização do passado (HUYSEN, 2000), noção fundamental para entendermos os caminhos que levam, quase 50 anos após a eclosão dessa cultura de memória, ao sucesso de comercializações da memória, como no caso das obras dos acervos Globo no Globoplay.

Pensando mais especificamente na mobilização de uma memória televisiva, há um movimento que vai, essencialmente, contra a noção de um conteúdo “globalizado” como ofertado pelas demais plataformas de streaming estrangeiras – especialmente tendo em vista que os títulos dos acervos Globo acionam uma memória que é exclusivamente brasileira, uma memória forjada apenas entre as fronteiras dos aparelhos televisivos, que durante décadas se conectaram simultaneamente a essas obras. Aqui, a própria estrutura da memória pública midiaticizada (HUYSEN, 2000, p.19) na plataforma pode ser observada para entendermos como e porque títulos exibidos em televisão em décadas passadas funcionam tão bem nesse novo contexto de consumo audiovisual digital.

Para aprofundarmos a reflexão acerca das relações mnemônicas estabelecidas entre o Globoplay e o público brasileiro, é preciso voltarmos décadas antes do streaming sequer ser uma possibilidade, visando entender quais suportes a Globo utilizou para suportar essa midiatização do seu passado (HUYSEN, 2000). Se, na era digital, observamos títulos dos acervos Globo fomentando a criação da plataforma, é necessário ter em vista a existência de um “projeto histórico-institucional” contínuo acerca desses títulos, como identificado por Ana Paula Goulart Ribeiro e Marialva Barbosa (2007, p.107) ainda em meados da década de 2000. Essa noção será utilizada neste trabalho para investigar o apelo desses títulos frente à audiência contemporânea. No caso da Globo, observamos a existência de um projeto institucional, delineada ao longo de décadas e através de diferentes ferramentas mnemônicas, que sustenta e celebra a memória da empresa (RIBEIRO e BARBOSA, 2007).

Observando a própria estrutura da Globo enquanto organização, é possível afirmar que iniciativas de conservação da memória institucional se expandiram pela empresa ao longo de sua história, que tem hoje diversos setores dedicados à conservação e curadoria de sua própria memória. Segundo a *Associação Brasileira de Memória Empresarial*, os “centros de memória do Grupo Globo”, como intitulados pela empresa, têm como missão:

Preservar a história das empresas Globo, reconstituir a participação e ação dos fundadores, funcionários e colaboradores; refletir sobre o papel cultural, político e econômico do Grupo nos momentos importantes da história do país; e transformar essa reflexão em conhecimento e instrumento de comunicação.<sup>21</sup>

Cada um dos veículos de comunicação mais antigos da empresa, o jornal O Globo, a TV Globo, a Rádio Globo e a rede CBN têm centros de memória específicos que “servem de suporte para a reconstrução de suas trajetórias, apoio às atividades atuais e suporte aos projetos

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://abme.org.br/associados/grupo-globo/>>. Acesso em 20 de nov. 2023.

futuros (...) e geram conteúdos que disseminam informações sobre as empresas para os públicos interno e externo”.<sup>22</sup>

O acervo de reportagens do jornal O Globo, por exemplo, conta com vasto arquivo jornalístico digitalizado. Lançada em 2013 no site O Globo, a seção Acervo O Globo<sup>23</sup> disponibiliza todas as páginas do jornal, desde a sua primeira edição, em 1925. Juntamente à iniciativa, foi lançada também a seção Memória O Globo<sup>24</sup>, onde o público tem acesso aos bastidores de importantes reportagens, além de informações sobre a história institucional do jornal, depoimentos e perfis com a trajetória de seus jornalistas. O portal de Memória O Globo conta também com o tópico “erros e acusações falsas”, dedicado a reposicionamentos institucionais e esclarecimentos acerca de polêmicas envolvendo o jornal, apontando para a possibilidade do uso desses centros memória para a promoção de releituras da história, alinhadas a visões contemporâneas.

Já o Memória Globo, criado ainda em 1999, é a área da TV Globo responsável pela história da emissora e de seus profissionais, com bastante enfoque nos programas e talentos. O setor é responsável pela produção de materiais diversos sobre a programação da emissora, que vão desde a descrição e catalogação de todos os títulos exibidos por ocasião da inauguração da emissora até o registro de seus bastidores. O setor também tem pesquisas dedicadas aos grandes marcos institucionais e às transformações tecnológicas e estéticas pelas quais o canal passou desde sua fundação, em 1965. O Memória Globo desenvolve, ainda, um programa de história oral e já realizou mais de mil entrevistas com profissionais que atuaram na empresa. Além da publicação de vários livros, desde 2008 o setor mantém também o site Memória Globo<sup>25</sup>, onde é possível encontrar informações, fotos, vídeos e minidocumentários sobre a programação da TV Globo.

Além das seções informativas, assim como acontece na seção Memória O Globo, o site do Memória Globo também traz duas outras seções, as quais ilustram o quão estratégico é re-visitar a história da empresa: *acusações falsas*, onde estão expostas algumas passagens polêmicas que envolveram a emissora ao longo dos anos, em uma proposta de “expor a posição da direção das Organizações Globo sobre cada uma dessas denúncias”; e *erros*, uma seção dedicada ao “reconhecimento de equívocos na cobertura da Globo em importantes momentos da vida política brasileira”.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://abme.org.br/associados/grupo-globo/>>. Acesso em 20 de nov. 2023.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/acervo/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://memoria.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

Assim, o setor também funciona como uma ferramenta de reenquadramento da história, permitindo à empresa se reposicionar, a partir de um olhar contemporâneo, acerca de passagens de seu passado. Vale ressaltar que utilizamos, em diversos momentos deste trabalho, informações que têm o Memória Globo como fonte, sendo esta uma prática comum entre os pesquisadores do audiovisual – atestando a relevância desta iniciativa para a construção de narrativas acerca da história da televisão brasileira. É importante destacar também que, diferentemente do Memória O Globo, o Memória Globo não gere os acervos audiovisuais da Globo, mas apenas disponibiliza digitalmente para acesso do público alguns trechos da programação da emissora, oferecendo um breve vislumbre desse material.

Até meados da década de 2000, eram os setores CEDOC (Centro de Documentação da Rede Globo) e o Acervo de Mídia que guardavam o patrimônio audiovisual da Globo. Os setores, hoje fundidos em uma grande área chamada Acervos Globo, foram responsáveis por realizar a seleção e curadoria de cenas antigas para exibição em reportagens ou programas de entretenimento, além de catalogar e guardar diariamente os novos acervos gerados ao longo do dia de exibição das programações lineares da Globo. Enquanto o CEDOC era um setor voltado, majoritariamente, para o arquivamento de programação jornalística, o Arquivo de Mídia arquivava a produção de dramaturgia e do entretenimento dos canais de televisão paga e aberta da empresa. Hoje, ambas as funções são centralizadas no setor Acervos Globo. Assim, há uma clara divisão interna, que separa as mobilizações da memória da Globo: enquanto discursos subjetivos acerca desses registros são geridos pelo Memória Globo, os Acervos Globo gerem materialmente o arquivamento dessas obras e as distribuem para usos contemporâneos.

Para além dessas iniciativas voltadas aos veículos de comunicação, a empresa mantém também o Acervo Roberto Marinho. Criado em 2005, o setor reúne e organiza os documentos textuais, audiovisuais, fotografias e objetos dos fundadores do Grupo Globo e de seus descendentes. Seu arquivo abrange desde o ano de 1846 até os dias de hoje<sup>26</sup> e tem sido exposto de diferentes formas, dentre exposições, documentários e publicações no site oficial. O Acervo Roberto Marinho também gere o site História do Grupo Globo, em que os principais marcos da história das empresas Globo estão reunidos através de artigos, depoimentos orais, web documentários etc.

Até mesmo a mansão que foi habitada pela família Marinho, localizada no Cosme Velho, um bairro nobre da zona sul carioca, se tornou um centro cultural aberto para visitas, o Instituto Casa Roberto Marinho. Apresentado em seu site oficial como “uma casa que viveu a

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://historia.globo.com/historia-grupo-globo/2005-2014/noticia/2005-criacao-do-acervo-roberto-marinho.ghtml>>. Acesso em 27 de jan. 2024.

história da arte brasileira”, o local abriga a coleção de artes da família, que inclui obras de grandes artistas como Candido Portinari, além de realizar exposições temporárias e outras atividades culturais. Além disso, sua própria arquitetura também compõe valor cultural do espaço – construída ao pé da Floresta da Tijuca, a casa tem jardins projetados por Burle Marx e foi construída pelo renomado engenheiro César Melo Cunha. Fotografias presentes na coleção exposta no Instituto também revelam a presença de figuras notórias nesse espaço, enquanto ainda habitado pela família Marinho, como a fadista portuguesa Amália Rodrigues<sup>27</sup>.

A Globo também mantém, desde 1977, a Fundação Roberto Marinho. Tendo realizado trabalhos nas áreas de patrimônio e meio ambiente, a Fundação tem hoje como foco principal iniciativas envolvendo pautas de educação, tendo sido responsável também pela produção de programas educativos que fizeram parte da programação da TV Globo, como *Telecurso 2000* e *Globo Ciência*. No que concerne às políticas de memória, a Fundação administra, em parceria com instituições públicas e privadas, museus em três das principais capitais brasileiras: O Museu do Amanhã e o MAR (Museu de Arte do Rio), no Rio de Janeiro, os museus do Futebol e da Língua Portuguesa, em São Paulo, e o Paço do Frevo, em Recife.

Ao observar os diferentes polos da empresa dedicados às mais amplas formas de curadoria e presença na cultura de memória contemporânea, então, é possível afirmar que a mobilização da memória da empresa para o estabelecimento do Globoplay foi possibilitado por dois pontos centrais: por um lado, a manutenção de seus arquivos ao longo do tempo e os investimentos em tecnologias de preservação deste material, que garantiram condições materiais para que estas obras pudessem ser utilizadas no streaming; por outro lado, o investimento da empresa em setores de manutenção de sua memória, que atualizam os discursos e estruturam sua história institucional, mantendo títulos presentes na imaginação do público brasileiro e atualizando constantemente o discurso acerca dessas obras, de forma a sustentar vínculos com pautas contemporâneas e reposicionar a empresa ao longo do tempo.

Assim, para discutirmos mais profundamente a presença dos acervos Globo no Globoplay, é importante considerar que, no momento de consolidação dessa nova forma de consumo audiovisual, o interesse por antigos programas da Globo é sustentado institucionalmente por uma larga gama de movimentos mnemônicos da empresa, que passam por diferentes áreas da cultura. No contexto de uma grande empreitada mnemônica institucional traçada pela Globo há pelo menos meio século, o uso desses títulos para fomentar a plataforma de streaming da empresa é apenas um reflexo de um longo investimento, que comprova os bons frutos dessa aposta

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://casarobertomarinho.org.br/>>. Acesso em 27 de jan. 2024.

institucional.

## 2.2 Projeto Resgate

Após aproximar-se das características universais do mercado do streaming, apesar de sempre manter seu catálogo fomentado por títulos extraídos dos acervos Globo, o Globoplay passou por uma grande reformulação de marca em meados de 2020. Com uma nova logomarca e uma série de comerciais com o *slogan* “o Globoplay é muito mais que streaming” (reforçando o vínculo com a televisão como característica exclusiva), a plataforma se estabeleceu na competição pela audiência nacional do streaming. Um pouco antes dessa reformulação, porém, foi lançada a campanha “As novelas estão voltando”, indicando que as relações da plataforma com a memória da TV Globo estavam longe de se esgotar.

Ao som de Roberto Carlos, cantando os versos “*eu voltei, agora pra ficar, porque aqui é o meu lugar*”, o comercial<sup>28</sup> anunciava a ampliação do universo mnemônico do Globoplay com a publicação de mais novelas dos acervos Globo. Veiculada em televisão aberta e em todas as redes sociais da plataforma, a chamada, composta por uma sequência de cenas emblemáticas de novelas da TV Globo, rapidamente gerou interesse do público e, hoje, acumula mais de 2 milhões de visualizações no Youtube – números representativos do que se tornou a campanha mais duradora e de maior sucesso até os dias atuais.

A montagem do comercial, que intercalava cenas de obras de diferentes décadas, indicava que sua proposta era trazer a publicação, na íntegra, de duas novelas dos acervos Globo a cada mês, não necessariamente ordenados cronologicamente. Vale lembrar que, à época, 91 novelas (majoritariamente da década de 2010) já estavam publicadas na plataforma<sup>29</sup>, o que indica que o diferencial da nova campanha era justamente a possibilidade de acesso a sucessos mais antigos, de épocas variadas – antes disponíveis apenas através de coletâneas de DVD ou reprises esporádicas na TV Globo e no Canal Viva.

Rapidamente, a campanha se tornou um sucesso e muitas das novelas publicadas alcançaram números de destaque, frequentemente figurando entre os conteúdos mais assistidos da plataforma, e superando, até mesmo, a audiência de títulos em exibição na TV Globo e séries internacionais licenciadas, como foi o caso de *Tieta*, uma das primeiras novelas publicadas pela campanha, ainda no ano de 2020. A novela, originalmente lançada no ano de 1989, teve mais de um milhão de horas consumidas em seu primeiro mês de lançamento e chegou ao topo de

---

<sup>28</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=68K9\\_hAVMPw](https://www.youtube.com/watch?v=68K9_hAVMPw)>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/fim-de-temporada-saiba-como-assistir-novelas-da-globo-na-crise-de-coronavirus-34567>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

consumo da plataforma (REGINATO, 2021), anunciando desde ali o largo aproveitamento que a campanha teria nos anos seguintes.

Uma particularidade da campanha é que ela teve início durante a pandemia da Covid-19, momento em que as plataformas de streaming de todo o mundo observaram um crescimento exponencial de audiência, enquanto novas produções foram paralisadas para colaborar com a contenção do vírus. Esse foi um momento em que, particularmente, os acervos Globo foram mobilizados pela empresa para preencher a lacuna deixada pela pausa nas produções, tanto em seus canais lineares, quanto no streaming. Durante os meses de março e abril de 2020, as novelas já publicadas no Globoplay foram liberadas para consumo gratuito, em um primeiro aceno da plataforma para captar a audiência que crescia após a necessidade de *lockdown* nas cidades brasileiras. Logo depois, em maio, veio então a campanha *As novelas estão voltando* – posteriormente intitulada Projeto Resgate, um nome que remete à recuperação de acervos analógicos deteriorados por agentes físicos, mas que aqui representa exercício bastante diferente, ou seja, a seleção contemporânea de qual obra de um vasto acervo será comercialmente disponibilizada no streaming.

Não é possível tomar por coincidência que, após se estabelecer no mercado partindo dos acervos Globo, o momento de pandemia tenha sido o escolhido para a principal expansão do catálogo do Globoplay envolvendo essas obras, um movimento que já era prometido desde o ano anterior, 2019.<sup>30</sup> A demanda pela publicação das novelas mais antigas da emissora já era forte na internet mesmo antes da pandemia e o momento de pausa na produção audiovisual viria para evidenciar como títulos de acervo poderiam ser reaproveitados enquanto conteúdos, relançados, com *status* totalmente renovado<sup>31</sup>. À época do lançamento da campanha, excelentes audiências de reprises na TV Globo<sup>32</sup> já comprovavam o sucesso dessa fórmula, bem como atestavam a sede do público em isolamento social pelo consumo dessas obras audiovisuais.

Mais do que evidenciar uma tendência de consumo, o período de pandemia também dialoga intimamente com o que pensadores formulam acerca de movimentos de busca contemporânea pela memória – um movimento arraigado numa relação tensionada com o tempo, como vimos, mas que gera também uma grande lacuna de referenciais do passado para lidar com

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/novelas-antigas-porem-ja-reexibidas-na-tv-aberta-e-paga-estara-no-globoplay.html>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>31</sup> No dia 01 de dezembro de 2023, durante roda de conversas na CCXP, o CEO do Globoplay Erick Bretas endossou nossa observação ao afirmar que a pandemia foi um dos principais motivadores para o lançamento do projeto resgate.

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://exame.com/casual/em-meio-a-pandemia-novelas-repetidas-sao-campeas-de-audien-cia/>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

experiências do presente. Aqui, acionamos os conceitos de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, trabalhados por Reinhart Koselleck (2006), para pensar contemporaneamente o “tempo histórico” e o processo de distinção entre passado e futuro observado na sequência das gerações históricas, especialmente a partir da modernidade (KOSELLECK, 2006, p.16).

Em suma, enquanto o espaço de experiência se coloca como o modo pelo qual os indivíduos percebem o passado, presente e futuro a partir das suas experiências em um momento histórico, o horizonte de expectativa se conecta às projeções de futuro, moldadas pelas aspirações, esperanças e medos coletivos em cada época. Antes do advento da modernidade e, como vimos, de sua consequente aceleração do tempo, essas categorias se interligavam à medida que as expectativas acerca do futuro eram baseadas nas experiências do passado. Já na era moderna, porém, o imperativo do progresso fez com que as expectativas se distanciassem cada vez mais das experiências vividas até então (KOSELLECK, 2006).

Essa linha de pensamento pode ser utilizada, então, para pensarmos algumas das relações temporais que emergiram durante a pandemia da Covid-19 no contexto das plataformas de streaming. Podemos considerar um espaço de experiência que se alterou rapidamente à medida que, lidando com um desafio sanitário sem precedentes na história moderna (desde a gripe espanhola da década de 1910), o passado oferecia poucas ferramentas para articular esse acontecimento. Ao mesmo tempo, “as velhas expectativas se desgastaram na nova experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 326), movimentando também os horizontes de expectativa das sociedades contemporâneas, complexificando ainda mais a crise contemporânea da já desgastada relação da modernidade com o tempo (KOSELLECK, 2006).

Assim, podemos relacionar os pensamentos de Koselleck acerca das relações modernas à busca por obras de outras épocas no streaming. Instruídos a ficar em casa e lidando com uma situação de incerteza com o surgimento de uma nova doença letal, faz sentido imaginar que esse tenha sido o momento em que muitas pessoas tenham se engajado no consumo de obras dos acervos Globo, buscando espaços de experiência marcados por outros tempos históricos.

Nessa dinâmica, articulando há décadas sua memória de maneira primordial e tendo nas novelas um importante ponto de rememoração e celebração, a Globo utilizou esse momento de pandemia para trazer assinantes para o Globoplay ao oferecer a possibilidade de um contato com o passado a partir de uma tecnologia do presente, o streaming. Para Ribeiro e Barbosa (2007), ao permitir esse salto do passado para o presente, empresas como a Globo se colocam como guardiãs do fluxo temporal contemporâneo:

Dando visibilidade às comemorações, os meios de comunicação transformam o passado numa espécie de presente, marcado por uma única e exclusiva excepcionalidade: saltar do passado para o presente. Dessa forma, tornam-se espécies de guardiões do fluxo temporal, atrelado à prática do instante (RIBEIRO e BARBOSA, 2007, p. 109).

Não é possível, porém, pensar no caso específico das novelas sem ressaltar as particularidades da relação entre o gênero e o público brasileiro. Embora conteúdos de dramaturgia sejam o principal tipo de obra explorada em todas as plataformas globais de streaming, dentro do largo universo de obras ficcionais celebradas e rememorados pela Globo desde sua criação, não podemos tomar por aleatório que tenham sido justamente as novelas que mobilizaram a maior e mais divulgada campanha envolvendo a disponibilização de títulos dos acervos Globo no Globoplay, o Projeto Resgate.

Principal formato de narrativa ficcional da televisão brasileira (LOPES, 2010), a novela traz características únicas não apenas em sua estrutura narrativa, mas também no contexto sociocultural em que foi introduzida ao consumo dos brasileiros, o que acreditamos posicioná-la em um lugar de diálogo com o público nacional diferente das demais ficções serializadas veiculadas no país.

Para aprofundar essa discussão, é importante pontuar que são múltiplas as abordagens científicas acerca da novela e há uma série de autores que a teorizam a partir de diferentes vieses. Aqui, revisitaremos algumas dessas questões, apenas de modo a tensionar o porquê deste formato audiovisual, em especial, assumir um local central dentre as campanhas de lançamento de títulos dos acervos Globo no Globoplay. É central entender como o formato, tão característico da televisão brasileira, dialoga com a memória do público nacional – partindo da hipótese de que as novelas são um grande marcador de diferenciação da forma com que relações mnemônicas se constroem em relação aos conteúdos do Globoplay, em contraponto a seus concorrentes internacionais.

Para esse exercício, mobilizamos o vasto trabalho de Maria Immacolata Vassalo Lopes, teórica que entende a novela como “agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2003, p.17), uma ferramenta de “valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas” (LOPES, 2010, p.5). Trabalhando a televisão como peça crucial na formação de identidades, Lopes aponta a consagração das novelas como principal produto de ficção serializada televisiva entre os anos 1970 e 1980, quando suas narrativas passaram a se estruturar a partir de “representações que compunham uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira em seu movimento modernizante” (LOPES, 2003, p.19). Essa síntese aconteceria, principalmente, através da representação dos conflitos

cotidianos trazidos por essas narrativas, através de tramas que enfocavam a vida privada de seus personagens (LOPES, 2003, p.20).

A exibição de conflitos privados para o grande público também propulsiona, para Lopes, uma segunda característica fundamental da relação entre a novela e a identidade cultural: a mobilização da opinião pública. Formando uma espécie de “fórum de debates” (LOPES, 2003, p.27), as novelas provocaram discussões sobre temas diversos, funcionando como um termômetro moral para o país e trazendo essas discussões para o cotidiano do espectador, tornando-se assim “uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada” (LOPES, 2003, p.30). Assim, tomando a novela como um “veículo privilegiado do imaginário nacional” (LOPES, 2003, p.20), fica evidenciado o potencial dessas narrativas de garantir ao Globoplay um lugar de destaque frente à audiência nacional – especialmente considerando que, no contexto das chamadas *streaming wars* (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021, p. 196), os principais concorrentes da Globo são empresas estrangeiras.

Mesmo que muitas dessas empresas contem com títulos próprios, inclusive oriundos de acervos televisivos (à exceção de empresas nativas do streaming, como a Netflix), são as novelas que resguardam o lugar de narrativa brasileira e que, contemporaneamente, podem ser mobilizadas também como um tipo específico de memória sobre a nação. Para Lopes, as novelas seriam capazes de preservar valores de uma vida cotidiana comum aos brasileiros, hoje perdida frente às rupturas temporais e culturais do mundo contemporâneo, dialogando com os pensamentos de Huyssen (2000) e Hartog (2014), que revisitamos no início do capítulo:

A ficção televisiva não deve ser pensada numa história específica, numa particular produção de gênero, mas antes no inteiro corpus e fluxo das narrativas ao longo do tempo por onde assume a função de preservar, construir e reconstruir um “senso comum” da vida cotidiana. Na sociedade contemporânea, a fragmentação e dispersão das experiências, a rapidez das mudanças, o declínio de sistemas unitários de referência valorativa, criam condições de *homeless mind*, uma necessidade de “volta para casa”, de aceder a uma casa comum de significados (BARKER, 1999; MEYEROWITZ, 1995 *apud* LOPES, 2010, p. 10)

Para além do papel simbólico das novelas, como trabalhado por Lopes, é importante pontuar também que a própria construção do hábito de assistir a essas obras sempre esteve, de certo modo, atrelada ao hábito de reassisti-las. Se hoje, no Globoplay, esses títulos são relançados com *status* de novas produções, é importante ressaltar que a plataforma conta com um público já amplamente habituado a consumir reprises. Mesmo antes do período em que despontou o *boom* mnemônico em toda a sociedade ocidental, em meados dos anos 70 (HUYSSSEN,

2000), a Globo já realizava reprises de suas próprias novelas como parte da sua programação, um hábito mantido ininterruptamente até os tempos atuais.

No final dos anos 1960, as novelas *A Grande Mentira* e *Rosa Rebelde*, que eram exibidas à noite pela TV Globo, passaram também a ser reapresentadas na programação vespertina da emissora<sup>33</sup>. Já a partir de 1969, se estendendo ao longo da década de 1970, a grade do canal passou a contar com a faixa vespertina *Romance da Tarde*, que incluía a reprise de novelas e a exibição de filmes e séries estrangeiras. Já em maio de 1980, estreava programa o *Vale a Pena Ver de Novo*, faixa da programação da TV Globo que ainda hoje exhibe reprises de novelas de grande sucesso da emissora. No ar há 43 anos, o programa experimentou diferentes horários na tarde da TV Globo, mas nunca deixou de ser exibido, evidenciando a boa aceitação do público brasileiro em relação às reprises de novelas<sup>34</sup>.

Além disso, entre os anos de 1980 e 1983, versões compactas de novelas da emissora também foram apresentadas em uma outra faixa de reprise matinal, no programa *TV Mulher*<sup>35</sup>. Ao longo dos anos 1990, a faixa *Vale a Pena Ver de Novo* continuou exibindo reprises de novelas, consolidando os caminhos experimentados pela emissora nos anos anteriores.<sup>36</sup> Nesta década, outra faixa vespertina, a *Sessão Aventura*, originalmente dedicada à exibição de seriados internacional, foi eventualmente substituída por reprises de novelas<sup>37</sup>.

É importante pontuar que, tendo sido criada em 1965, em suas primeiras décadas no ar a TV Globo trazia reprises de obras então exibidas, que não eram mobilizadas a partir de uma premissa de celebração da memória, mas sim de uma complementação da programação diária da emissora. A primeira novela exibida no *Vale a Pena Ver de Novo*, por exemplo, foi *Dona Xepa*, que havia sido lançada apenas três anos antes, em 1977<sup>38</sup>. Foi apenas ao longo do tempo que, progressivamente, a faixa começou a trazer títulos cada vez mais distantes de suas datas de lançamento original, modelo consagrado atualmente.

Aqui, vale ressaltar também que, ao longo de toda a história da emissora, reprises de

---

<sup>33</sup> Disponível em: <[https://tvhistoria.com.br/ha-37-anos-primeira-reprise-do-vale-a-pena-ver-de-novo-chegava-ao-fim-relembre-a-trama-de-dona-xepa/#google\\_vignette](https://tvhistoria.com.br/ha-37-anos-primeira-reprise-do-vale-a-pena-ver-de-novo-chegava-ao-fim-relembre-a-trama-de-dona-xepa/#google_vignette)>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/vale-a-pena-ver-de-novo/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/vale-a-pena-ver-de-novo/noticia/vale-a-pena-ver-de-novo.ghml>> e <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/noticia/bastidores.ghml>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/um-dos-maiores-sucessos-da-globo-roque-santeiro-terminava-ha-32-anos>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://gshow.globo.com/noticia/vale-a-pena-ver-de-novo-completa-40-anos-confira-alguas-curiosidades.ghml>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

novelas também foram mobilizadas para ocupar faixas de programação em casos de contratempos. Em 1975, por exemplo, a emissora exibiu uma versão compacta da novela *Selva de Pedra* (1972) ao ter a primeira versão de *Roque Santeiro* censurada<sup>39</sup>. Já em 1986, a novela *Locomotivas* foi reapresentada em uma edição especial exibida no horário da novela das seis, pois a Globo suspendeu temporariamente as produções do horário enquanto travava de um conflito trabalhista com o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio de Janeiro (SATED-RJ)<sup>40</sup>. Como vimos, o mesmo cenário se repetiu contemporaneamente, em 2021, quando, por conta da pandemia da covid-19, as produções da emissora foram parcialmente paralisadas e todas as faixas dedicadas às novelas passaram a exibir reprises de grandes sucessos da década de 2010<sup>41</sup>.

Assim, podemos afirmar que não há grande diferença no cenário de reprises quando se comparam os anos de 1993 e 2023, por exemplo. Na verdade, o volume de reprises diárias ampliou. Hoje, a emissora conta com um número maior de faixas diárias de reapresentação de novelas já exibidas, do que no final do milênio passado: duas no período da tarde, com a reexibição de obras de outras épocas (faixas *Vale a Pena ver de Novo* e *Reprise da Tarde*) e uma de madrugada, em que é reapresentado o capítulo exibido diariamente na faixa das 19h (faixa *Rebatida de Novela*), em um modelo parecido com o praticado pela produtora ainda nos anos 1960<sup>42</sup>.

Além disso, desde 2010, a Globo também mantém um canal por assinatura dedicado a reprises de programas da TV Globo, o Canal Viva – que chama atenção pelos altos números de audiência alcançados, sendo hoje um dos canais por assinatura mais consumidos de todo o Brasil. No Viva, são exibidas diariamente, desde seu lançamento, pelo menos três novelas, todas com reapresentações nas madrugadas da emissora, somando seis exibições diárias de novelas reprisadas, além de especiais de maratona dos capítulos da semana, que acontecem aos sábados e domingos<sup>43</sup>.

Para pensar no modo como o streaming dialoga com essa longa tradição de reprises de novelas da Globo, porém, é importante considerarmos que esses dois meios têm uma diferença central, como discutimos na introdução do capítulo: a autonomia do espectador na seleção do

---

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-a-versao/noticia/curiosidades.ghtml>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2020/03/17/nao-foi-so-pelo-coronavirus-globo-ja-reprizou-outras-tres-novelas-a-noite-142323.php>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>41</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2020/03/17/nao-foi-so-pelo-coronavirus-globo-ja-reprizou-outras-tres-novelas-a-noite-142323.php>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/pe/tvgranderio/programacao/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://meuguia.tv/programacao/canal/VIV>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

que assistir (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021, p.207). Mesmo com as reprises diárias, numa época antes do consumo sob demanda, apenas a novela reexibida naquele momento podia ser assistida, enquanto as demais obras já lançadas pela TV Globo eram inacessíveis (exceto através de algumas coletâneas de fitas VHS ou DVD, como se popularizados a partir dos anos 2000). Assim, devemos questionar a capacidade dessas reapresentações esporádicas de cada obra de gerar tamanho engajamento com o público, ao ponto de nutrir um desejo de consumo que atravessa décadas.

No entanto, há um segundo ponto de contato constante entre o público e essas obras, que nos parece crucial para sustentar a imaginação do público: os muitos programas, quadros e reportagens em que a televisão faz autorreferências à sua própria programação, momentos que a pesquisadora Amy Holdsworth define como “*televisão sobre a televisão*” (HOLDSWORTH, 2011, p.96, tradução nossa)<sup>44</sup>. Programas como o *Videoshow*, dedicado a comentar os bastidores da TV Globo, bem como quadros de programas de auditório que celebram trajetórias artísticas e grandes marcos da emissora, estiveram presentes na grade da emissora ao longo de toda a sua história. Nesses momentos da programação, reportagens retomavam os “grandes feitos” da televisão brasileira de diferentes formas, consagrando-os frente às mais diversas audiências e reativando constantemente a imaginação do público acerca dessas obras – sem que para isso fosse necessário que a audiência as reassistisse.

Assim, é importante considerar que, em um contexto de expansão da cultura de memória (HUYSEN, 2000), empresas como a Globo demonstram, há décadas, uma preocupação acerca da manutenção de seu próprio passado, adotando diferentes estratégias de autorreferenciação, como edições comemorativas de jornais e programas retomando seus grandes feitos (RIBEIRO e BARBOSA, 2007, p.108). Justamente por isso, essas obras – e especialmente as novelas que, como vimos, trazem uma especial relação com a noção de identidade nacional – foram ao longo dos anos reiteradamente celebradas e revisitadas pela empresa em seus mais diversos empreendimentos mnemônicos. Ao chegarem ao streaming, então, assumem automaticamente todo o valor simbólico que nelas foi embutido desde seu lançamento original, a partir da sua contínua vinculação à história da empresa e até mesmo da própria nação, como apontam Ribeiro e Barbosa:

A rigor, a maioria das empresas de comunicação (Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, Rede Record etc.) produz em profusão edições comemorativas, numa busca desenfreada por caracterizar um passado singular, fonte legitimadora da construção de imagem ideal da própria empresa.

---

<sup>44</sup> No original: “television about television”.

Cada jornal, cada emissora, em seus cinquentenários, centenários, ou mesmo em aniversários mais recentes, recuperam uma trajetória que insere a empresa num regime de historicidade mais amplo, atrelando normalmente a sua história particular a uma história emblemática da própria nação brasileira.

Sem dúvida, as comemorações fazem parte de um processo de construção de poder simbólico, no qual o interesse de dominar o tempo assume papel primordial. Possibilita também a própria construção do acontecimento e a sua valorização pública, o que leva os detentores deste poder a serem publicamente proprietários de sua própria criação.

Por outro lado, não se pode esquecer o caráter comercial de algumas dessas celebrações. Transformada em produto, a comemoração é uma comercialização lucrativa. (RIBEIRO e BARBOSA, 2007, p. 48)

Tendo esta prática em vista, é fundamental pensarmos em como esse tipo de programação influencia o interesse do público em assistir às reprises (seja na própria televisão ou no streaming), em um sistema de retroalimentação, através da celebração da memória dessas obras. Essa discussão retoma o pensamento de Amy Holdsworth, que observa nas reprises e nas autorreferenciações um gesto da própria linguagem televisiva. Para a autora, através da recirculação de sua própria história, a televisão se coloca como central para a compreensão do passado e, observando as formas com que sua memória é recontextualizada contemporaneamente, podemos apontar relações entre o papel cultural da televisão e a nossa própria percepção histórica (HOLDSWORTH, 2011, p. 93, tradução nossa).<sup>45</sup>

Trazendo observações sobre a autoreferenciação da televisão em um momento em que o streaming não era amplamente difundido, ainda no início da década de 2010, Holdsworth faz um diagnóstico que, quando estendido à observação dos atuais meios de consumo audiovisual, reforça a noção de que temos, no streaming, uma continuidade de relações mnemônicas entre o público e a televisão, iniciadas muito antes do advento desta nova tecnologia. Observando o hábito televisivo de reapresentar suas próprias obras e recontextualizá-las comercialmente, é possível ponderar que o Globoplay, assim como a própria TV Globo fez ao longo de toda a sua história, assume o papel de “portal entre passado e presente” (HOLDSWORTH, 2011, p. 110, tradução nossa)<sup>46</sup>.

É importante frisar que, para Holdsworth, neste contexto de constante rememoração de si mesma, a televisão trabalha essencialmente com um elemento: a nostalgia. Inicialmente mobilizado para se referir aos pacientes com questões psicológicas causadas por deslocamentos espaciais (KEIGHTLEY e PICKERING, 2012), o termo ganhou múltiplas reflexões a partir da

---

<sup>45</sup> No original: “Television is central to our understandings of the past and by paying attention to the recirculation of television’s own past, the devices and forms of re-contextualisation, we can reveal specific attitudes towards television as a cultural form and attitudes towards our historical selves”.

<sup>46</sup> No original: “The role of television as a portal between past and present.”

modernidade e tem se complexificado cada vez mais. Frente à forte cultura de memória de nossa época, um *boom* nostálgico (NIEMEYER, 2014, tradução nossa)<sup>47</sup> se disseminou em diversos aspectos da vida cotidiana, ressaltando a nostalgia não apenas como uma tendência estética ou cultural, mas como expressão das relações contemporâneas – tanto positivas, quanto negativas – com as cada vez mais desgastadas noções de tempo e espaço (NIEMEYER, 2014, p.2, tradução nossa)<sup>48</sup>.

É importante ressaltar que, no campo dos estudos de nostalgia (ou *nostalgia studies*), uma larga gama de pensadores se dedica a destrinchar as mais amplas presenças de signos nostálgicos em nossa época, bem como suas implicações e consequências. Ao longo deste trabalho, porém, enfocaremos as relações entre mídia e nostalgia (HUYSEN, 2000; NIEMEYER, 2014; RIBEIRO, 2018) e, mais especificamente, entre televisão e nostalgia (HOLDSWORTH, 2011), justamente por entender o termo como ferramenta fundamental para pensar as relações mnêmicas mobilizadas pelos acervos Globo no Globoplay.

Para a análise do Projeto Resgate nos interessa, particularmente, pensar nos múltiplos usos da nostalgia na cultura televisiva (HOLDSWORTH, 2011, p.97, tradução nossa)<sup>49</sup> e na nostalgia como uma forma específica de engajamento televisual (HOLDSWORTH, 2011, p.112, tradução nossa)<sup>50</sup>, questões que agora encontram eco no streaming – reforçando, mais uma vez, uma ideia de continuidade entre esses dois meios de consumo audiovisual. Aprofundando a observação acerca da nostalgia televisiva e sua mobilização comercial, Holdsworth toma por central a noção de “retorno seguro”, trabalhando com os conceitos de retorno e segurança, em seus mais amplos sentidos, para pensar o termo:

Eu utilizo a noção do retorno seguro em vários sentidos. Ela se refere ao 'bom senso' econômico das formas de televisão nostálgica, uma programação barata e populista, que dialoga com a segurança comercial de reproduzir sucessos passados e formatos familiares. Ela responde também às aplicações mais conservadoras da nostalgia e à segurança do passado visto de forma idealizada ou reconfortante, mas também está relacionado a uma noção de nostalgia em que a recuperação ou o retorno não são o objeto de desejo, mas sim a relativa segurança da distância e da saudade (HOLDSWORTH, 2011, p. 79)<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> No original: “nostalgic boom”.

<sup>48</sup> No original: “But nostalgia is not only a fashion or a trend. Rather, it very often expresses or hints at something more profound, as it deals with positive or negative relations to time and space”.

<sup>49</sup> No original: “the multiple uses of nostalgia within television cultures”

<sup>50</sup> No original: “nostalgia as a specific form of televisual engagement”

<sup>51</sup> No original: “I use the notion of the safe return in several senses. It refers to the economic ‘good sense’ of forms of nostalgia television as cheap and populist programming and corresponds with the commercial safety of reproducing past successes and familiar forms. It responds to the conservative applications of nostalgia and the safety of the past in an idealised or anodyne form, but it also relates to a notion of nostalgia where recovery or return is not the object of desire but the relative safety of distance and longing”.

Essa noção de um retorno seguro, propiciado pela televisão, dialoga em seus mais amplos aspectos com as discussões sobre as reprises e a autoreferenciação das novelas pela TV Globo. De modo mais concreto, as reprises representaram (e, como vimos, ainda representam) para a empresa uma ferramenta praticamente gratuita para preencher sua grade de programação e solucionar eventuais lacunas deixadas por novas produções que, por motivos diversos, não possam ser exibidas. Há também a segurança do *status* de sucesso atribuído a essas obras através da sua própria celebração (RIBEIRO e BARBOSA, 2007), que garantem a atratividade de suas reexibições ao fomentar o interesse do público pela memória desses títulos, gerando essencialmente o desejo nostálgico de retomar a experiência de assisti-los.

Ainda considerando a ampliação do Globoplay a partir dos acervos da Globo, essa noção de segurança financeira atrelada à nostalgia parece particularmente relevante para pensar os movimentos de consolidação da plataforma. Aqui, é importante também acenar para a existência, em todo o mundo, de um amplamente estabelecido mercado da nostalgia, como apontando por Ana Paula Goulart Ribeiro (2018). Além de trabalhar os sentimentos relacionados à nostalgia e suas relações com a temporalidade contemporânea, a pesquisadora traz à luz o viés comercial dessa relação mnemônica, apontando sua presença em toda a indústria do consumo, como na arquitetura, na moda, na indústria da música e em múltiplas formas de entretenimento (RIBEIRO, 2018, p.1). Apesar dessa aparente onipresença da nostalgia como objeto de consumo, porém, é justamente nas mídias, em especial o audiovisual, que a pesquisadora identifica seu lugar de destaque comercial (RIBEIRO, 2018, p.1).

Ao analisar múltiplos formatos consagrados no mercado do audiovisual, como os *reboots*, *remakes*, *prequels*, *sequels*<sup>52</sup> e as ficções históricas, a autora pontua que todos esses produtos, de diferentes modos, trazem relações com a memória como ponto central de suas produções (lógica da qual, como veremos posteriormente, o Globoplay também comunga em suas produções Originais) e são sustentados por discursos e signos nostálgicos. Dentro desta dinâmica, Ribeiro também identifica as reprises como parte desse modelo de negócio nostálgico cada vez mais mobilizado no mercado audiovisual – aqui, não através da produção de novos títulos, como nos demais casos supracitados, mas através da produção de novos sentidos comerciais para essas obras já exibidas.

A pesquisadora identifica, na reprise, múltiplos acessos à nostalgia, que passam tanto

---

<sup>52</sup> A saber: *reboots* são produções contemporâneas que dão continuidade a narrativas já lançadas aproveitando algumas de suas características originais, mas trazendo também novas tramas e personagens. Já *prequels* e *sequels* são novas narrativas que derivam de obras já lançadas, trazendo tramas que as complementam apresentando momentos que as antecedem ou sucedem, respectivamente. Já os *remakes* são reproduções contemporâneas de obras já exibidas, seguindo o mesmo arco narrativo original.

pelo diálogo com a audiência que originalmente assistiu a esses títulos, quanto por um grupo de espectadores que nunca consumiu esses títulos, mas nutridos pelos amplos projetos de celebração acerca dessas obras, também mobilizam uma imaginação acerca deles. Com isso, cria-se um interesse nostálgico por seu consumo, a partir da “familiaridade” com a história dessas obras. Assim, ao falar sobre um novo público angariado pelas reprises, Ribeiro destaca que é preciso ter “cuidado na qualificação desse ‘novo’, que propositadamente foi usado entre aspas” (RIBEIRO, 2018, p.8):

Mesmo para aqueles que assistem a esse material pela primeira vez, não se trata de algo de fato inédito. Todos sabem que estão vendo regravações ou releituras de produtos culturais do passado, e esse fato é, inclusive, fartamente alardeado pelos produtores. É usado como um elemento de distinção dos programas, importante nas campanhas de lançamento dos produtos. É preciso considerar também um outro aspecto: há alterações importantes no consumo e na fruição desses produtos. No caso das novelas brasileiras, por exemplo, os telespectadores já têm informações prévias sobre as histórias e os personagens e buscam se informar antecipadamente sobre o desenrolar da trama. Além disso, é ativada a curiosidade comparativa, que faz com que as pessoas procurem dados sobre enredos, personagens e atores das primeiras versões. (RIBEIRO, 2018, p.8)

Assim, as colocações de Ribeiro sobre as reprises se relacionam à noção de retorno seguro trabalhada por Holdsworth. No caso das reprises, observamos um retorno que garante não apenas a segurança de uma audiência cativa, que previamente consumiu essas obras e deseja o contato com esse passado experienciado. Estamos lidando também com o retorno a momentos em que uma parcela do público nunca esteve, mas que, mesmo não tendo sido vividos, são familiares de alguma forma. E talvez, aqui, precisamente, resida a segurança trazida pelas reprises a esse novo público – uma nostalgia ativada pelo conforto de uma imaginação partilhada (KEIGHTLEY e PICKERING, 2012), que permite um acesso interativo ao passado e uma experimentação dos costumes e signos de outras épocas. Deste modo, tanto para o público mais jovem, quanto para os que assistiram a essas obras em suas exibições originais, as reprises de novelas estão ligadas ao lugar de segurança e familiaridade do passado, bem como funcionam como uma fonte de acesso a outros regimes de temporalidade.

Aqui, para pensar mais especificamente o público brasileiro, podemos retomar também os apontamentos de Lopes sobre as particularidades simbólicas da novela frente à construção de uma dita identidade nacional, e relacioná-los a nostalgia mobilizada pelo consumo desses títulos através do Globoplay. Para Holdsworth, a nostalgia pode funcionar justamente como “um meio de negociação das identidades, comunidades e formas de conectividade histórica;

como éramos antes, quem somos agora e onde queremos estar” (HOLDSWORTH, 2011, p.103, tradução nossa)<sup>53</sup>, noção que dialoga com a abordagem proposta por Lopes para pensar as novelas. Tendo em vista a carga de identidade da nação atrelada à novela, é coerente que esse seja o produto de maior destaque no contexto de mobilização de uma nostalgia televisiva por parte do Globoplay, já que é capaz de representar quem éramos como nação no passado e, consequentemente, projetar também nosso presente e futuro enquanto nação.

Há, ainda, uma forte relação com a noção de modernidade que se relaciona tanto com a novela, quanto com a nostalgia. Se, para Lopes, a novela representava o Brasil que se modernizava no final da década de 1970, em autores que tomamos por referencial para pensar a nostalgia, como Holdsworth (2011), Niemeyer (2014) e Ribeiro (2018), o termo também aparece justamente como consequência do avanço da modernidade. Deste modo, reassistir nostalgicamente à essas obras é uma forma de vislumbrar o projeto de modernização da sociedade brasileira, a partir de um momento histórico marcado pela frustração dessas expectativas – mais uma vez, proporcionando um retorno a uma temporalidade mais segura, em que o espaço para projeção de futuro assumia uma outra dimensão.

Assim, podemos ponderar que as novelas trazem consigo múltiplas características que, frente ao público brasileiro, exprimem particularmente bem as múltiplas camadas do que seria uma nostalgia televisiva. Avançar na observação do andamento do projeto resgate ao longo dos últimos três anos nos mostrará mais detalhadamente como camadas dessa relação mnemônica têm sido trabalhadas pela Globo.

### **2.2.1 Resgate em números**

O potencial mnemônico da novela frente ao público brasileiro é atestado pela ligação direta entre a campanha de publicação de novelas dos acervos Globo e a expansão da plataforma ao longo desses anos, tendo em vista o rápido aumento no número de assinantes da plataforma desde o lançamento do Projeto Resgate. Segundo dados divulgados pelo Globoplay, ainda durante 2020, primeiro ano da campanha, em que apenas 17 obras foram publicadas, o consumo de novelas na plataforma aumentou 142%<sup>54</sup> em relação ao ano anterior. A plataforma justificou que, em parte, os bons resultados se davam por conta da pandemia, mas a expansão na base de

---

<sup>53</sup> No original: “nostalgia plays a role in the negotiation of identities, communities and forms of historical connectivity; of how we were then, who we are now and where we want to be”.

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/12/globoplay-cresce-durante-a-pandemia-veja-os-conteudos-mais-assistidos.ghml>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

assinantes teve continuidade nos anos seguintes – em 2022, enquanto o Globoplay anunciava aumentos de 50% em sua arrecadação para o primeiro trimestre do ano, a líder de audiência do streaming Netflix registrou pela primeira vez, desde sua chegada no Brasil em 2011, queda no número de usuários<sup>55</sup>.

Exatamente um ano depois, no primeiro trimestre de 2023, com o Projeto Resgate ainda ativo, o Globoplay anunciaria então ter passado o número de usuários da principal concorrente, com 30 milhões de inscritos, enquanto a Netflix no Brasil possuía 15,3 milhões de usuários na plataforma. Apesar disso, o serviço de streaming da empresa brasileira continua atrás da rival em audiência, de acordo com dados da Kantar Ibope Media. Os novos números foram informados pelo portal independente FlixPatrol, que compila a quantidade de inscritos dos serviços pelo mundo.<sup>56</sup><sup>57</sup> No final desse mesmo ano, em dezembro de 2023, segundo anunciado pela empresa durante a convenção de cultura pop CCXP em um painel dedicado à relação entre os acervos Globo e o Globoplay, foram consumidas 16 mil horas de novelas do Projeto Resgate desde seu lançamento em 2020, números que consolidam o potencial do projeto em atrair audiência para a plataforma.

O bom resultado das publicações de novelas também abriu espaço para a publicação de alguns outros produtos, até mesmo um célebre programa humorístico que não havia sido disponibilizado com os demais ainda em 2018, o *Casseta e Planeta – Urgente!*, bem como a expansão da própria campanha para também abarcar o relançamento de minisséries. A publicação desses conteúdos segue continuamente no Globoplay, que hoje conta ainda com a publicação dos programas exibidos no Canal Viva para assinantes do pacote + Canais, que permite acesso à programação de todos os canais por assinatura do grupo, tanto ao vivo, como sob demanda.

Para aprofundar a análise acerca do universo mnemônico do Globoplay, a proposta é confrontar análises quantitativas e qualitativas acerca do Projeto Resgate. Certamente, os títulos mensalmente escolhidos para serem “relançados” podem nos contar mais sobre como a memória é explorada pela plataforma, evidenciando, por exemplo, a relação das obras escolhidas com pautas contemporâneas e quais as pontes temporais construídas por essas publicações.

---

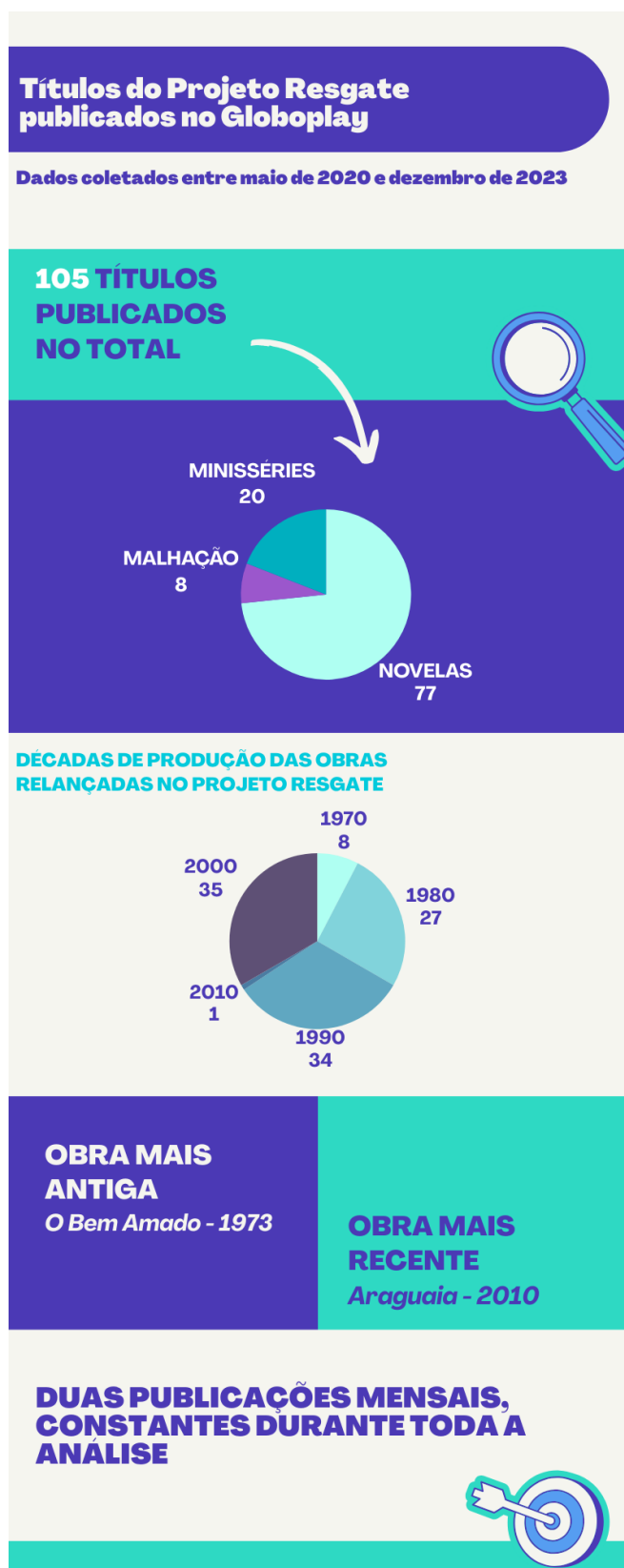
<sup>55</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/na-contramao-da-netflix-globoplay-cresce-11-e-comeca-dar-lucro-para-globo-82267>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>56</sup> Disponível em: <<https://coletiva.net/noticias/globoplay-supera-netflix-em-numero-de-inscritos-no-brasil,426155.jhtml#:~:text=Com%2030%20milh%C3%B5es%20de%20inscritos,dados%20da%20Kantar%20Ibope%20Media>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>57</sup> É importante frisar, no entanto, que esses números foram questionados no mercado audiovisual por uma diferença crucial entre as duas plataformas: enquanto a Netflix funciona exclusivamente por assinatura, o Globoplay traz opções para assinantes, mas também algumas opções gratuitas para quem criar um usuário na plataforma – todas elas, produtos dos acervos Globo ou oriundas da atual programação da TV Globo, como as novelas exibidas diariamente e o próprio sinal do canal com programação ao vivo.

Os dados foram coletados a partir do registro das obras presentes no catálogo plataforma, desde o lançamento do projeto Resgate, em 25 de maio de 2020, até o dia 01 de dezembro de 2023. O levantamento está organizado por ordem cronológica de publicação na plataforma e é dividido em duas grandes bases: uma que compreende os títulos lançados no Projeto Regate. Nesta planilha, há também uma subdivisão para apontar as publicações de Malhação, por se tratar de um produto que, diferentemente das demais novelas e minisséries das campanhas, teve diversas temporadas anuais, conforme se observa na figura.

**Figura 2** - Títulos do Projeto Resgate publicados no Globoplay entre maio de 2020 e dezembro de 2023



Fonte: Elaboração própria, a partir dos dados que constam no Apêndice (Consulta no Globoplay, até 01 de dez. 2023).

Um primeiro olhar quantitativo para dados do Projeto Resgate indica que, desde seu lançamento em maio de 2020 até 01 de dezembro de 2023, foram publicadas na plataforma um total de 77 novelas dos acervos Globo, 20 minisséries e 8 temporadas de *Malhação*, um total de 105 títulos. Em apenas três anos, o número já é superior a todo o universo de novelas que constavam na plataforma antes do Projeto e as décadas por ele abrangidas são naturalmente muito mais variadas, tendo em vista que antes só havia no Globoplay títulos dos anos de 2010 (com exceção de alguns mais antigos, que haviam sido exibidos no *Vale a Pena Ver de Novo* e publicados na plataforma ainda no modelo de *catch up* da TV Globo). Assim é possível observar um constante e crescente investimento na publicação desses materiais.

Observando as datas originais de lançamento das novelas, minisséries e temporadas de *Malhação* relançadas através do projeto Resgate, podemos mapear alguns aspectos interessantes da campanha. A presença de obras por décadas é crescente, sendo os anos 1970 os que têm menor presença, apenas 08 publicações, enquanto os anos 2000 concentram a maior parte das obras presentes, um total de 36 publicações, representando mais de 1/3 do total de relançamentos da campanha. Apesar dos anos 2000 aparecerem em maior número, a presença de obras dos anos 1980 e 1990 também é equilibrada, respectivamente 27 e 34 títulos.

Assim, o “mix” de décadas proposto desde o comercial de lançamento da campanha parece se manter equilibrado após mais de três anos, funcionando como conceito central para essas publicações – embora não seja possível desconsiderar a dificuldade encontrada para recuperar títulos mais antigos, especialmente os dos anos 1970, como a Globo já informou algumas vezes<sup>58</sup>. Existem, ainda, algumas obras publicadas com capítulos faltando, como *O Bem Amado*, *Guerra dos Sexos*, *Roda de Fogo* e *Alma Gêmea*. Nesses casos, a plataforma coloca avisos indicando que “não foi possível resgatar” alguns desses capítulos.

O interessante, neste caso, é que a ausência de episódios não está limitada à títulos mais antigos, mas atrelada às particularidades do processo de arquivamento da empresa em cada momento. *Alma Gêmea*, por exemplo, é uma novela muito mais recente, lançada em 2005, mas que teve o seu terceiro capítulo corrompido durante o arquivamento – em conversa com executivos responsáveis pelos trâmites de publicação das novelas dos acervos Globo no Globoplay<sup>59</sup>, a principal hipótese levantada é que, no início dos anos 2000, a transição de fitas analógicas para arquivos digitais comprometeu uma leva de obras da época.

---

<sup>58</sup> Por exemplo, conferir: <<https://tvhistoria.com.br/classicos-da-globo-dos-anos-80-nunca-mais-serao-vistos-na-integra/>>. Acesso em 26 de ago. 2023.

<sup>59</sup> Conversas realizadas durante pesquisa de campo.

Aqui, a ameaça da perda parcial de parte dessas memórias “emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados” (HUYSSSEN, 2000, p.33), corroborando com a preocupação de pensadores da memória acerca dos riscos do arquivamento digital, muitas vezes tido como mais seguro do que os arquivos físicos. Além de evidenciar essa fragilidade técnica, o caso de *Alma Gêmea* indica também como as diferentes políticas de arquivamento internas da empresa (ou a ausência delas) influem na preservação desses registros históricos e nas possibilidades de acesso futuro a eles.

Existem, ainda, diversos entraves jurídicos que podem impedir o relançamento de algumas das obras da TV Globo no Globoplay. A novela *Terra Nostra*, por exemplo, foi publicada em um modelo compactado, com apenas 150 dos seus 221 capítulos originalmente exibidos, edição realizada para a comercialização internacional da obra. Essa mesma versão compacta havia também sido exibida em 2019, quando a obra foi reprisada pelo Canal Viva. À época, a Globo justificou seu uso pela impossibilidade de renegociar os direitos autorais de algumas das canções que faziam parte da trilha sonora original da novela, questão regularizada na versão editada para o mercado internacional.<sup>60</sup>

Seguindo com a análise da base de dados do Projeto Resgate, é importante observar que o “equilíbrio” entre décadas dos títulos relançados na plataforma demonstra a pluralidade de registros de diferentes épocas presentes nos acervos Globo. O mix indica também que o Globoplay não está concentrado em um momento histórico específico, pelo contrário: a publicação intercalada, de novelas de épocas variadas, é justamente o conceito utilizado para disponibilização dessas obras, informações confirmadas pelo líder da plataforma Erick Bretas, durante um painel dedicado ao tema na feira de cultura CCXP.

Aqui, a noção de que a plataforma não está necessariamente buscando rememorar um evento específico do passado dialoga com autores que trabalham com a ideia de que, em nossa época, as representações do passado e seus signos são cada vez mais fragmentadas e não se apresentam cronologicamente, mas sim em contraponto ao presente. Para Mark Fisher, essa busca por uma memória que não está necessariamente concentrada em uma década ou acontecimento se relaciona intimamente à experiência da temporalidade humana no século XXI, em que “a impressão moderna de desenvolvimento linear foi substituída por uma estranha simultaneidade” (FISHER, 2014, p.14, tradução nossa).<sup>61</sup>

Apesar do Globoplay investir nessa construção de catálogo a partir de uma variação

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2019/04/11/mesmo-com-sucesso-canal-viva-picota-terra-nostra-por-cao-de-trilha-sonora-127227.php>>. Acesso em 26 de ago. 2023.

<sup>61</sup> No original: “impression of linear development has given way to a strange simultaneity”.

entre décadas de origem das novelas publicadas, um olhar para os dados de audiência dos três primeiros anos do Projeto Resgate aponta para uma busca mais específica do público por obras dos anos 1990 e 2000. Também divulgado na CCXP 2023, o ranking das 10 novelas mais consumidas desde o lançamento da campanha conta apenas com títulos dessas duas décadas, sendo *Tieta* (1989-90) a mais antiga e *A Favorita* (2008) a mais recente, conforme se vê na figura.

**Figura 3** - Ranking de novelas mais consumidas do Projeto Resgate divulgado na CCXP em dezembro de 2023



Fonte: Reprodução de imagem divulgada no portal Gshow (Foto de Fabiano Battaglin)<sup>62</sup>

Aqui, retomamos discussões sobre um passado cada vez mais próximo do presente, que pode estar há 50 anos do presente, mas também há apenas 10 anos – o título mais recente da lista do Projeto Resgate é a minissérie *Araguaia*, lançada em 2010, há 13 anos. A leitura de que essa já seria uma obra a ser “resgatada” dos acervos Globo evidencia como o passado tem se tornado cada vez mais próximo do presente em um registro temporal contemporâneo.

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/globoplay-anuncia-projeto-fragmentos-e-disponibiliza-capitulos-de-novelas-que-marcaram-epoca.ghtml>>. Acesso em 27 de jan. 2024.

Essa noção de distâncias temporais cada vez mais estreitas também retomam as discussões acerca de um tensionamento crescente entre as noções de presente e o futuro, como vimos em Huyssen (2000) e Hartog (2014). Nessa dinâmica, o passado passa a ocupar um lugar simbólico, funcionando como uma espécie de ponto referencial. Da mesma forma, seus signos culturais também são retomados, como um meio de garantir sentido à experiência do tempo presente. Para Fisher, o resultado desse processo é uma temporalidade confusa, onde a noção de passado parece dilatada: “em 1981, os anos 1960 pareciam muito mais distantes do que eles parecem estar de hoje em dia. Desde então, a percepção cultural do tempo se fechou em si mesma” (FISHER, 2014, p.14, tradução nossa).<sup>63</sup>

Além disso, o grande número de obras da década de 1990 indica um passado que tem apelo em relação ao público contemporâneo, tendência também observada em outros segmentos da cultura, especialmente na moda, que ficou conhecida como “Y2K”<sup>64</sup> – signos estéticos que têm estado em alta nos últimos anos e dialogam com o grande número de obras publicadas no Projeto Resgate que são da década de 2000. Assim, em um contexto de ampliação de tendências estéticas nostálgicas (HUYSEN, 2000; RIBEIRO, 2018), os acervos Globo oferecem possibilidades de diálogos com signos de outros setores da cultura contemporânea, ampliando ainda mais o acesso ao público interessado por consumir essas tendências retrô, uma ilustração precisa de como o mercado da nostalgia (RIBEIRO, 2018) se retroalimenta nos mais diferentes setores da cultura.

Vale observar, ainda, que dentre as dez obras mais consumidas no Projeto Resgate, seis foram exibidas em televisão aberta ainda no início da década de 2020, inclusive as três primeiras colocadas no ranking: *Chocolate com Pimenta*, *Mulheres de Areia* e *Mulheres Apaixonadas*. Apenas *Tieta*, *América*, *A Viagem* e *Renascer* aparecem no ranking sem terem sido reprisadas nos últimos três anos. Assim, fica evidenciado mais uma vez o forte vínculo entre o Globoplay e TV Globo, demonstrando o poder do canal televisivo em angariar público para a plataforma de streaming da emissora e de reforçar o interesse pela memória de suas obras.

Outro fator que chama a atenção ao observar a lista de novelas já publicadas pelo Projeto Resgate é a relação entre a consagração da obra em sua exibição original e seu relançamento no Globoplay. Considerando números do IBOPE a partir da adoção da metodologia de amostra fixa de domicílios em 1977 (AIDAR; HAMBURGUER; ALMEIDA, 2006), observamos que as cinco novelas de maior audiência da TV Globo desde então (em ordem: *Roque Santeiro*,

---

<sup>63</sup> No original: “In 1981, the 1960s seemed much further away than they do today. Since then, cultural time has folded back on itself”.

<sup>64</sup> Ver: <<https://www.vogue.pt/tendencia-y2k-o-que-e>>. Acesso em 30 de jun. 2023.

*Tieta*, *Top Model*, *O Salvador da Pátria e Pai Herói*) foram publicadas na plataforma ainda entre 2020 e 2021. Todas foram relançadas no Globoplay com grande divulgação e algumas obtiveram bons resultados de audiência. Assim, podemos ponderar que a presença desses títulos desde o início da campanha pode ser relacionada ao *status* de “grande sucesso” conferido a elas por décadas, antes mesmo da invenção do streaming.

Por outro lado, um olhar mais atento aos títulos que não estão disponibilizados também evidencia outras nuances. Avançando na lista de novelas de maior audiência da emissora, apenas uma dentre as 10 primeiras colocadas ainda não foi relançada, *Rainha da Sucata*. Essa ausência retoma uma recorrente questão para o Globoplay: a presença da atriz Regina Duarte em novelas relançadas no Projeto Resgate. Embora tenha sido uma das principais atrizes da emissora entre as décadas de 1970 e 2010, a “namoradina do Brasil” teve seu contrato de mais de 50 anos com a Globo encerrado em 2020<sup>65</sup>, quando aceitou o convite do então presidente Jair Bolsonaro para assumir a Secretaria Especial de Cultura, tornando-se uma importante figura pública da extrema direita no Brasil.<sup>66</sup>

Embora não seja possível afirmar que este é o motivo pelo qual *Rainha da Sucata* ainda não foi publicada no Globoplay, é importante pontuar que as tensões acerca da figura de Regina têm aparecido ao longo de todo o Projeto Resgate. Um exemplo: quando foi disponibilizada a novela *Vale Tudo*, obra também protagonizada pela atriz, apenas breves menções a ela foram feitas durante toda a reportagem exibida pelo programa *Fantástico* para divulgar o relançamento da obra no Globoplay. Já à época do relançamento de *Roque Santeiro*, em que ela também é protagonista, a imagem da atriz também foi mostrada apenas pontualmente em todo o comercial de relançamento da obra, montada em associação com frases extradiegéticas como “em qualquer cidade normal essa mulher estaria ou na prisão, ou então no hospício, né?” (REGINATO, 2021). Hoje, dentre as muitas novelas que ela protagonizou já disponíveis no Globoplay, sua foto é utilizada apenas no cartaz de *Vale Tudo*, questão ironizada até mesmo pela própria atriz em suas redes sociais, quando foi divulgado o relançamento da novela *História de Amor*<sup>67</sup>.

Essa reflexão sobre a “ausência” de Regina Duarte na divulgação de obras que ela protagonizou é um de muitos exemplos acerca de como o Projeto Resgate traz traços do contexto

---

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/02/28/globo-e-regina-duarte-entram-em-acordo-e-encerram-contrato-de-mais-de-50-anos.ghtml>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>66</sup> Muito foi dito na imprensa sobre o engajamento de Regina Duarte para com o bolsonarismo. Por exemplo, ver: <<https://veja.abril.com.br/coluna/clarissa-oliveira/regina-duarte-e-a-cegueira-extrema-do-bolsonarismo>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>67</sup> Para conferir: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/regina-duarte-cartaz-novela-globo-atriz-ironiza-emissora-nprec/>>. Acesso em 23 de nov. 2023.

de nossa época não só na seleção de quais obras serão publicadas, mas também em como esses relançamentos serão divulgados para o público. A novela *O Bem-amado*, por exemplo, foi lançada no auge da pandemia de covid-19 e sua campanha de lançamento trazia diversas alusões à Jair Bolsonaro, com trechos que associavam o então presidente ao personagem Odorico Paraguaçu (REGINATO, 2021), remetendo a memes que já circulavam organicamente na internet<sup>68</sup>. Já o clássico *Sinhá Moça*, de Benedito Ruy Barbosa, entrou no Globoplay duas semanas antes do final do estrondoso sucesso do *remake* da novela *Pantanal*, também do autor, aproveitando o emergente interesse por sua obra.

Assim, é possível observar a possibilidade de vínculos com temáticas atuais nessas escolhas. Vale ressaltar que muitos títulos relançados não parecem trazer essas relações, mas a análise do Projeto Resgate evidencia que, quando necessário, um agenciamento das novelas dos acervos Globo para mobilizar discussões contemporâneas pode ser acionado. É uma possibilidade narrativa, dentre as tantas permitidas pela detenção dessa larga gama de obras – que corresponde, inclusive, a uma forte demanda do mercado televisual atual, em que a capacidade de gerar engajamento e mobilizar discussões em mídias diversas, especialmente as redes sociais, é crucial para que uma obra gere bons retornos de audiência e, consequentemente, financeiros.

Esse atravessamento de questões do presente nas narrativas históricas, inclusive, não está apenas restrito a empresas como a Globo, mas é uma questão que implica discussões até mesmo sobre o próprio exercício do historiador. Para Jacques Rancière, essa é uma questão que fundamentalmente diz respeito à dificuldade de nos despirmos de todos os signos do regime de historicidade de nosso tempo ao interpretarmos vestígios de outras épocas, estes também pautados sob outros regimes de historicidade – resultando em uma confusão que não é exatamente uma questão de má compreensão da cronologia da história, mas sim dos valores de cada época, o que chama de anacronismo (RANCIERE, 2011, p.25).

No caso da Globo, essa anacronia do contato com o passado é utilizada de modo a reposicionar a empresa ao longo do tempo, reduzindo sua história a um discurso único e centralizado em seus interesses contemporâneos, construindo assim versões totalizadoras de seu passado (RIBEIRO e BARBOSA, 2007, p.113). No entanto, como vimos no caso de Regina Duarte, mesmo quando agenciada, a memória é múltipla e seus fragmentos não são passíveis de controle absoluto.

Vale ressaltar que uma parte da audiência, em especial os que não viveram o século XX, gradualmente deixarão de se recordar de Regina Duarte como parte das novelas da Globo, já

---

<sup>68</sup> Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2021/02/volta-de-o-bem-amado-remete-a-meme-que-compara-odorico-a-bolsonaro.shtml>>. Acesso em 26 de ago. 2023.

que sua imagem já não é mais trabalhada como parte dessa memória institucional nos comerciais, reportagens e celebrações que retomam essas obras e fomentam imaginações coletivas. Para muitos outros, no entanto, a imagem da atriz seguirá atrelada ao gênero, evidenciando uma impossibilidade, a despeito de esforços nesse sentido, de conter as múltiplas visões do passado, como apontam as autoras:

No contexto da contemporaneidade, os projetos de memória institucional parecem advir de uma consciência, cada vez mais crescente, da existência de representações fragmentadas, múltiplas e muitas vezes conflituosas do passado. Espelham, assim, um esforço das empresas para fazer de uma determinada versão a base da identidade da instituição e também um elemento importante do seu reconhecimento e legitimação. É como se houvesse, por parte das empresas, o desejo de conter a polissemia da sua imagem e representação. Acontece, porém, que a multiplicidade das versões emerge com tanta força das próprias memórias institucionais que parece quase impossível – por mais que se tente – a redução do passado a um discurso único e centralizado. (RIBEIRO e BARBOSA, 2007, p.112).

### 2.3 Projeto Originalidades

Para além dessas publicações, outro movimento muito interessante em relação às novelas dos acervos Globo foi iniciado no Globoplay em 2020: o Projeto Originalidades. Após o lançamento do Projeto Resgate, uma parte do público mais cativo da plataforma iniciou campanhas nas redes sociais para que os títulos dos acervos Globo presentes na plataforma conservassem todas as suas características “originais” – como vinhetas para entradas comerciais, *aspect ratio* <sup>69</sup>, publicidades, créditos finais etc.

Essas reclamações envolviam, principalmente, as 91 novelas já publicadas no Globoplay antes da campanha, que sofreram alguns cortes e adaptações para facilitar seu consumo digital, como a supressão das vinhetas de “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar”, por exemplo – o que se provou uma noção equivocada do que o público do streaming buscava. Alguns títulos também tinham qualidade muito inferior aos lançamentos do Projeto Resgate, por limitações técnicas da plataforma e da empresa à época de suas publicações. Por isso, ainda em 2020, as versões editadas dessas obras começaram a ser substituídas por suas versões originais e remasterizadas na plataforma.

---

<sup>69</sup> *Aspect Ratio* é o termo técnico utilizado para se referir à “proporção de tela” no audiovisual, ou seja, a relação entre altura e largura de uma imagem. Como os televisores antigos tinham telas quadradas, a imagem exibida na TV Globo era adequada a esse formato. Quando as primeiras novelas foram trazidas para o Globoplay, então, realizou-se um trabalho de “esticar” a imagem para que se ajustasse aos aparelhos televisores digitais, de tela retangular - o que, segundo apurado em pesquisa de campo, particularmente incomodou o público. Hoje, obras antigas são publicadas em seus *aspect ratios* originais e barras pretas são adicionadas à largura da imagem, para preencher a lacuna entre o formato quadrado e retangular.

Essa campanha é particularmente importante para pensarmos sobre um outro aspecto da relação contemporânea com a memória: a busca por uma memória dita “íntegra”, por arquivos que tudo guardam, capazes de reconstituir a experiência e alimentar “a fantasia de tudo conservar” (ROBIN, 2016, p.425). Para Regine Robin, essa característica contemporânea seria mais um efeito da tensionada relação contemporânea entre memória e temporalidade, como vimos, em que o medo da perda de referenciais do passado gera “uma ideologia da conservação de tudo” como resposta ao “pesadelo do desaparecimento” (ROBIN, 2016, p.433):

Procura-se conter o movimento natural do esquecimento. Ora, a verdadeira Transmissão nos escapa, ela não é controlável, digitalizável, nem simulável de antemão. Ninguém sabe o que restará. Essa fantasia da “gestação da memória” é mortal. Comemoramos com base em uma programação, calendário planejado, aniversários, reconstituímos, simulamos, museificamos, restauramos os centros das cidades, sem sombras, sem surpresas, sem intempestividade (ROBIN, 2016, p.437)

Pensando no contexto do Projeto Originalidades, essa busca por um formato de consumo televisivo do passado dialoga com o pensamento de Robin sobre a busca por tudo conservar, embora pareça desconsiderar uma das principais características da experiência do momento original de exibição dessas novelas na televisão: a simultaneidade do consumo, em milhares de lares brasileiros, que se conectaram através do sinal linear da TV Globo a cada episódio. Assim, evidencia-se nesse caso o fetichismo (ROBIN, 2016, p. 386) presente na busca contemporânea por memórias íntegras, que, em face da digitalização e da restauração, se apoia na recusa à substituição de antigos suportes por novas tecnologias, atribuindo valor de legitimidade às inscrições do tempo (ROBIN, 2016, p. 387) presentes nos acervos televisivos da Globo.

Nesse sentido, ao lançar o Projeto Originalidades, o Globoplay se posiciona como guardião da experiência original (como o próprio nome da empreitada evidencia) de assistir à televisão brasileira, em que as novelas podem ser vistas integralmente, com todos os seus componentes originais. Aqui, entra em cena novamente uma forte nostalgia televisiva (HOLDSWORTH, 2011), como pensamos para analisar o Projeto Resgate. No entanto, no caso do Projeto Originalidades, o que parece estar em primeiro plano não é o anseio pelo recontrato com as novelas publicadas, já que elas já estavam disponíveis na plataforma. Aqui, o desejo nostálgico é direcionado para os aspectos técnicos da televisão e seus hábitos de consumo, como os antigos formatos de tela dos aparelhos televisivos e os característicos intervalos comerciais que intercalam a exibição da programação – o que parece ser a chave de análise fundamental para pensarmos o Projeto Originalidades.

Para além de analisar como a própria programação televisiva fomenta uma memória de si mesma, Amy Holdsworth também entende a nostalgia televisiva a partir de outras características deste meio de consumo audiovisual, inclusive pensando no próprio lugar do aparelho televisivo enquanto parte do ambiente doméstico e das memórias do dia a dia (HOLDSWORTH, 2011, p.7), bem como observando o hábito de assistir televisão como central para a construção de uma memória da ordem do cotidiano dia (HOLDSWORTH, 2011, p.22) . E são essas duas características, como apontadas pela autora, que parecem centrais para observarmos o Projeto Originalidades. Aqui, entra em cena a “televisão como um meio diário de produção de memórias” (HOLDSWORTH, 2011, p.16), não só pelo contato com os títulos de sua programação, mas também por suas práticas específicas de transmissão.

Assim, o desejo por assistir uma novela, com cada elemento do momento em que foi vista ao vivo preservado, aponta para uma busca pela própria experiência de assistir televisão em outras épocas. Neste contexto, a “televisão é relembrada e sentida como uma experiência significativa, capaz de reascender histórias e memórias do indivíduo e da família” (HOLDSWORTH, 2011, p.15). A reflexão central passa a ser não sobre o retrato televisivo de como éramos, mas sobre o retrato de como assistíamos televisão (HOLDSWORTH, 2011, p.19). Novamente, temos uma entrada importante para pensar a nostalgia aqui – neste caso, não pensando nos retornos seguros por ela propiciados, mas como uma expressão do desejo de preservar a integridade da experiência passada.

Essa discussão dialoga também com o conceito de “nostalgia analógica”, como trabalhado por Dominik Schrey (2014). O autor observa, na cultura contemporânea, uma tendência pelo consumo nostálgico de mídias analógicas, em suas mais diversas formas, como o cinema, a música e a fotografia. Em sua análise, Schrey trabalha com a noção de que os aspectos que marcam a obsolescência tecnológicas dessas mídias, que ora foram considerados desvantagens frente às inovações do mundo digital, passam a ser justamente apreciados como seus principais diferenciais, a partir de uma perspectiva nostálgica (SCHREY, 2014, p.28) – o que dialoga especialmente bem com a história do Projeto Originalidades.

O pensamento de Schrey dialoga diretamente com o conceito de tecnostalgia (*tech-nostalgia*), como trabalhado por John Campopiano (2014). Para o pesquisador, o que acontece no caso da nostalgia por mídias analógicas e suas características técnicas de funcionamento é que o próprio avanço das tecnologias digitais se tornou uma forma de contato com signos do passado e até mesmo de recriação deles – como no caso dos filtros aplicados a fotografias digitais para simular a textura de fotografias analógicas (CAMPOPIANO, 2014, p.75). No caso do Pro-

jeto Originalidades, se, a princípio, as novelas foram editadas justamente para retirar seus aspectos técnicos televisivos e serem adequadas à linguagem digital, a demanda do público por suas versões íntegras evidencia uma tecnostalgia por essas características, que ilustram simbolicamente o meio e a época em que essas obras foram produzidas.

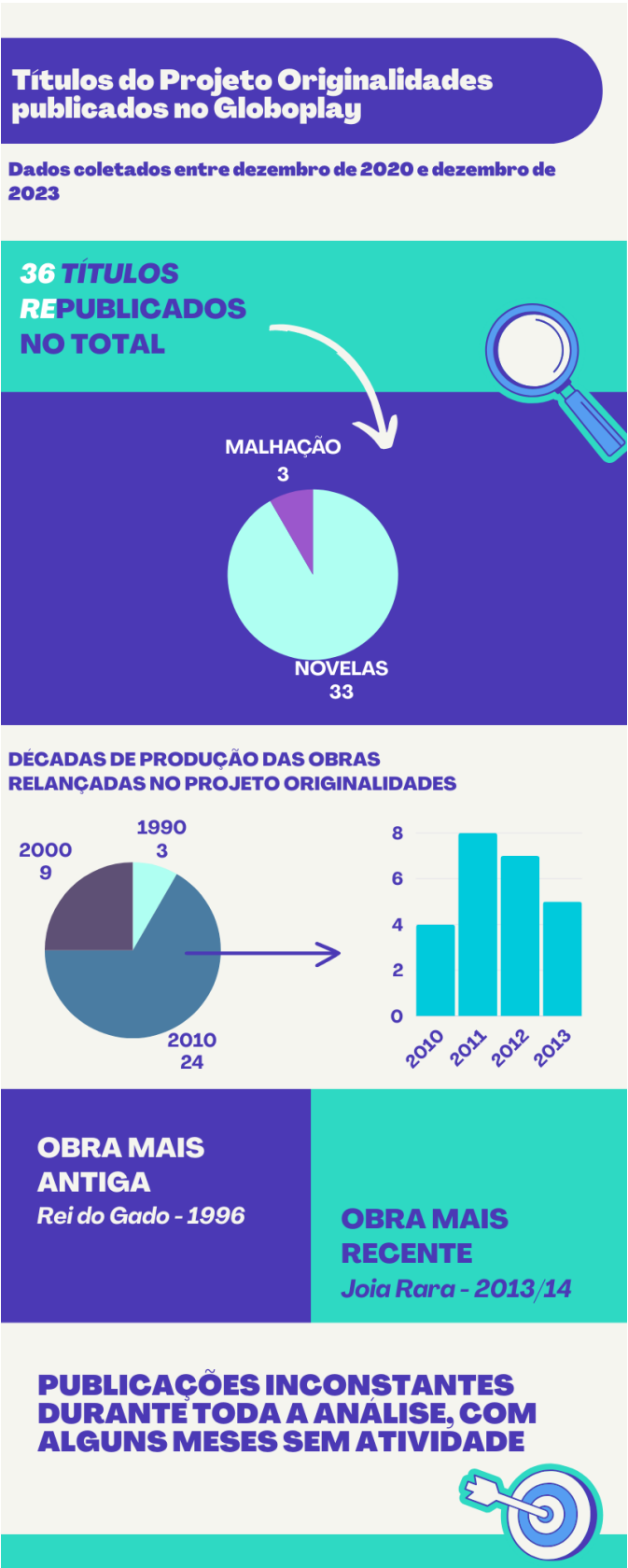
Assim, podemos observar no Projeto Originalidades mais uma posição estratégica do Globoplay frente às relações mnemônicas contemporâneas e à demanda do público por conteúdos nostálgicos. Neste caso, o que é central são os signos televisivos contidos nas novelas dos acervos Globo, capazes de ativar a imaginação do expectador e funcionar como uma forma de reconstituição da experiência de assistir televisão linearmente, com toda a linguagem característica de época contida nesses produtos – apontando para uma memória que, além de ser atrelada aos grandes feitos da TV Globo, é também uma memória do cotidiano, do comezinho, da forma com que a televisão funcionou e funciona diariamente, independentemente do modelo de consumo sob demanda.

### **2.3.1 – Originalidades em números**

Tomando, então, esses pensamentos sobre nostalgia televisiva (HOLDSWORTH, 2011) e tecnostalgia (CAMPOPIANO, 2014) como base para compreender o papel do Projeto Originalidades dentro do universo mnemônico do Globoplay, partiremos para a análise dos números da campanha, de modo a observar mais claramente seus contornos e seu funcionamento.

Adotamos a mesma categorização de dados utilizada na análise do Projeto Resgate, inclusive para efeito de comparação. As informações sobre as novelas republicadas pelo Projeto Originalidades foram coletadas entre dezembro de 2020, quando a campanha se iniciou, e 01 de dezembro de 2023. As obras estão listadas por ordem cronológica de publicação.

**Figura 4** - Títulos do Projeto Originalidades publicados no Globoplay entre dezembro de 2020 e dezembro de 2023



Fonte: Elaboração própria, a partir dos dados que constam no Apêndice (Consulta no Globoplay, até 01 de dez. 2023).

Com um número de publicações bastante inferior ao Projeto Resgate, o Projeto Originalidades trouxe, entre dezembro de 2020 e 01 de dezembro de 2023, 33 versões atualizadas de novelas que já haviam sido disponibilizadas anteriormente no Globoplay, além de 3 temporadas de *Malhação*, somando um total de 36 obras. A maior parte delas, somando 24 títulos, datam da década de 2010, mais especificamente dos anos entre 2010 e 2013, sendo *Joia Rara*, exibida entre 2013 e 2014, a mais recente – o que está de acordo com a proposta do Projeto, que era justamente recuperar formatos originais de títulos que haviam entrado na plataforma (alguns antes mesmo da denominação Globoplay) durante suas exibições originais, em TV aberta. Um aspecto interessante é que alguns dos títulos republicados são aqueles da faixa do *Vale A Pena Ver de Novo*, como mencionado acima, o que reforça a relevância das obras mais antigas para a plataforma – mesmo as que já estavam publicadas, como *Rei do Gado* (a mais antiga da lista, de 1996) foram atualizadas para seus formatos originais.

Observa-se que o projeto é mais esporádico que o Resgate, com alguns meses sem nenhuma publicação, uma indicação de que talvez seja menos prioritário – o que faz sentido, se pensarmos que esses títulos já estão na plataforma e suas atualizações são voltadas para um público mais nichado, cativo do segmento. Além disso, há um esforço tecnológico para a manutenção de ambos os projetos, como apontado por Erick Bretas em resposta a um internauta na rede X, antigo *Twitter*<sup>70</sup>. Questionado sobre o volume de novelas dos acervos Globo sendo publicadas na plataforma mensalmente, ele confirmou que, devido aos esforços concentrados para as publicações do Projeto Resgate (pelo menos duas obras mensais), a plataforma é hoje capaz de trabalhar mensalmente apenas um título para o Projeto Originalidades. No entanto, complementou Bretas, “no futuro, quando a gente [Globoplay] chegar a 80% do estoque de novelas resgatadas, a gente pode inverter essa lógica e ter duas novelas no Originalidade e uma no Resgate”.

O líder da área de Produtos e Serviços Digitais da Globo também afirmou que “não existe nada tão organizado e termos de resgate de teledramaturgia no Brasil” e finalizou a *thread* informando que o Globoplay irá “continuar trazendo obras que contam a história da TV brasileira”, reforçando a noção amplamente trabalhada ao longo deste capítulo de que, ao mobilizar novelas dos acervos Globo, a plataforma se apoia em um discurso que confunde sua história institucional (e, em especial, a das novelas) com a história da televisão e da própria história da nação.

---

<sup>70</sup> Disponível em: <[https://x.com/bretas\\_erick/status/1715899499510460699?s=46&t=x\\_w27KExT5eKTV-VKqcTRw](https://x.com/bretas_erick/status/1715899499510460699?s=46&t=x_w27KExT5eKTV-VKqcTRw)>. Acesso em 03 de dez. 2023.

Vale pontuar que, dentre as obras já integralmente reformatadas, estão quase todas as novelas de maior audiência da década de 2010<sup>71</sup>, o que aponta para uma priorização desses títulos – época que não é contemplada no Projeto Resgate. Assim, os projetos Resgate e Originalidade se complementam, contemplando os maiores sucessos da TV Globo desde os anos 1970, até a década de 2010, o que vai de acordo com as falas de Bretas sobre uma otimização dos esforços tecnológicos dispendidos para os dois projetos. Como o Originalidades se dedica a um recorte temporal menor, ele é consequentemente menor em termos numéricos, o que pode mudar quando o Projeto Resgate se aproximar de seu limite total, previsto para 2027, segundo anunciado por Bretas também na rede X. O executivo não afirmou, porém, que todas as novelas dos acervos Globo serão um dia disponibilizadas na plataforma, salvaguardando que esta data limite diz respeito às “novelas que tiverem material preservado e direitos desembaraçados”<sup>72</sup>.

Um título que aparece tanto nos dados do projeto Resgate, quanto no Originalidades, e reforça essa noção de um passado cada vez mais próximo são as temporadas da série juvenil *Malhação*, que esteve no ar entre os anos de 1995 e 2020. O curioso aqui é que as temporadas da série passaram a ser parte dos dois Projetos após sua descontinuidade na televisão aberta, justamente por apresentar resultados de audiência ruins – à época, a faixa horária em que *Malhação* era exibida na TV Globo foi ocupada por reprises de novelas. Ou seja, o produto não funcionava mais contemporaneamente e perdeu espaço justamente para novelas dos acervos Globo, ao mesmo tempo que suas temporadas mais antigas, integrantes dos acervos Globo, encontraram bom eco no streaming justamente com esse mesmo público, que se interessa por obras antigas.

Aqui, como vimos, mais uma vez a distância entre presente e passado se estreita. Se, para o público do projeto Resgate, o contato com o passado se dá através da experiência de assistir um título dos anos 1970, 1980, 1990 ou 2000, aqui o contato com o passado é ainda mais recente – os títulos mais “jovens” do originalidades são de apenas 10 anos atrás, 2010. Entender que uma parte do público quer reviver essa experiência de assistir TV “originalmente” indica uma linha cada vez mais tênue dividindo as noções de passado e presente.

Assim, observar o Projeto Originalidades atesta a noção de que, no streaming, a experiência de assistir televisão ao vivo jamais poderá ser recuperada, mesmo que cada detalhe da exibição original seja preservado. Evidencia-se a fragilidade da noção de que tudo guardar seria

---

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/campeas-de-audiencia-saiba-quais-foram-as-novelas-mais-vistas-desde-2010>>. Acesso em 20 de jun. 2023.

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://tvhistoria.com.br/tem-chao-globo-define-data-para-concluir-resgate-de-novelas-antigas/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

suficiente para uma reconstituição plena da experiência, ao mesmo tempo que o Projeto Originalidades atesta essa crença arraigada na sociedade contemporânea. Esse desejo de reviver experiências passadas também se relaciona diretamente com o fenômeno da nostalgia de diferentes maneiras, tanto atestando seu potencial comercial, quanto evidenciando questões profundas entre o público contemporâneo e o tempo, como a busca pelo consumo de mídias analógicas, uma prática nostálgica.

A dualidade de buscar, em um novo meio de consumo audiovisual, justamente características antigas da televisão que a diferenciam do streaming e a posicionam como uma mídia obsoleta, parece traduzir especialmente bem o potencial mnemônico do Globoplay de mobilizar sua audiência: seja através da memória acerca das obras dos acervos Globo, seja através da memória do hábito assistir à TV Globo.

## 2.4 Projeto Fragmentos

Um dia após o texto originalmente pensado para este capítulo ter sido finalizado, uma nova movimentação da Globo acerca do acervo Globo no Globoplay foi anunciada, sinalizando que as relações mnemônicas entre o Globoplay e os acervos Globo não se esgotaram com os projetos Resgate e Originalidades. Previsto para o início de 2024, o Projeto Fragmentos foge do nosso recorte temporal e por isso não será analisado em números nesta pesquisa, mas dialoga diretamente com todos os conceitos visitados até aqui para pensar a presença de novelas dos acervos Globo no Globoplay – e, por isso, nos pareceu fundamental citá-lo.

Anunciado por Erick Bretas durante um painel na feira de cultura pop CCXP, em primeiro de dezembro de 2023, o Projeto Fragmentos concentra-se na disponibilização de partes de novelas dos acervos Globo que, por motivos diversos, não puderam ser recuperadas integralmente, mas têm até 20 capítulos preservados, ainda passíveis de digitalização. Segundo o anúncio, foram identificadas 28 obras nessas condições, que serão publicadas mensalmente, até o final do ano de 2025. Para o lançamento do Projeto, foi planejada uma publicação mais volumosa, com a disponibilização de fragmentos de quatro obras: *O Rebu*, *Coração Alado*, *Estúpido Cupido* e *Chega Mais*.

Nesses primeiros lançamentos do projeto, observamos que as novelas foram disponibilizadas em volumes diversos, a partir do que foi possível recuperar. No caso de *Estúpido Cupido*, por exemplo, foram publicados no Globoplay os capítulos 01, 02, 80, 81, 159 e 160. Já *O Rebu* teve apenas os capítulos 01 e 92 disponibilizados. Assim, é possível afirmar que o Projeto Fragmentos trará quantidades diferentes de episódios a cada título disponibilizado, a depender das condições de recuperação desses materiais. No entanto, Bretas deixou claro que não será

possível acompanhar narrativas completas nas obras que farão parte do projeto:

Muitos de vocês pediram. Nós temos 28 títulos que estão incompletos. Em alguns casos, temos apenas um capítulo, sete, dez. Não é possível ter um arco completo da história, mas tem uma parte importante da história da telenovela que ainda pode ser contada com valor cultural, valor de acervo, valor da curiosidade e que faz parte da nossa vontade de ver como era uma novela daquela época. Então, vamos resgatar, em etapas, esses 28 fragmentos da nossa cultura, da dramaturgia brasileira.<sup>73</sup>

Assim, a fala do executivo evidencia que esse novo passo tomado pelo Globoplay não tem como objetivo fomentar o catálogo com obras a serem assistidas, mas sim possibilitar ao público cativo do segmento o contato com novelas que não poderão mais ser consumidas integralmente – reforçando a posição da plataforma de guardião de um material de valor histórico, da cultura brasileira e da experiência de assistir à televisão brasileira. Além disso, o Projeto Fragmentos reforça ideias que trabalhamos ao longo de todo o capítulo, evidenciando um desejo nostálgico pelo contato com outras épocas (HOLDSWORTH, 2011; NIEMEYER, 2014, RIBEIRO, 2018), bem como o fetiche pelo digital e o desejo de recuperar a experiência perdida (ROBIN, 2016; SCHREY, 2018), que não pode ser recuperada integralmente, mas sim em fragmentos.

Para o lançamento da campanha foi produzido um comercial, exibido em primeira mão no evento, que também dialoga com os temas que discutimos até aqui. O vídeo tem início com um adolescente negro acessando o Globoplay e navegando por seu catálogo. Quando ele encontra no *display* da plataforma a lista de obras do Projeto Resgate, é teletransportado para dentro do robô<sup>74</sup> que guarda as fitas dos acervos audiovisuais da Globo. Com a voz do ator Tony Ramos, a máquina fala para o jovem: “seja bem-vindo ao Acervo Globo, onde toda a magia da novela acontece”. Neste momento, entrevistas reais de funcionários do Acervo Globo intercalam a cena, com falas sobre o gênero: “a novela não é apenas conteúdo, ela é história” e “ela [a novela] conta a história da TV, mas também conta a história do país”. As falas seguem com informações sobre os processos técnicos de recuperação das novelas e revisitando a história do incêndio da Globo de 1976, momento em que muitas fitas com registros da emissora até então foram perdidas<sup>75</sup>.

Aqui, a escolha de um adolescente negro como figura a ser teletransportada para o Acervo Globo já evidencia camadas acerca de como a empresa aborda sua própria história.

---

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/globoplay-anuncia-projeto-fragmentos-e-disponibiliza-capitulos-de-novelas-que-marcaram-epoca.ghml>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>74</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1082508/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/historia/noticia/incendio-na-globo.ghml>>. Assedo em 03 de dez. 2023.

Tendo em vista as largas críticas à representação da população negra do país nas novelas<sup>76</sup> da emissora, é curioso que seja um jovem negro a ser levado ao encontro com essas memórias, representando a audiência do Globoplay. Essa construção evidencia como, contemporaneamente, a empresa segue atualizando seus discursos e posicionamentos institucionais (RIBEIRO e BARBOSA, 2007). No comercial, o jovem sorri e é bem recebido em meio aos acervos Globo, embora uma reflexão sobre as novelas ali contidas traga justamente a antítese da imagem que vemos no comercial, com uma pessoa negra como protagonista. Ao mesmo tempo, também é curiosa a escolha de um adolescente para o comercial. A idade do ator dialoga com a ideia de que não são apenas as pessoas que assistiram originalmente a esses títulos que os consomem no streaming, pelo contrário: parece ser um convite para que novos espectadores conheçam essas obras.

Ao teletransportar o rapaz justamente para a estrutura física de arquivamento dos registros audiovisuais dos acervos Globo, o comercial também dialoga com a dimensão da plataforma enquanto um grande arquivo, que responde ao anseio do mundo contemporâneo pela digitalização das memórias, pela recuperação da experiência vivida (ROBIN, 2016). As menções ao incêndio que comprometeu parte significativa dos acervos Globo anteriores à 1976 também dialogam com o medo do esquecimento contemporâneo (ROBIN, 2016) – noção a que o Projeto Fragmentos parece especialmente atrelado. Parte do material foi corrompido, mas a publicação do que restou é uma forma de ir contra o movimento natural de esquecimento dessas obras, consumidas pelo fogo.

Após esse primeiro momento do comercial, as falas dos técnicos seguem para um outro ponto central e ressaltam a relação entre os acervos audiovisuais da Globo e a história do Brasil. As novelas da TV Globo são apontadas como “representações da cultura da época”, que permitem “perceber a mudança da cultura Brasileira” e “como mudamos para melhor”. Aqui, é reforçado o vínculo entre a novela e a identidade nacional, através de um discurso que coloca essas fitas justamente como o retrato cultural do país – dialogando intimamente com as noções de nostalgia televisiva e identidade nacional que vimos em Holdsworth (2014) e Lopes (2003), respectivamente.

Essas falas são intercaladas por cenas emblemáticas de novelas brasileiras, como a

---

<sup>76</sup> É ampla e inesgotável a discussão sobre a representação da população negra brasileira nas novelas da TV Globo. Para introdução ao tema, ver por exemplo: Joel Zito Araújo. *A Negação do Brasil - O Negro nas Telenovelas Brasileiras* ano: 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

guerra de comida em *Guerra dos Sexos*<sup>77</sup> e a morte de Odete Roitmann em *Vale Tudo*<sup>78</sup>, até chegar a cenas de *Roque Santeiro*. É neste momento que voltamos ao adolescente teletransportado para o robô que guarda os arquivos digitais dos acervos Globo. *Flashes* de um olhar curioso do jovem são montados paralelamente com Sinhozinho Malta repetindo seu bordão, “tô certo, ou tô errado?”<sup>79</sup>, até que o jovem retorna à sua sala – não mais vestido com uma roupa comum, mas caracterizado como o personagem. Ele repete então o seu bordão e pega o controle remoto, indicando ter escolhido um conteúdo para assistir.

O interessante aqui é que, apesar de Sinhozinho Malta ser o personagem escolhido para ilustrar o comercial, a novela não faz parte do Projeto Fragmentos e já está disponível na plataforma através do Projeto Resgate. Aqui, evidencia-se um acionamento que privilegia o imaginário acerca dessa obra – que está entre os maiores sucessos da emissora de todos os tempos, como vimos. Assim, aproveitando sua ampla celebração e rememoração, a campanha traz um personagem de fácil reconhecimento do público para ilustrar o contato entre o jovem e os acervos Globo presentes no Globoplay.

Vale ressaltar que, como vimos, *Roque Santeiro* não está entre as novelas mais consumidas do Projeto Resgate, bem como as demais novelas que têm trechos exibidos no comercial (*Vale Tudo, Guerra dos Sexos e Avenida Brasil*). No entanto, todas são cenas de grande repercussão em suas exibições originais. Por isso, faz sentido que sejam mobilizadas aqui para embasar o discurso de obras emblemáticas para a história da nação, indicando a força simbólica da dessas novelas para trabalhar a noção do Globoplay enquanto um espaço de preservação da história nacional.

O comercial se encerra, então, com cartelas que trazem as seguintes frases: “se é novela / se é memória / se é cultura / se é história / se é de acervo / se é Brasil / tem no Globoplay”, reunindo diferentes conceitos apresentados ao longo deste capítulo em apenas 04 segundos e confirmando nossa hipótese inicial de que o Globoplay se posiciona, no mercado de streaming nacional, como um meio de acesso às novelas dos acervos Globo e, consequentemente, à história, memória e cultura do Brasil.

Certamente, seguiremos monitorando o Projeto Fragmentos para, em trabalhos futuros, refletir como ele se consolidou e foi recebido pelo público após seu lançamento. O comercial analisado nos indica que a iniciativa, bem como os Projetos Originalidades e Resgate, seguirá

---

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2507279/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2430804/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

<sup>79</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2908701/>>. Acesso em 03 de dez. 2023.

evidenciando como a Globo articula e explora as relações nostálgicas (fomentadas pela própria empresa há pelo menos cinco décadas) entre o público contemporâneo e a memória da televisão brasileira através de seu novo meio de consumo audiovisual, o Globoplay.

### 3 ORIGINAIS GLOBOPLAY: NOVAS (VELHAS) NARRATIVAS

No capítulo anterior, revisitamos a larga gama de ações de disponibilização das versões íntegras de obras dos acervos Globo no Globoplay, bem como levantamos hipóteses acerca de seus principais atrativos e vínculos entre esses produtos e a audiência do streaming. Durante essa observação inicial, ao mapear o vasto universo de conteúdos da plataforma, identificamos outra gama de obras que também se utilizam dos arquivos audiovisuais da empresa, mas de uma maneira bastante diferente: as séries **Originais Globoplay**.

Diferentemente dos conteúdos televisivos relançados no streaming, todos os produtos que carregam este selo são inéditos, sendo as únicas produções do catálogo do Globoplay lançadas exclusivamente na plataforma - uma categoria alinhada a uma tendência internacional do mercado de streaming<sup>80</sup>, em que empresas do ramo têm produzido filmes e séries inéditas como forma de compor suas ofertas de conteúdo. A premissa de que estamos lidando com obras “originais”, algo inédito, transmite uma noção primária de que esses lançamentos do Globoplay seriam os títulos presentes na plataforma mais distantes dos acervos Globo e dos produtos televisivos da empresa. Um olhar mais atento sobre as produções rotuladas como Originais Globoplay, porém, evidenciou o contrário.

É certo que, dentre os Originais Globoplay, há narrativas contemporâneas e que não se utilizam do acervo da empresa de forma alguma. Muitas outras, porém, mobilizam múltiplos trechos oriundos dos acervos Globo em suas montagens, compondo novas narrativas com esses registros audiovisuais da empresa. Assim, temos obras efetivamente novas e exclusivas, mas que também lançam mão da memória da Globo e de seus acervos audiovisuais em suas composições, complexificando ainda mais as redes mnemônicas que se costuram no Globoplay. Mais uma vez, vemos elementos da plataforma que dialogam com a noção de uma cultura de memória (HUYSEEN, 2000), que se demonstra imperativa mesmo dentre obras audiovisuais produzidas no presente – tanto nos documentários que remontam aos acontecimentos do passado quanto nas ficções que o reproduzem de maneiras diversas.

Aqui, podemos inclusive confrontar a própria noção de **originalidade**, como trabalhada pelo Globoplay. Se, como vimos, no caso do Projeto Originalidades o termo é empregado em referência à manutenção de características estéticas da programação televisiva do passado, nos Originais Globoplay a ideia parece remeter justamente a uma premissa oposta: refere-se ao

---

<sup>80</sup> O termo “original” é usado por todas as grandes concorrentes do mercado para se referir às obras lançadas no streaming, como HBO Max, Netflix e Amazon Prime.

novo, um produto realizado com exclusividade para o streaming. Entretanto, como observaremos ao longo deste capítulo, uma análise mais detalhada dos Originais Globoplay evidencia que os termos “original” e “originalidades” estão mais próximos do que parecem: ligados por uma coincidente mobilização dos acervos audiovisuais da Globo.

O Globoplay classifica os Originais entre as categorias *novelas*, *séries*, *documentários*, *podcasts*, *música*, *infantil* e *variedades*<sup>81</sup>. Para aprofundar nossa investigação, analisaremos as categorias *documentários*, *novelas* e *séries*, partindo da observação prévia de que são essas as categorias que têm uma produção mais numerosa entre os Originais Globoplay, e foram as primeiras a serem lançadas pelo selo, que apenas em 2023 passou a trabalhar com as demais categorias. A ideia é visitar esses títulos, mapeando em suas montagens a presença de trechos dos acervos Globo, visando complementar nossa investigação sobre como a Globo mobiliza seus acervos audiovisuais em sua plataforma de streaming através de diferentes suportes.

### 3.1 Documentários Originais Globoplay

Iniciaremos nossa observação acerca dos Originais Globoplay a partir da categoria *documentários*. Nessa seção da plataforma, a presença dos acervos Globo é sugerida desde um primeiro contato com os cartazes e sinopses das séries e filmes disponíveis. A maior parte delas evidencia obras com temáticas históricas, ilustradas por *posters* que remetem a fotografias analógicas. A partir dessa observação empírica, construímos a hipótese de que os acervos Globo parecem ocupar um lugar central para a elaboração desses documentários Originais, funcionando como uma ferramenta narrativa; um modo de retratar contemporaneamente o passado e materializá-lo, assumindo o papel de testemunha de eventos ocorridos outrora, através de imagens e relatos que carregam uma ideia de retrato do real, de fidedignidade aos acontecimentos passados.

Com um imenso arquivo de programas diversos, exibidos em televisão aberta nos últimos 57 anos, as possibilidades de retratar episódios da história brasileira através de documentários são praticamente infinitas. Abaixo, buscaremos refletir sobre essa noção, obtida através de investigação exploratória, tendo como objetivo indicar como o acervo audiovisual da Globo tem sido utilizado nos documentários originais Globoplay. Também identificaremos quais são essas narrativas e o quanto esses materiais são, efetivamente, relevantes para a construção dessas obras.

---

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/categorias/originais-globoplay/>>. Acesso em 28 de jan. 2023.

Para isso, organizamos uma tabela de quantificação e classificação desses títulos para testar a suposição inicial de que trechos de programas arquivados nos acervos Globo são amplamente empregados na construção de novas narrativas históricas no Globoplay. Os dados foram coletados desde o lançamento do primeiro documentário Original Globoplay, em 29 de novembro de 2019, até o dia 01 de dezembro de 2023, partindo da catalogação de todos os documentários disponíveis na plataforma, listando-os nominalmente e indicando o ano de lançamento.

Formada essa primeira base de análise, partimos para a categorização dessas obras, organizando-as segundo dois critérios: **eixo temático** e **utilização de material de acervo**. Numa terceira etapa, então, cada documentário que mobilizou material de acervo foi decupado, de modo a entendermos qual a origem dos trechos utilizados em cada obra. Justificaremos as especificidades das classificações adotadas para cada uma dessas categorias.

Como partimos, desde a coleta dos dados, de um recorte a partir dos documentários, a classificação de gênero não se fez necessária. Por isso, a ideia em um primeiro momento é explorar quais são as zonas temáticas mais exploradas pela plataforma, visando entender os assuntos mais comumente abordados nessas obras – e, em seguida, avaliar como eles se apoiam, de acordo com nosso pressuposto inicial, no acervo audiovisual Globo para embasar as suas narrativas. Vale destacar que é possível identificar dois ou mais eixos temáticos em grande parte das obras analisadas. Assim, essa é uma classificação flexível, que se coloca apenas como proposta metodológica para orientar o olhar acerca dos assuntos e abordagens mais trabalhados nos documentários Originais Globoplay.

Os eixos temáticos presentes nos documentários Originais Globoplay foram ordenados em 06 diferentes categorias, a partir de uma análise prévia dos dados coletados, a saber: **Espor-tes**, para os documentários elaborados centrados na temática esportiva; **Biografia**, para os documentários que narrem a trajetória de figuras públicas ou anônimas como pauta central da obra; **Criminal**, para os documentários que narrem grandes crimes e/ou investigações criminais; **Musical**, para obras que tragam números musicais como parte da composição de suas narrativas; **Institucional** para documentários sobre a própria Globo ou sobre produtos da empresa; **Outros**, para demais temáticas variadas, que não se encaixem em nenhuma das categorias estabelecidas.

Posteriormente, de modo a recortar o universo de títulos que avaliaremos qualitativamente no momento de tratamento dos dados coletados, uma pergunta simples foi posta: “a obra utiliza cenas dos acervos Globo?”. Assim, poderemos quantificar a real presença desse material entre os documentários e, ainda, apontar quais eixos temáticos entre os Originais Globoplay

mais mobilizaram os acervos Globo como fonte para compor suas narrativas. Essa classificação permite selecionar apenas os documentários que fizeram uso dos acervos Globo, de forma a aprofundar a investigação aqui proposta.

A partir dessa questão, deriva-se então a pergunta final para nossa coleta de dados sobre o uso dos acervos Globo nos documentários originais Globoplay: qual a origem do material de acervo utilizado? A questão central aqui é tentar ordenar, dentre um vasto acervo audiovisual, qual a origem e que espécie de recorte, material, trecho ou discurso é mais acionado na confecção dos documentários da plataforma. A origem dos trechos incorporados foi categorizada a partir do contexto original para o qual eles foram produzidos.

Após uma decupagem prévia dessas obras, foram fixadas duas categorias para classificar a origem do material de acervo utilizado, seguido a própria segmentação adotada atualmente pelo setor Acervo Globo<sup>82</sup>: **Jornalismo**, para as imagens e áudios que tenham sido originalmente exibidas em noticiários ou reportagens, por exemplo, bem como imagens esportivas que tenham sido originalmente captadas durante exposições ao vivo de partidas ou eventos esportivos; e **Entretenimento**, para trechos de obras exibidas pelas emissoras do Grupo Globo, como novelas, apresentações musicais, *reality shows* e os mais diversos formatos de entrevistas, como depoimentos concedidos para programas de auditório ou ao Memória Globo. Na maior parte das obras, foram observadas múltiplas aplicações de cenas dos acervos Globo, de ambas as naturezas.

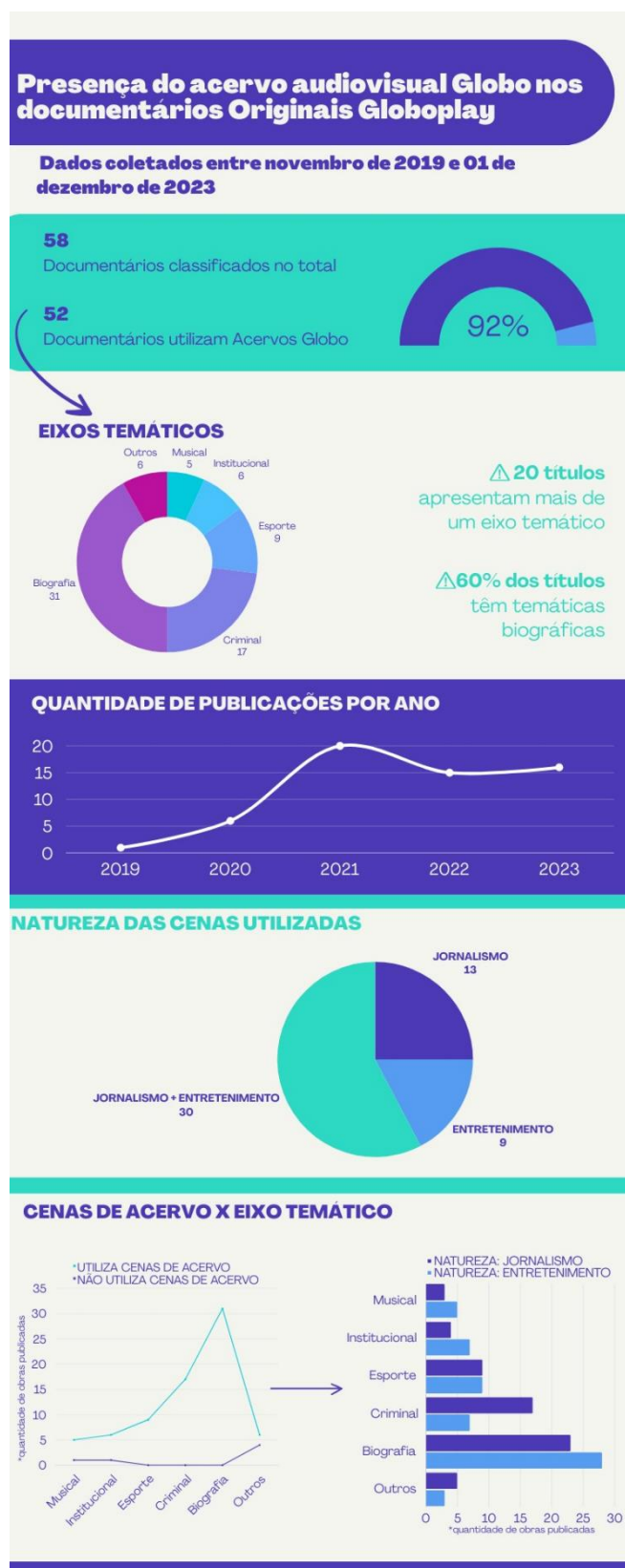
Vale pontuar que, por um exercício de recorte metodológico, foram categorizados para análise apenas os usos de arquivos **audiovisuais** dos acervos Globo, mas foi identificado também um largo uso de fotografias e recortes de páginas de jornais e revistas nos documentários analisados – característica comum aos documentários, mas que, pensando especificamente no universo de memória da Globo, pode se desdobrar em diversas reflexões futuras sobre possibilidades narrativas a partir dos diversos arquivos administrados pelo Acervo Globo. Os dados obtidos, segundo este recorte prévio, estão sintetizados no infográfico abaixo e constam no apêndice desta dissertação. O levantamento completo está indexado como apêndice e é organizado por ordem cronológica de ano de publicação e, dentro deste recorte, também em ordem alfabética.

De modo a resumir as informações obtidas, elaboramos um infográfico com as principais informações, que destrincharemos ao longo deste subcapítulo:

---

<sup>82</sup> Informação colhida durante conversas de campo com a equipe do Acervo Globo. Os registros esportivos são considerados como material jornalístico, pois é o setor de jornalismo da Globo que cuida da cobertura esportiva da emissora.

**Figura 5** - Presença do acervo audiovisual Globo nos documentários Originais Globoplay entre novembro de 2019 e 01 de dezembro de 2023



Fonte: Elaboração própria, a partir dos dados que constam no Apêndice – Consulta no Globoplay, realizada até 01 de dez. 2023, com o apoio do time de Documentários<sup>83</sup> do setor Globoplay + Canais da Globo. Ver: <https://globoplay.globo.com/categorias/documentarios-originais/>. Acesso em 10 de dez. 2023.

Em um primeiro olhar para os dados obtidos a partir da decupagem dos documentários originais Globoplay, a questão desta investigação já começa a se delinear. Dos 58 títulos identificados, 52 utilizam ao menos uma cena extraída do acervo audiovisual da Globo, uma porcentagem de aproximadamente 90% do total.

Dentre as obras que utilizam esses registros, 30 mobilizam trechos das duas naturezas, jornalismo e entretenimento, em suas composições - ou seja, mais de 50% desses documentários não só recorrem aos acervos Globo para a formulação de suas narrativas, mas se apoiam em uma multiplicidade de arquivos para essa construção. O material audiovisual mais utilizado é de origem jornalística, tendo sido identificado em 43 obras. Trechos de entretenimento ficam em segundo lugar com uma pequena distância, sendo identificados em 39 títulos. No caso dos documentários que utilizam cenas de apenas uma natureza, trechos jornalísticos são mais acionados, 13 vezes. Já os de entretenimento são mobilizados com exclusividade nove vezes.

Avançando para observação dos eixos temáticos encontrados nos documentários Originais Globoplay, também obtivemos alguns importantes indicativos sobre o uso dos acervos Globo para a composição dessas obras. Dentre os 52 títulos que mobilizam este recurso narrativo, temos: cinco musicais, seis institucionais, nove esportivas; 17 criminais e 31 biográficas - sendo esta última a temática mais presente ao longo da análise, representando mais de 60% dos documentários lançados pelo selo da plataforma. Foram identificados, ainda, seis títulos classificados como outros. É importante ressaltar que, dentre os documentários analisados, 20 obras apresentaram dois ou mais eixos temáticos, sendo a biografia o com maior número de interseções. Desdobraremos mais informações sobre cada uma dessas categorias ao longo do capítulo.

Ainda, identificamos que 2021 foi o ano em que mais documentários Originais Globoplay foram publicados, justamente quando grande parte das produções em todo o mundo foi interrompida pela necessidade de contingência da Covid-19<sup>84</sup>. Assim, é possível ponderar como

---

<sup>83</sup> Agradeço, especialmente, a Lucas Studart, analista de conteúdo da equipe de documentários do Globoplay e dos Canais Globo, que teve a gentileza de revisar todos os dados coletados e categorizados.

<sup>84</sup> Muito poderia se falar sobre o impacto da Covid-19 nas produções audiovisuais e no mercado do streaming em geral. Para referência, ver: <[https://uniglobalunion.org/wp-content/uploads/estudo\\_covid\\_19\\_pt.pdf](https://uniglobalunion.org/wp-content/uploads/estudo_covid_19_pt.pdf)>. Acesso em 10 de mar. 2023.

essas cenas arquivadas funcionaram também como ferramenta para compor novas obras audiovisuais com reduzido esforço de produção, o que ficou evidenciado em um momento em que a filmagem de novos materiais esbarrava nas dificuldades criadas pela pandemia.

### **3.1.1 - O documentário biográfico**

Além de confirmar a questão primária de pesquisa de que, majoritariamente, os documentários produzidos para a plataforma se apoiam nos acervos Globo para construir suas narrativas, a esquematização dos títulos em temáticas também apontou para o predomínio de um tipo de narrativa histórica dentre os lançamentos: o biográfico. Dentre os 58 documentários Originais Globoplay, 31 são enquadrados, em diferentes abordagens e intersecções, como biografias – um número que representa mais da metade do total de obras lançadas pela plataforma.

Vale ressaltar que 100% das obras documentais Originais Globoplay identificadas como biográficas se utilizam do acervo audiovisual Globo e em 21 delas, número que representa 70% das biografias mapeadas, trechos do jornalismo e do entretenimento são utilizadas em conjunto. Além disso, a biografia aparece relacionada a todos os demais eixos temáticos utilizados em nossa esquematização, indicando que o biográfico permite intersecções com diferentes temas e formatos narrativos. A partir desse olhar quantitativo, fica então evidenciada a capilaridade da biografia e como essas narrativas atravessam diferentes searas da cultura contemporânea.

Assim, compreender as particularidades do biográfico se coloca como uma importante ferramenta para a análise da mobilização dos acervos Globo para a produção dos documentários Originais Globoplay. Mais do que isso, essa pista inicial implica uma revisão da trajetória do biográfico rumo a um lugar de destaque na cultura contemporânea, processo que evidencia construções mnemônicas bastante particulares de nossa época – que, segundo apontam pesquisadores do campo, é marcada por uma guinada subjetiva (SARLO, 2007) que voltou a sociedade para narrativas acerca do sujeito (WIEWORKA, 1998; ARFUCH, 2010; SACRAMENTO, 2018).

Há de se observar que o Globoplay é uma plataforma que se baseia em dados para suas apostas institucionais, algo muitas vezes evidenciado pelos executivos responsáveis pela plataforma.<sup>85</sup> A alta incidência de biografias dentre os Originais, então, aponta para um interesse do público em relação a este tipo de obra audiovisual, algo que dialoga com o trabalho de autores

---

<sup>85</sup> Ver: <<https://telaviva.com.br/23/05/2022/marketplace-propostas-claras-e-oferta-de-conteudo-nacional-estao-entre-as-estrategias-de-diferenciacao-dostreamings/>> e <<https://digitaltv.prensariozone.com/teresa-penna-de-globoplay-o-globoplay-trabalha-com-uma-estrategia-que-une-tecnologia-e-negocios/>>. Acesso em 05 de fev. 2023.

que observam uma crescente busca pelo biográfico no mundo contemporâneo. Ao analisar teoricamente essa tendência, anos antes da consolidação do streaming, Leonor Arfuch (2010) a identificara a partir das décadas de 1970 e 1980.

Partindo dessa observação, a autora trabalha com a perspectiva das narrativas sobre trajetórias humanas como uma forma de afirmação do sujeito frente a uma experiência de vida cada vez mais fragmentada (ARFUCH, 2010), ideia que tomamos por afiliação conceitual para a compreensão do papel do biográfico para os Originais Globoplay. Ao pensar nas construções biográficas elaboradas para o ambiente do streaming como narrativas voltadas para trajetórias individuais, é possível confrontar a própria concepção do biográfico - especialmente considerando, como aferimos quantitativamente, a multiplicidade na natureza das cenas utilizadas nessas narrativas e em seus cruzamentos.

Ao utilizar arquivos audiovisuais de origens diversas para embasar os documentários Originais Globoplay, a plataforma se aproxima do conceito de espaço biográfico, como pensado por Arfuch (2010). Resumidamente, o espaço biográfico, como trabalhado pela autora, figura como um lugar de confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa, caracterizando-se, assim, como uma dimensão **relacional** presente nas biografias. Tomando esse pensamento por premissa, então, compreendemos que, no espaço biográfico, narrativas sobre trajetórias de vida são afetadas por signos e temáticas que dizem respeito ao seu momento de elaboração, como, por exemplo, seus usos nas diferentes esferas da comunicação (ARFUCH, 2010, p. 58- 59).

Partindo dessa premissa, ao conceituar o espaço biográfico Arfuch destaca uma de suas dimensões, o que parece especialmente relevante para compreendermos o papel dos fragmentos dos acervos Globo na concepção das biografias Originais Globoplay: “a circulação narrativa das vidas públicas e privadas” (ARFUCH, 2010, p.59). Assim, como pontuado por Barbosa (2022) ao revisitar o trabalho de Arfuch (2010), na composição de uma narrativa acerca da trajetória de um indivíduo, há a possibilidade da presença de “múltiplos suportes comunicacionais em que restos de si mesmo constroem a dimensão público/privada de uma vida” (BARBOSA, 2022, p.32).

No Globoplay, os acervos Globo assumem justamente essa função, oferecendo ferramentas que sustentam as representações acerca das figuras retratadas:

A emergência de novas formas contemporâneas autobiográficas (cinema, artes plásticas, entrevistas, narratividades das redes sociais e outras revelando existências virtuais) que se acoplam às tradicionais maneiras de narrar a pró-

pria vida – memórias, correspondências, diários íntimos etc. – mostra a urgência de ultrapassar o par biográfico/autobiográfico na direção do reconhecimento de um espaço biográfico, no qual formas de discursos genéricas e múltiplas estratégias de autorrepresentação passam a ser construídas. (BARBOSA, 2022, p.32)

É justamente nessa seara de novas formas contemporâneas autobiográficas, como aponta Barbosa, que entra em campo então a possibilidade de legitimar experiências de vida através dos documentários biográficos do Globoplay. É possível afirmar que a plataforma se coloca como um espaço biográfico na medida em que aproveita diversos suportes narrativos audiovisuais, especialmente os acervos Globo, para reconstruir as trajetórias de seus biografados.

Vale destacar que, como indicado por Arfuch (2010), essa guinada cultural de valorização das narrativas biográficas seria uma resposta à experiência temporal cada vez mais acelerada que, desde a revolução industrial até meados do século XX, passou a reduzir cada vez mais o papel do indivíduo no processo histórico, enfocando o retrato macro das sociedades. Aqui, aproximamo-nos das discussões abertas no capítulo anterior, dialogando com autores que se dedicam a pensar a temporalidade contemporânea, como Huyssen (2000, 2014), Hartog (2014) e Koselleck (2006). Nos pensamentos de Arfuch sobre o biográfico, mais uma vez, é a aceleração do tempo histórico que aparece como elemento central na busca por fragmentos mnemônicos.

Neste contexto, então, é tático que, para embasar as narrativas trazidas em seus documentários, o Globoplay lance mão de registros históricos arquivados nos acervos Globo – um movimento em sintonia com a tendência, em nossa época, a recorrer às fontes históricas para buscar preencher as lacunas deixadas pelo tempo, em que “o princípio de um diálogo sobre a história baseia-se no reconhecimento de seu caráter incompleto” (SARLO, 2007, p.42).

Essa ideia é importante ao analisarmos os Originais Globoplay pois, mais do que trazer cenas que atestem ou ilustrem um momento histórico, a maior parte dessas biografias recorrem a múltiplos arquivos audiovisuais para suas construções, como mecanismo integrante da própria estrutura narrativa. Com isso, mais do que uma cena para ilustrar os fatos narrados, esses trechos assumem um caráter de fontes históricas, capazes de embasar as novas discursividades construídas pelos autores dessas obras. Simultaneamente, muitos desses trechos também funcionam como testemunhos diretos, visto que em muitas dessas obras ouvimos em primeira pessoa os relatos gravados do próprio biografado ou pessoas que com ele conviveram em diferentes épocas.

Pensando nesses relatos em primeira pessoa, que se destacam dentre os tantos suportes oferecidos pelos acervos Globo para a construção das biografias Originais Globoplay, um ponto interessante nessa dinâmica é a possibilidade de trazer não só imagens que atestam passagens de uma trajetória de vida, mas também dar voz ao biografado. Em obras como *Vale Tudo com Tim Maia*, *Hebe*, *Um Brinde à Vida*, *Elza e Mané – Amor em Linhas Tortas*, *O Canto Livre de Nara Leão*, *Meu Amigo Bussunda*, *O Repórter do Poder* e *Tributo Léa Garcia*, que retratam figuras já falecidas, os biografados “falam” através de fragmentos dos acervos Globo e até mesmo narram partes dos documentários.

Esse é um aspecto que traz à tona uma das principais discussões acerca do biográfico: o valor do testemunho. Autores como Annette Wieworka (1998) e Beatriz Sarlo (2007) observam que, para a produção histórica contemporânea, o testemunho assumiu um valor central. Pensando, respectivamente, os processos de pós holocausto e pós ditaduras na América Latina, ambas as autoras chegam à observação de que, durante esses processos de transição e reparação, o testemunho teria se tornado “um ícone da verdade, o recurso mais importante para a reconstituição do passado” (SARLO, 2007, p. 19), movimento impulsionado pela crescente necessidade de reparar “identidades machucadas” (SARLO, 2007, p. 19), resultando em uma imperativa “era do testemunho” (WIEWORKA, 1998) nas sociedades ocidentais.

Os gêneros testemunhais seriam, neste contexto, “capazes de dar sentido à experiência” (SARLO, 2007, p.38) e de “permitir que os sobreviventes falem” (WIEWORKA, 1998, p. 108, tradução nossa)<sup>86</sup>. Para ambas as autoras, esse é um processo que tem início entre as décadas 1960 e 1970 e se relaciona diretamente com o surgimento de uma nova subjetividade nessa época, em que a cultura passa a se voltar para o sujeito - dialogando assim com as considerações de Arfuch (2010) sobre o biográfico, que tomamos como partida para a análise dos documentários Originais Globoplay.

É importante apontar que, neste processo de *boom* dos testemunhos no mundo ocidental, Wieworka (1998, p. 96, tradução nossa) aponta para o surgimento de uma “sistemática coleção de testemunhos audiovisuais”<sup>87</sup> como principal meio para o registro desses relatos em primeira pessoa. Ao observar os movimentos de escuta das vítimas no período pós holocausto, a autora identificou uma forte onda de coleções audiovisuais de testemunhos, que começou a

---

<sup>86</sup> No original: “to allow the survivor to speak”.

<sup>87</sup> No original: “the systematic collection of audiovisual testimonies”

se disseminar após o julgamento de Eichmann<sup>88</sup> – tanto em projetos com maior recorte acadêmico, como realizado pela Universidade de Yale, quanto em coleções privadas, como a da Shoah History Foundation, criada pelo cineasta Steven Spielberg (WIEWORKA, 1998). Desde então, construiu-se uma larga tradição do uso de registros audiovisuais como suporte para testemunhos orais, noção especialmente importante para pensarmos o lugar estratégico dos acervos Globo na construção de narrativas biográficas.

Dentro dessa dinâmica, porém, é importante destacar que ambas as autoras abordam criticamente o lugar imperativo do testemunho enquanto relato histórico, tendo em vista uma intrínseca relação entre os atos de rememorar e imaginar - em que o valor do testemunho “não se trata simplesmente de uma questão da forma do discurso, mas de sua produção e das condições culturais e políticas que o tornam fidedigno” (SARLO, 2007, p.21). Assim, não devemos perder de vista que “todo testemunho é registrado em um momento preciso e, com isso, pode ser instrumentalizado em contextos políticos e ideológicos que, como todos os contextos, estão destinados a mudar” (WIEWORKA, 1998, p. 137, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Essa noção crítica acerca do testemunho pode ser bem ilustrada a partir do uso de depoimentos em primeira pessoa nos documentários biográficos Originais Globoplay. Ao mobilizar diferentes trechos de entrevistas com as figuras biografadas, essas obras não se comprometem a contextualizar historicamente cada fala. Pelo contrário, utilizam-nas na montagem dessas obras de forma a compor as linhas narrativas propostas, sem nenhuma preocupação cronológica. Com isso, cria-se uma atmosfera de comprometimento com a realidade a partir do uso desses trechos, mas são desconsiderados os valores sociais do momento em que a fala foi captada (WIEWORKA, 1998, p. 138) e o anacronismo inerente a todo testemunho:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom um gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que confunde, depois de um tempo com sua experiência etc. etc. (SARLO, 2007, pp. 58-59)

---

<sup>88</sup> Ocorrido em 1960, o julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais perpetradores do Holocausto, é considerado um marco por ter sido televisionado e transmitido em todo o mundo. O momento foi marcado pelo testemunho de mais de 100 vítimas do holocausto. Para mais informações, conferir: ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>89</sup> No original: “Every testimony is recorded at a precise moment in time, and as such may be instrumentalized in political and ideological context that, like all contexts, are bound to change”.

Tendo essas dimensões em vista, então, é possível traçar uma complexa rede mnemônica percorrida pelos fragmentos de memória contidos nessas imagens e relatos que retornam às telas nos documentários Originais Globoplay. Em primeiro lugar, é preciso considerar toda a subjetividade contida no momento da fala registrada pelas câmeras e como elas refletem não os valores da época rememorada, mas o momento em que o testemunho é elaborado. Posteriormente, quando esse trecho se torna parte dos acervos Globo, passa a integrar então uma segunda cadeia mnemônica, que diz respeito ao seu arquivamento. Por fim, há também um terceiro movimento, o de seu acionamento como fonte histórica, passando a integrar uma narrativa contemporânea, mesmo que já não haja relação alguma com seu contexto original de captação.

Assim, observar o forte apelo das biografias no contexto dos Originais Globoplay nos permite aprofundar nossos pensamentos tanto sobre os múltiplos usos dos acervos Globo na plataforma, quanto acerca da relevância deste gênero frente à cultura de memória (HUYSSSEN, 2000) imperativa em nossa sociedade. Se, como vimos no segundo capítulo, há no Globoplay um apelo pelo consumo de materiais produzidos em outras épocas, produções contemporâneas também concentradas em temáticas históricas mostram que são muitas as formas que a busca pela memória assume em nossa época.

Aprofundaremos ainda mais essa discussão analisando alguns dos demais eixos temáticos identificados dentre os documentários Originais Globoplay, que também evidenciam uma relação próxima com o biográfico e majoritariamente aparecem em cruzamentos com esse gênero narrativo – esporte, musical e institucional. Assim, compreenderemos quais são os discursos mais atrelados às narrativas acerca de trajetórias de vida, retomando outros aspectos teóricos do biográfico. Avançando para a análise dos documentários Originais Globoplay com foco em temas esportivos, temos um cenário que também dialoga com as considerações levantadas até aqui. A temática foi identificada em nove títulos e todos eles utilizam trechos dos acervos Globo, mesmo os que tratam de temáticas atuais, como *é Ouro! O Brilho do Brasil em Tóquio*, que narra as trajetórias de atletas medalhistas após as olimpíadas de 2021.

Há, também, uma importante intersecção entre este eixo temático e a biografia: sete dos nove documentários analisados abordam a temática esportiva a partir de narrativas biográficas sobre atletas. Ainda, outra característica importante foi evidenciada: oito dos nove títulos que falam sobre esporte misturam fragmentos de entretenimento e jornalismo dos acervos Globo, reforçando mais uma vez a noção de um espaço biográfico construído a partir de múltiplos suportes narrativos.

Vale frisar que, majoritariamente, os documentários que associam o esporte ao biográfico são obras dedicadas a narrar as vidas de atletas célebres. Essa é uma característica que

dialoga especialmente com autores identificam, nas narrativas biográficas, um forte direcionamento para as trajetórias de sucesso<sup>90</sup>, o que Sacramento (2011) denomina por “biografia-narrativa”:

Tal modelo é característico do que chamo de “biografia-narrativa”, a que se realiza no privilégio da descrição, da fixação e da celebração dos feitos individuais que servem como ícone da singularidade e como exemplo para as gerações futuras. Realiza-se, portanto, em detrimento da explicação do processo de construção das posições, das atribuições e das ações sociais, ou seja, negligenciando a densa trama explicativa das dinâmicas sociais a favor da narração factual dos acontecimentos singulares. (SACRAMENTO, 2011, p. 263)

Essa mesma característica foi observada nos documentários de temática musical. Dentre os seis títulos identificados, cinco utilizam trechos dos acervos Globo e todos eles tratam de figuras célebres. Aqui, porém, há uma particularidade: todos os documentários musicais que utilizam cenas dos acervos Globo mobilizam cenas do entretenimento da Globo. Ou seja, a história institucional da Globo aparece sempre em cruzamento com as trajetórias dos artistas retratados, como se a participação em programas da emissora funcionasse como um atestado de suas trajetórias de sucesso.

Dentre esses documentários, quatro também foram identificados como biográficos, por aliar apresentações musicais contemporâneas a um arco biográfico, construindo assim uma linha narrativa que vai desde o início da carreira do biografado até o momento do *show* gravado para o Globoplay – sustentando uma espécie de cronologia do sucesso, em que estrelar um documentário com uma apresentação na plataforma é o ponto auge de consagração desta trajetória. Nesses casos, essas histórias de vida são acionadas apenas de modo a compor uma jornada até o sucesso, um caminho supostamente linear.

Essa linha narrativa retoma a clássica discussão de Pierre Bourdieu (2006) sobre o biográfico, em que o autor observa, na crença do senso comum, um forte discurso que descreve a vida como um caminho reto, fixo, orientado pela busca do sucesso, “que tem um começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (‘ele fará seu caminho’ significa que ele terá êxito, fará uma bela carreira)” (BOURDIEU, 2006, p.183).

Dentre as 30 biografias Originais Globoplay analisadas, dois terços do total (20 títulos), são voltadas para figuras de sucesso, das mais diversas origens. São elas: *Você Nunca Esteve*

---

<sup>90</sup> É importante ressaltar que há também, na cultura contemporânea, uma forte tendência de valorização das trajetórias de vida de anônimos, não apenas dos famosos. No entanto, trabalhamos apenas com as reflexões acerca das trajetórias de sucesso pois, segundo identificamos a partir desta coleta de dados, são elas que o Globoplay evoca em seus documentários Originais. O único documentário, dentre os mapeados, em que foram identificadas narrativas biográficas de anônimos é *Poesia Que Transforma*, embora a obra também narre a trajetória de sucesso de seu apresentador, Bráulio Bessa.

*Sozinha, Gil na Califórnia, A Vida Depois do Tombo, Vale Tudo com Tim Maia, Hebe, Um Brinde à Vida, Sandy e Júnior: A História, Predestinado, Elza e Mané – Amor em Linhas Tortas, O Canto Livre de Nara Leão, Casão, Num Jogo Sem Regras, Lexa: Mostra Esse Poder, Marisa Monte – Portas e Janelas, Gilberto Braga – Meu Nome é Novela, Meu Amigo Bussunda, Vou Viver de HQ, Erasmo Sessenta, Tributo – Léa Garcia, Xuxa, O documentário, Galvão – Olha o Que Ele Fez e O Repórter do Poder.* A numerosa presença dessas produções está de acordo com uma longa trajetória do biográfico, gênero que geralmente prioriza histórias heroicas (SACRAMENTO, 2011) e espelha valores éticos e morais<sup>91</sup> que têm o sucesso como ponto central.

Os próprios títulos escolhidos para essas obras também apontam para duas características identificadas por Sacramento (2011) nas biografias: a fixação e monumentalidade (SACRAMENTO, 2011), recursos discursivos que unificam trajetórias de maneira linear (BOURDIEU, 2006), selecionando aquelas características do passado que possam ancorar uma narrativa contemporânea de sucesso. Isso fica evidente no título *Predestinado*, por exemplo, dado ao documentário que conta a história do jogador de futebol Gabi Gol, ou nos subtítulos *Mostra Esse poder* e *Um brinde à vida*, dados respectivamente às biografias da cantora Lexa e da apresentadora Hebe Camargo. Em cada uma dessas obras, passagens específicas das vidas dos biografados são utilizadas como mote, uma forma de direcionar a narrativa.

Vale ressaltar que mais da metade desses documentários, doze deles, foram produzidos enquanto seus biografados ainda estavam vivos (e até mesmo com participação ativa deles), o que reforça ainda mais a noção de priorização do sucesso como fio condutor de uma trajetória de vida. Isso evidencia que o principal intuito dessas obras é celebrar o sucesso, e não remontar integralmente a trajetória do biografado - o que, como discutido por Bourdieu (2006), não poderia jamais ser realizado, sendo justamente essa a grande *ilusão biográfica*. Aqui, o “fim” narrativo não se trata de uma grande ruptura, nem mesmo do final da vida em si, mas sim do alcance do que é contemporaneamente compreendido como sucesso.

Há mais um eixo temático a ser observado, segundo nosso pressuposto inicial: os documentários de caráter institucional. Em nosso levantamento, oito obras se encaixaram nesse contexto, das quais sete utilizam cenas dos acervos Globo. Mesmo no caso de narrativas centradas em programas e acontecimentos da história da emissora, também observamos intersecções entre algumas obras deste eixo temático e o biográfico. São elas: *Você Nunca Esteve Sozinha – O*

---

<sup>91</sup> Esta discussão não foi estendida por um exercício de recorte metodológico, mas vale ressaltar que aqui poderíamos analisar largamente a origem desses valores, que compreendo como parte de uma ideologia neoliberal imperativa em nossa sociedade ocidental contemporânea.

*doc de Juliette, Gil na Califórnia, A Vida Depois do Tombo, Gilberto Braga – Meu Nome é Novela*. Além de também celebrar a jornada de ascensão ao sucesso dessas figuras públicas, esses documentários diferem dos demais por terem suas narrativas diretamente atreladas a programas da própria emissora (mesmo que, de modo mais subjetivo, muitos outros documentários também reproduzam essa lógica).

Os três primeiros remontam, respectivamente, às trajetórias de vida de participantes da edição de 2021 do *Big Brother Brasil*: Juliette Freire, Gilberto Nogueira e Karol Conká. Nessas obras, toda a história de vida dos biografados é relacionada a um ponto de suas trajetórias: a participação no programa da emissora. Com isso, são sustentados laços narrativos entre suas trajetórias individuais e a própria história da TV Globo, que aqui se coloca como agente de promoção do sucesso.

O mesmo acontece com o documentário dedicado ao autor de novelas Gilberto Braga. No caso de Braga, o próprio subtítulo dado ao seu documentário biográfico já indica um vínculo direto com a Globo, *Meu Nome é Novela*. A biografia do autor difere das que trazem a história dos participantes do *Big Brother Brasil* por ter sido elaborada após a sua morte, mas traz um contexto central em comum - evidencia uma narrativa que vincula toda a vida do autor a apenas um mote central, suas obras na emissora. Aqui, observamos mais uma vez um movimento de relacionar histórias emblemáticas da empresa à própria história do Brasil (RIBEIRO e BARBOSA, 2007), em que o sucesso está diretamente associado ao trabalho para a Globo. Esse é um movimento amparado pela tendência do biográfico a reduzir a um acontecimento (nesses casos, a relação profissional com a Globo) uma trajetória de vida (SACRAMENTO, 2011).

Essa discussão sobre a intersecção entre biografias, trajetórias de sucesso e o vínculo profissional com a Globo<sup>92</sup> pode ser especialmente bem traduzida através da análise de um documentário Original Globoplay: *Xuxa, O Documentário*, que revisita a trajetória de vida da modelo, apresentadora e cantora Xuxa Meneghel. A obra, produzida com a participação da própria biografada, foi lançada em celebração aos seus 60 anos, em um movimento de reaproximação da apresentadora com a Globo após o rompimento, em 2014, de uma relação profissional de mais de 28 anos. Poucas semanas após seu lançamento, a obra bateu recordes de audiência e se tornou o documentário Original Globoplay mais consumido da plataforma<sup>93</sup>, antes

---

<sup>92</sup> Vale ressaltar que, embora aborde a história da Globo, o documentário de Xuxa não foi classificado como institucional por sua estrutura narrativa, em que, apesar de citada diversas vezes, a emissora não aparece como fio condutor da trama – que, como veremos, é muito mais voltada para a “resolução” de traumas da apresentadora.

<sup>93</sup> Disponível em: <<https://www.tvpop.com.br/160290/xuxa-conquista-recorde-de-audiencia-na-globo-com-documentario-sobre-sua-vida/>>

mesmo do lançamento do seu último episódio. O primeiro episódio da obra também foi exibido na TV Globo<sup>94</sup> e quebrou recordes de audiência para o horário<sup>95</sup>.

Desde o processo de criação do documentário, como relatado pela própria Xuxa, a noção de que os acervos Globo garantem um lugar privilegiado de narração de episódios históricos esteve em jogo. Em entrevista ao jornalista Hugo Gloss, ao ser questionada sobre como surgiu a ideia do documentário<sup>96</sup>, Xuxa afirmou que sua intenção inicial não era realizar a celebração dos seus 60 anos com a Globo. A apresentadora chegou, inclusive, a fechar a produção com uma empresa de streaming concorrente, antes do convite do diretor Pedro Bial para a produção do Globoplay. No entanto, assume Xuxa, a falta de acesso às cenas dos acervos Globo inviabilizou a realização do projeto em outra plataforma.

Abaixo, transcrevemos a resposta completa de Xuxa, que traz diversos pontos que dialogam com as questões levantadas em nossa discussão até aqui:

**XUXA:** Uma produtora me procurou primeiro e ofereceu para uma outra plataforma, uma outra *streamer*, e a gente viu que a minha vida toda tava na Globo. **Ia ser difícil fazer um documentário que eu não tivesse a [o] Globoplay comigo, entendeu?** E mesmo assim a gente pensou em fazer, fazer coisas com show, fazer documentário como muita gente faz, mesmo não sendo cantora, *[mas]* eu fiquei um pouco assim... Aí eles estavam vendo as imagens *[da Globo]*, pagando assim, preço de ouro, sabe, para ter... E aí logo depois o Bial me ligou e disse: “e aí, você realmente vai fazer documentário com a outra plataforma?” Eu falei: “vou, né...”. Aí ele falou: “mas você já fechou?”. Aí eu falei: “na realidade, eu fiz uma carta de comprometimento”. Aí ele falou: “eu posso entrar em contato para ver se a gente consegue reverter, para você fazer no Globoplay?”. **Fiquei dentro de mim numa felicidade, porque eu falei: ai, aí eu vou ter todo o meu acervo, é, vou ter todas as minhas imagens, minha história, porque tá tudo ali, foram 29 anos de Globo, né?** Aí eu falei: “pode, óbvio” (...).

Ao afirmar que “*ia ser difícil fazer um documentário que não tivesse o Globoplay*”, Xuxa traz uma resposta direta para nossa hipótese de partida desse subcapítulo, explicitando como os acervos Globo garantem aos documentários da plataforma um privilegiado recurso narrativo – e os dados de audiência da obra indicam também que os conteúdos por eles abarcados guardam especial apelo frente ao público brasileiro.

---

<sup>94</sup> Aqui temos mais um ponto de intersecção entre o Globoplay e a TV Globo, que não exploramos no trabalho, mas vale menção: para suportar o lançamento de alguns dos originais Globoplay (tanto séries, quanto documentários), a Globo tem exibido os primeiros episódios dessas obras em seu canal aberto, geralmente na faixa da Tela Quente. Em conversas de campo, funcionários do Globoplay afirmam que esse é um importante mecanismo para angariar audiência para a plataforma.

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/play/audiencia/noticia/2023/08/01/com-primeiro-episodio-de-documentario-sobre-xuxa-tela-quente-bate-recorde-de-audiencia.ghtml>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i-02XudR-Sk>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

Além disso, a fala de Xuxa sobre o “*preço de ouro*” de cenas da sua carreira também evidencia uma outra forma com que a Globo se beneficia financeiramente de seus acervos audiovisuais. Ao deter imagens exclusivas, a empresa lucra valores altíssimos pelo licenciamento delas – além, é claro, de poder decidir quando e para quem ceder o material. Por outro lado, fica também evidente o benefício de valor de produção de documentários pelo Globoplay, em relação a seus concorrentes de mercado, tendo em vista o vasto acervo de imagens que podem ser utilizadas gratuitamente nos títulos realizados para a plataforma.

Há, ainda, um ponto no trecho final da fala de Xuxa que também agrega reflexões à nossa discussão. Embora seja uma das mais consagradas figuras públicas brasileiras, a artista assume não ter controle sobre a maior parte dos registros de sua trajetória profissional. Ao mesmo tempo, quando se refere aos materiais, fala sempre como se fossem de propriedade dela: **meu** acervo, **minhas** imagens, **minha** história. Aqui, observamos uma confusão entre a própria história de vida de Xuxa, suas memórias e o patrimônio da Globo.

A observação mais detalhada do documentário e de sua repercussão nos mostra, ainda, que não são apenas as imagens exclusivas da trajetória da apresentadora ou seu forte vínculo com a história da Globo que justificam o amplo sucesso da obra. Dividido em cinco partes, o documentário é orientado por temáticas centrais que guiam cada episódio. Neles, vemos muitos momentos de sucesso da apresentadora, passagens amparadas por cenas dos acervos Globo. No entanto, essas cenas aparecem sempre mediadas por uma entrevista com Xuxa, produzida exclusivamente para o documentário, em que ela revisita esses momentos de sua vida a partir de um olhar contemporâneo – o que, inclusive, gerou questionamentos por parte do público e da crítica especializada. Por exemplo, ao ser indagada sobre a ausência de mulheres negras em seu time de assistentes de palco (popularmente conhecidas como Paquitas), a apresentadora responsabilizou sua antiga empresária, Marlene Mattos, uma mulher negra, pela seleção exclusiva de jovens loiras<sup>97</sup>.

A relação com Marlene Mattos, inclusive, é um elemento explorado largamente pelo documentário – e responsável por seu pico de audiência, com a exibição do episódio centrado

---

<sup>97</sup> Para exemplos da repercussão negativa da afirmação, ver: <<https://tab.uol.com.br/colunas/luiza-sahd/2023/08/06/e-tranquilo-ser-uma-xuxa-se-tudo-for-responsabilidade-de-uma-marlene-mattos.htm>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

nessa relação, descrita por Xuxa como abusiva<sup>98</sup>. Além do uso de cenas de acervo e da entrevista com Xuxa, o documentário também promoveu reencontros<sup>99</sup> inéditos entre a apresentadora e figuras polêmicas de seu passado, como sua ex-empresária e o jovem (então) menor de idade com quem ela gravou uma cena de sexo nos anos 1970, no filme *Amor Estranho Amor*<sup>100</sup>. No episódio final do documentário, Xuxa chega até mesmo a revisitar o local em que sofreu abusos sexuais durante a infância. Nesses momentos, em contraponto às vibrantes cenas de programas infantis e entrevistas extraídas dos acervos Globo, são explorados temas densos e traumáticos, mas sempre a partir de uma **mensagem de superação**.

Entra em campo, então, na construção de *Xuxa, o Documentário*, um outro elemento identificado nas narrativas biográficas contemporâneas: o discurso pautado pela superação do sofrimento e do trauma como parte de uma trajetória para o sucesso. Essa característica é associada por diversos autores às narrativas biográficas contemporâneas e que também pode ser observada em outros documentários Originais Globoplay, como em *Elza e Mané*, que narra a conturbada relação entre a cantora Elza Soares e o jogador Mané Garrincha, ou em *Jesse e Colombo*, documentário dedicado a revisitar a trajetória de presos políticos torturados durante a ditadura militar brasileira, por exemplo.

Aqui, voltamos a mobilizar os pensamentos de Igor Sacramento (2016, 2018) sobre o biográfico, avançando para a compreensão de como, em nossa sociedade contemporânea, os testemunhos autobiográficos também se voltam para o **trauma** como parte das trajetórias de sucesso, através de narrativas que constroem “como tais sujeitos conquistaram a superação de experiências traumáticas” (SACRAMENTO, 2018, p. 134), dentro de um contexto social em que, cada vez mais, “o trauma se generaliza numa cultura marcada pelo discurso terapêutico” (SACRAMENTO, 2018, p. 132). Para Sacramento, o resultado dessa dinâmica é uma ampliação do espaço biográfico e uma mudança no valor do testemunho:

O espaço biográfico altera decisivamente, como argumentei, as esferas clássicas do público e do privado para delinear um tipo de intimidade pública, tanto em seu caráter modelo de conduta social quanto na sua forma de implantação de uma subjetividade alterdirigida. A importância testemunhal e terapêutica da narrativa de experiências traumáticas, tanto em termos de histórias

---

<sup>98</sup> Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/xuxa-detalha-abusos-de-marlene-matos-dizia-que-eu-tinha-que-morrer>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

<sup>99</sup> Esses encontros foram mediados por Pedro Bial, diretor do documentário e amigo de Xuxa. Ao longo de toda a divulgação do documentário, esse vínculo foi explicitado e em momento algum é apresentada criticamente a relação de pessoalidade entre “biógrafo” e biografada – questões a serem levantadas em uma análise expandida do documentário.

<sup>100</sup> Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/xuxa-reencontra-ator-de-amor-estranho-amor-nprec/>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

familiares como de violência política e crimes contra a humanidade, a relevância ética das histórias de vida na formação de novas identidades, sexuais, de gênero ou em situações cotidianas de conflitos se conectam com cultura contemporânea da auto exposição.

O que certamente está mudando é o valor do testemunho. Há cada vez mais uma exigência para apresentar a si mesmo não apenas em constante recuperação, mas na transformação da sobrevivência num princípio normativo para a subjetividade contemporânea. (SACRAMENTO, 2018, p. 138)

Assim, ao refletir sobre o testemunho acerca do trauma como parte da construção do espaço biográfico contemporâneo, Sacramento (2018) costura os pensamentos de Arfuch (2010), Sarlo (2007) e Wieworka (1998) e adiciona a eles, além de suas reflexões sobre as trajetórias de sucesso, um segundo importante signo da cultura contemporânea: o discurso terapêutico. No caso de *Xuxa, o Documentário*, todos esses signos estão presentes e se traduzem em uma obra recorde de audiência: parte-se um espaço biográfico amplo, consolidando uma narrativa de sucesso, conquistado pela superação do trauma. Para isso, são mobilizados testemunhos que garantem uma leitura contemporânea aos fatos revisitados, mas também os múltiplos fragmentos da vida de Xuxa presentes em cenas dos acervos Globo.

### 3.1.2 - O Criminal

Outro eixo temático presente nos documentários analisados é o criminal, identificado em 17 dos documentários Originais Globoplay. Há trechos dos acervos Globo em todos eles e observamos uma significativa intersecção entre os títulos identificados como criminais e a biografia, identificada em sete obras - o que também dialoga com as discussões sobre a intersecção entre a experiência do trauma e as narrativas biográficas na contemporaneidade.

Ao invés de ser mobilizada para ressaltar trajetórias de sucesso, a biografia aparece nesses documentários como uma ferramenta de construção narrativa, sustentando elementos que podem ser associados ao que Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento tomam por “manifestação estética da tragédia” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020 p.101), uma linha cronológica que trabalha “relações entre ordem e acidente, a ação irreparável do herói e sua destruição e vinculação com a morte” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.101).

Nos títulos *Flordelis – Questiona ou Adora*, *Gabriel Monteiro – Herói Fake* e *Em Nome de Deus*, por exemplo, trajetórias de vida de réus em processos criminais notórios são utilizadas de modo a construir os caminhos que os levaram até a tragédia. Não há um compromisso em centralizar a narrativa nas trajetórias individuais de cada uma das figuras retratadas, mas sim um uso dos “fragmentos do biográfico, os pequenos relatos sobre determinadas vidas que se

espraíam em meio à narrativa dos acontecimentos” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.105), de forma a compor a reconstituição desses crimes e até mesmo “justificá-los”.

Ou seja, nessas obras não observamos o trágico como ponto chave de superação e de valorização da vida do biografado, mas sim trabalhamos narrativas que buscam construir sentido para o irrepresentável (SELLIGMAN-SILVA, 2000). Essa noção dialoga intimamente com o próprio gênero do documentário, que pode ser visto como uma possibilidade de ilustrar o choque, através de signos decodificados como reais: “nesse contexto (de catástrofe) apenas a categoria (tradicional) de realidade poderia garantir diferenciação entre a ficção e a história”. (SELLIGMAN-SILVA, 2000, p. 78).

Pensando narrativamente, ao construir uma linha argumentativa acerca de crimes bárbaros através de biografias, constrói-se acerca dessas figuras uma “imaginação melodramática”, em que um forte discurso sentimental e moralizante (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020) é acionado para tratar do trágico, assumindo uma posição de salvaguarda dos próprios valores sociais contemporâneos. Aqui, as noções de “bem” e “mal”, como trabalhados no gênero discursivo do melodrama, são empregados de forma a modular as histórias representadas e apresentar um contraponto às rupturas éticas nelas contidas.

O ponto fundamental é trazer, a partir dessa construção, uma “moral oculta” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.22), uma lição a ser tomada a partir desses crimes, mas também uma “resposta ao sofrimento através de uma resolução moral, pela identificação dos culpados e pela cobrança de punição” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.123) – o que seria, também, uma forma de cura dos traumas por eles causados, um modo de elaboração de acontecimentos em princípio inimagináveis. Neste sentido, “o melodrama ajuda a apaziguar o horror pressuposto no inexplicável, no arbitrário, no fatalismo, no irracional e na falta de sentido que habitam o trágico” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.123), o que fica expresso em situações como a condenação de uma pastora evangélica por assassinato, a denúncia de um líder religioso pelo estupro de centenas de mulheres ou a ligação de um deputado federal com redes de pedofilia, como nos títulos exemplificados acima.

Como suporte narrativo para os documentários com temáticas criminais, há uma significativa mobilização de cenas de natureza jornalística - o que pode ser justificado pela ampla cobertura de grandes casos criminais pelo telejornalismo brasileiro. Dentre os 16 títulos criminais que utilizam acervos Globo, 10 utilizam exclusivamente trechos dos arquivos jornalísticos da empresa, representando mais de 60% dessas narrativas. Vale frisar que esse diagnóstico difere dos demais eixos temáticos, em que observamos como principal característica o cruzamento de cenas de ambas as naturezas estabelecidas para o levantamento.

Dentre os documentários criminais que mobilizam apenas trechos jornalísticos, estão majoritariamente os títulos voltados para a investigação de crimes. Nos casos dessas obras, não há um esforço para reconstruir a trajetória biográfica de criminosos, tampouco justificar através dessas construções os seus delitos: o foco está na linha investigativa desses casos, na apresentação de fragmentos que construam uma narrativa acerca dos crimes apresentados.

Nesses casos, cenas dos acervos Globo são mobilizadas como parte dos “quebra-cabeças” narrativos, funcionando como evidências que colaboram com a investigação desses crimes, mobilizando assim a legitimidade jornalística que está subjetivamente atrelada a esses trechos. É certo, como vimos acima, que fragmentos de entrevistas e de programas da Globo funcionam como registros históricos. No entanto, na cobertura de crimes, no momento de elaboração do trauma, é o jornalismo que se faz presente como testemunha dos acontecimentos.

Em *Quem Matou Tim Lopes?*, *Cadê o Amarildo*, *Vale dos Isolados: o Assassinato de Bruno e Dom* e *Caso Evandro*, por exemplo, o foco das narrativas está em revisitar os principais pontos desses crimes, com aspectos ainda não solucionados. Em *Caso Evandro*, inclusive, pistas encontradas durante a produção do documentário acabaram levando à reabertura da investigação e mudaram todos os rumos da apuração do caso, o que culminou na anulação das condenações pelo crime<sup>101</sup>.

Aqui, vale frisar a origem de produção de muitas dessas obras: majoritariamente, os documentários identificados nesse eixo temático são títulos idealizados e produzidos pelo setor de jornalismo da Globo, diferentemente dos outros documentários analisados ao longo deste trabalho. Essa é uma pista importante, que aponta para o compromisso com uma forma de produção narrativa que carrega pactos com a própria prática jornalística, diferentemente dos demais documentários analisados – uma temática que mobiliza grandes discussões teóricas, mas que aqui visitaremos brevemente, apenas de modo a pontuar esse dado desvelado.

Podemos pensar essa correlação entre os documentários produzidos por jornalistas da Globo e a mobilização de cenas do jornalismo da emissora a partir da noção de autorreferencição jornalística, como trabalhada por Barbie Zeliezer (1990). Resumidamente, ao analisar discursos midiáticos acerca do assassinato do presidente americano John Kennedy, a autora identificou que, com o passar dos anos, a própria cobertura jornalística do crime se tornou parte da narrativa histórica acerca deste acontecimento e “jornalistas perpetuaram a si mesmos como

---

<sup>101</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/11/09/caso-evandro-justica-anula-condenacoes-de-envolvidos-no-crime-30-anos-depois.ghtml>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

porta-vozes autorizados da história do assassinato através do tempo e do espaço” (ZELIEZER, 1990, p.28, tradução nossa)<sup>102</sup>.

Zeliezer (1990, p. 447) identificou, ainda, que a partir desse discurso autorreferencial, a cobertura do assassinato se tornou um fator de garantia de autoridade cultural aos jornalistas que participaram dela: “ao transformar os relatos do assassinato em história sobre eles mesmos, jornalistas criam de diferentes formas referências acerca de suas próprias presenças na história” (ZELIEZER, 1990, p. 441, tradução nossa)<sup>103</sup> – comportamento que também pode ser observado em coberturas de outros grandes acontecimentos. Além disso, o registro dessas presenças em arquivos audiovisuais, que posteriormente se tornam fontes documentais para revisitar o caso (ZELIEZER, 1990, p. 457), como vemos acontecer no Globoplay, também reforçam essa dinâmica autorreferencial, evidenciando o “papel da memória no estabelecimento e na perpetuação da autoridade jornalística” (ZELIEZER, 1990, p.21, tradução nossa)<sup>104</sup>.

Esse mesmo discurso autorreferencial do jornalismo acerca da cobertura de grandes tragédias também é amplamente observado na prática discursiva da Globo - dialogando com os pensamentos de Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento sobre as representações do trauma, com que trabalhamos no início desta discussão. Ao analisar a cobertura da emissora acerca do desastre na Boate Kiss, em Santa Maria, por exemplo, os autores identificaram o rápido deslocamento dos principais âncoras da emissora para o local da tragédia (viabilizado através de um jatinho de uso exclusivo do *Jornal Nacional*, o “JN no Ar”), como um dos pontos citados como parte da notícia sobre o acontecimento:

A edição do programa mostrou, antes mesmo de apresentar informações sobre o incêndio imagens de Bonner com as suas colegas de TV Globo no avião. Isso demonstra, pontualmente, como a afirmação da autoridade jornalística se constrói num processo discursivo em que o fazer jornalístico se torna ele próprio parte do acontecimento (FAUSTO NETO *apud* RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p. 118).

Esse exemplo da presença *in loco* dos âncoras na cobertura após o incêndio na Boate Kiss é especialmente preciso para pensarmos nos desdobramentos da autorreferenciação jornalística no contexto do Globoplay, tendo em vista que a plataforma também explorou o crime no documentário *Original Boate Kiss – A Tragédia de Santa Maria*, indicando dessa maneira como essa ampla cobertura rende até hoje uma legitimidade narrativa para que a empresa aborde o

---

<sup>102</sup> No original: “journalists have perpetuated themselves as authorized spokespeople of the assassination story across time and space”.

<sup>103</sup> No original: “By turning tales of the assassination into stories about themselves in different ways, journalists generate references to their own presence in the story”.

<sup>104</sup> No original: “what role memory plays in establishing and perpetuating journalistic authority”.

crime. No documentário, inclusive, são utilizadas as imagens de William Bonner apresentando o *Jornal Nacional* na porta da Boate Kiss no dia após o crime, bem como diversas outras cenas da cobertura do desastre por jornalistas da emissora. Vale ressaltar que o documentário do Globoplay foi lançado ao mesmo tempo em que a Netflix estreava uma série ficcional sobre o caso<sup>105</sup>, reforçando uma noção do acervo jornalístico da Globo como guardião dos registros históricos do país, enquanto a concorrente recorria à ficção para narrar a tragédia.

Neste sentido, é importante considerar também que essas obras, produzidas pelo setor de jornalismo da empresa, trazem consigo uma dinâmica própria do confronto entre as práticas de construção narrativa de duas linguagens, o documentário e a notícia, em que ambos assumem uma suposta (e já amplamente desconstruída teoricamente) “objetividade”. Com isso, os trechos jornalísticos utilizados na montagem desses documentários assumem um caráter de veracidade ao serem colocados como “uma testemunha ocular da história” (RIBEIRO, 2003, p.36). É justamente nesse processo que Ribeiro (2003, p. 34) identifica, então, um processo de aproximação entre o fato jornalístico e o fato histórico:

Vistos como se emergissem naturalmente do mundo real, os acontecimentos, concebidos como *notícia* passam a ser a unidade básica de construção dos jornais. O jornalista é definido, nesse contexto, como um puro mediador, como um observador neutro, desinteressado.

O *fato jornalístico* passa a assemelhar-se ao *fato histórico* tal como este havia sido definido pela historiografia positivista. Localizado em um tempo e um espaço determinados, o fato é marcado pela unicidade. O acontecimento único revela-se, então, como fator da transformação social, como motor da história.

O mito da objetividade, por mais que já tenha sido exaustivamente criticado pelos próprios jornalistas e pelos históricos da comunicação, é um dos grandes responsáveis pela acolhida que o jornalismo tem. Ainda hoje, o seu discurso se reveste de uma *aura de fidelidade* aos fatos que nos leva a acreditar que o que “deu no jornal” é a verdade. Além disso, por mais que os estudiosos proovem a não-objetividade jornalística, nunca poderão negar sua ancoragem factual.” (RIBEIRO, 2003, pp. 34-35, grifos do autor)

Assim, o uso de depoimentos e narrações captadas originalmente no contexto jornalístico de grandes tragédias agrega a esses documentários a sensação de “fidelidade aos fatos” garantida pela autoridade cultural do jornalista (ZELIEZER, 1990), afastando a linguagem dessas obras de um caráter autoral ou até mesmo das nuances imaginativas do processo mnemônico contidas, por exemplo, no testemunho, como discutido acima. Tendo isso em vista, evidencia-se que os valores simbólicos incutidos nesses títulos diferem das demais, partindo de uma prática narrativa em que “o que importa fundamentalmente não é a busca ou a validação de um

---

<sup>105</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2023/01/boate-kiss-incendio-e-tema-de-producoes-no-streaming-focadas-na-busca-das-familias-por-justica.ghtml>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

enunciado verdadeiro, mas as estratégias de representação da credibilidade, da verdade e do real como efeitos de autenticidade” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020, p.108).

### 3.1.3 - Outros

Para além das temáticas que aparecem de maneira mais recorrente dentre os documentários Originais Globoplay, nove títulos foram categorizados como “outros”. Neles, observamos temas diversos, mas que se repetem, no máximo, em apenas duas obras - como um olhar para a história dos movimentos sociais brasileiros, o que acontece em *Chic Show* e *Resistência Negra e nas retrospectivas jornalísticas dos anos de 2021 e 2022* (uma versão estendida da tradicional retrospectiva exibida anualmente na TV Globo). Há, ainda, documentários que abordam temas diversos de variedades, como *Vestidas de Amor*, que acompanha o dia a dia de estilistas que desenham vestidos de noiva; e reportagens especiais, como *Corrida das Vacinas* e *Uma Gota de Esperança*.

Em comparação aos demais eixos temáticos propostos, esses títulos são os que proporcionalmente menos utilizam os acervos Globo. Quatro dentre os 10 títulos classificados como “outros” não utilizam trechos dos acervos Globo, sendo este o “grupo” de documentários Originais Globoplay que traz a menor porcentagem de utilização dessas cenas - o que pode ser justificado pela maior presença títulos que abordam pautas contemporâneas ou não relacionadas à Globo de nenhum modo, como acontece no caso dos documentários *Por Um Respiro*, que acompanhou médicos durante o pico da pandemia da Covid-19, e *Caminhos de Jesus*, focado em investigar hipóteses sobre a existência de Jesus Cristo.

Vale ressaltar que, pensando no universo de 58 documentários originais do Globoplay, toda a categoria “outros” representa menos de 20% do total de obras lançadas. A menor incidência dessas obras indica, então, que a principal aposta da plataforma é justamente os documentários com temáticas históricas, que empregam proporcionalmente um número muito maior de imagens dos acervos Globo como suporte narrativo. Assim, esse olhar quantitativo evidencia, mais uma vez, um direcionamento da plataforma para a mobilização dos acervos Globo como estratégia de conteúdo – o que, como vimos explicitamente nas declarações de Xuxa sobre seu documentário biográfico, é justamente a grande exclusividade do Globoplay.

Assim, destrinchar o catálogo de documentários Originais Globoplay permite confirmar que, além de oferecer diversos conteúdo para a plataforma, os acervos Globo também oferecem suporte para a produção de títulos inéditos, em especial narrativas com recorte histórico. Nessa

dinâmica, cenas já exibidas na programação da emissora assumem o papel de fontes documentais, que embasam a trama histórica dessas novas obras, apontando para uma privilegiada possibilidade de assumir um papel de “narrador oficial” da história nacional por parte da Globo.

Dentro do contexto do streaming, um novo meio de consumo audiovisual, a empresa consegue mobilizar o seu acervo de maneiras diversas, trabalhando os principais valores comerciais da forte cultura de memória vigente em nossa época. Neste sentido, observa-se a tendência de um uso imperativo de documentações como forma de credibilizar procedimentos de investigação histórica, bem como uma questionável crença de que esses arquivos seriam capazes de resgatar fielmente acontecimentos do passado.

### 3.2 Séries e Novelas Originais Globoplay

Ultrapassando o gênero documental, outro uso bastante interessante de cenas dos acervos Globo foi observado dentre os Originais Globoplay: algumas das séries de ficção lançadas pela plataforma também utilizam essas imagens, ampliando ainda mais o seu espectro de funções e usos contemporâneos. Para aprofundar, então, ainda mais o nosso mapeamento sobre a mobilização dos acervos Globo nos Originais Globoplay, esquematizaremos também as ficções seriadas (categorias *novelas* e *séries*) lançadas com exclusividade na plataforma.

Tendo como objetivo uma base de dados padronizada, seguiremos as mesmas premissas adotadas para a coleta de dados acerca dos documentários, mas com algumas alterações pontuais: ao invés de eixos temáticos, utilizaremos a classificação **subgênero**, como trabalhada pelo Globoplay para os títulos de ficção. Também ganhamos uma coluna extra: **vínculo televisivo** - essa categoria parte da observação prévia de que, mesmo quando não mobilizam trechos dos acervos Globo em suas montagens, algumas das séries Originais Globoplay de ficção são continuções de obras televisivas da Globo, sustentando assim um outro importante vínculo mnemônico com os acervos Globo e com a televisão brasileira.

Os dados foram coletados desde o lançamento da primeira série Original Globoplay, em 21 de setembro de 2018, até o dia 01 de dezembro de 2023, partindo da catalogação de todas as séries Originais Globoplay de ficção disponíveis na plataforma. O levantamento completo está indexado como apêndice e é organizado em ordem cronológica por ano de publicação e, dentro deste recorte, também em ordem alfabética.

De modo a resumir as informações obtidas, elaboramos um infográfico com as principais informações, que destrincharemos ao longo deste subcapítulo:

**Figura 6** - Presença do acervo audiovisual Globo nas ficções seriadas Originais Globoplay entre setembro de 2018 a 01 de dezembro de 2023



Fonte: Elaboração própria, a partir dos dados que constam no Apêndice – Consulta no Globoplay, realizada até 01 de dez. 2023. Ver: <https://globoplay.globo.com/categorias/series-originais/>. Acesso em 01 de dez. 2023.

Os dados coletados evidenciam 42 séries Originais Globoplay de ficção, das quais apenas cinco (em um total de sete temporadas), utilizam os acervos Globo, representando um universo de 16% dos títulos avaliados - uma proporção bastante inferior às obras documentais, mas que também traz importantes reflexões sobre a relevância do acervo para obras de ficção quando observada detalhadamente. Os subgêneros em que observamos o uso de cenas dos acervos Globo são *ação* e *drama histórico*.

Nos documentários, pela natureza do gênero, as cenas de arquivo sempre compõem a narrativa, mas a observação dos Originais Globoplay de ficção evidencia que, para este gênero, trechos antigos podem assumir funções variadas, para além de fazerem parte da montagem, como ambientação temporal e composição cenográfica.

Em *Rota 66*, por exemplo, cenas da cidade de São Paulo nos anos de 1970 e 1980 são utilizadas em clipes de passagem temporal (*stock shots*), que ambientam a trama – algo similar aos muitos clipes de paisagens do Rio de Janeiro utilizadas nas novelas de Manoel Carlos, por exemplo. Com isso, economiza-se tempo e custos de produção, já que não há a necessidade de montar um cenário ou lançar mão de recursos gráficos para a reconstituição desses ambientes. Assim, essas cenas não fazem parte da narrativa necessariamente, mas oferecem um suporte de ambientação temporal para o retrato da época em que a série se passa.<sup>106</sup> O mesmo acontece em *Arcanjo Renegado*, que utiliza imagens reais de crimes no Rio de Janeiro para compor a dramaturgia proposta, poupando grandes esforços de produção.

Além de reduzir o escopo de produção dessas obras, imagens dos acervos Globo também funcionam como suporte cenográfico para demarcar a época retratada. Trechos de programas que aparecem sendo exibidos em televisões, como em *A Divisão*, por exemplo, funcionam como parte da cenografia dessas cenas – uma forma de estabelecer exatamente o período em que essas séries se passam, tendo em vista a associação às datas originais de exibição dos trechos escolhidos. O mesmo acontece em *Fim*, obra ambientada entre os anos 1960 e 2010. Na série, não há nenhum letreiro informando em que ano as cenas se passam, embora a narrativa seja inteiramente construída a partir de saltos temporais entre décadas. No entanto, de forma sutil, programas de televisão e partidas de futebol assistidas nos televisores dos personagens, juntamente a outros elementos cenográficos, demarcam organicamente em que ano estamos a cada elipse narrativa.

---

<sup>106</sup> Vale observar que, no caso de *Rota 66*, além do uso de cenas dos acervos Globo na montagem da obra, há também a reprodução ficcional de trechos de reportagens do jornalista Caco Barcellos que fazem parte dos acervos Globo. Além disso, podemos pontuar também mais um exercício de autorreferenciação da história empresa na série, que tem como protagonista um dos profissionais mais célebres da emissora.

Nestes casos, é possível mais uma vez traçar uma mobilização de trechos do acervo Globo em que se criam conexões diretas entre a história do Brasil e a programação da Globo (RIBEIRO e BARBOSA, 2007). Aqui, vemos trechos da programação da emissora sendo mobilizados como pontos axiais da história do país, ilustrando o papel simbólico que a empresa ocupa, como uma espécie de guardião da memória brasileira. Ora, se vemos um personagem assistindo a uma reportagem sobre um evento amplamente noticiado pelo *Jornal Nacional*, por exemplo, é possível decodificar facilmente em que ano a narrativa se passa.

Ana Paula Goulart Ribeiro (2020) também identificou esse mesmo recurso em obras previamente produzidas pela Globo. Ao analisar a minissérie *Os Dias Eram Assim*, a autora identificou o uso de cenas dos acervos Globo em aparelhos televisivos ficcionais (neste caso, cenas oriundas do jornalismo da empresa) como uma espécie de mediação para os temas tratados na narrativa - um gesto que identifica como autorreferencial, em que a própria televisão, enquanto meio de comunicação, articula ficção narrativa, memória social e conhecimento histórico:

É interessante observar como, em vários momentos, a fusão entre as imagens de época e as imagens da ficção tem a televisão como uma espécie de mediadora. Na cena em que Nanda é diagnosticada como soropositivo, acontece o mesmo. Alice assiste, em casa, matérias da época sobre Aids, nas quais os repórteres Leilane Neubarth e Caco Barcelos aparecem dando explicações a respeito doença.

A nostalgia de *Os Dias Eram Assim* é também, portanto, autorreferencial. A articulação entre ficção narrativa, memória social e conhecimento histórico se dá pela mediação da própria televisão, que mostra como ela sempre esteve lá, registrando os fatos e compartilhando informações entre indivíduos localizados em diferentes espaços físicos. (RIBEIRO, 2020, p.92)

Essa aplicação de cenas dos acervos Globo em televisores cenográficos também retoma os pensamentos de Amy Holdsworth (2011) sobre as múltiplas formas de memórias que construímos através da televisão. Neste caso, mais especificamente, este recurso de produção se relaciona à reflexão de Holdsworth sobre memórias relacionadas à presença física da TV, enquanto objeto, no dia a dia de um lar. Ao utilizar aparelhos televisivos como cenografia, essas obras trabalham diretamente esse aspecto, aludindo ao próprio ato de assistir televisão como um gesto do passado, como parte de uma “memória televisiva” que vai além do próprio arquivo audiovisual (HOLDSWORTH, 2011, p.25).

Além desses suportes narrativos que os acervos Globo trazem como possibilidade, essas cenas também têm duas outras utilizações possíveis, mas nos bastidores dessas obras<sup>107</sup>: o uso para pesquisa e o uso para reprodução. No caso de séries históricas, muitas vezes as equipes criativas solicitam dos acervos Globo imagens que dialoguem com o período retratado como objeto de estudo para cenografia, indumentária e até mesmo para avaliação do que pode, eventualmente, ser posteriormente utilizado na montagem dessas obras, como descrito acima.

Dentre essa pesquisa mais ampla, há também a consulta para reprodução, que acontece quando uma cena dos acervos Globo é integralmente remontada em obras de ficção. Nesses casos, o procedimento de cessão de direitos para realização da cena é similar ao que seria feito para o uso do trecho original e é necessária autorização jurídica da empresa para que a cena seja recriada. Para isso, são analisados os contratos firmados à época. Por exemplo, para a reprodução do clipe de *Carimbador Maluco*, exibido originalmente no *Fantástico*, na série *Raul Seixas – Metamorfose Ambulante* (que tem lançamento anunciado para 2025)<sup>108</sup>, a equipe responsável pela produção precisou da autorização do Acervo Globo. Assim, mesmo imaterialmente, os acervos Globo estarão presentes nesta obra, já que há nela uma reprodução de uma cena a ele pertencente.

Essas articulações de pesquisa e reprodução entre os acervos Globo e a produção de séries ficcionais também nos permitem pensar sobre a própria relação entre imaginação e memória, traçando paralelos entre o exercício de roteirizar uma ficção de época e o próprio procedimento do historiador ao investigar vestígios do passado – processos transpassados por doses de imaginação histórica (BARBOSA, 2021), embora sejam lidos como exercícios bastante diferentes. É claro que, ao escrever ou produzir uma série de ficção, há sempre uma priorização da estrutura narrativa, que muitas vezes permite (e pode até mesmo exigir) uma flexibilização da fidelidade ao acontecimento histórico. No entanto, ao pensarmos no exercício de pesquisa e interpretação de documentações para construção dessas narrativas, é possível identificar semelhanças no processo de escrita de uma sala de roteiros e no exercício imaginativo inerente à função do historiador.

Ao pensar na prática historiadora, Marialva Barbosa (2021) traz à luz o exercício imaginativo do historiador, quando confrontado com a interpretação de registros de outras épocas.

---

<sup>107</sup> Aqui, descrevo os processos de utilização dos acervos Globo a partir do meu cotidiano profissional, enquanto integrante do time de produções originais de dramaturgia da plataforma. Uma das minhas atividades no acompanhamento das produções é justamente fazer pontes entre as produtoras contratadas para a realização da obra e os pesquisadores dos acervos Globo.

<sup>108</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2023/07/10/veja-a-primeira-foto-da-serie-de-ficcao-sobre-raul-seixas-do-globoplay.ghtml>>

Para a autora, o processo de reconstrução do passado é resultado de uma soma de informações que, reunidas em uma linha narrativa, constituem um **provável** - que, apesar de baseado em fontes reais, “será sempre da ordem do imaginável” (BARBOSA, 2021, p.31), um exercício imaginativo de cruzamento das informações captadas pelo pesquisador:

A imaginação histórica pressupõe a reconstrução em fímbrias de cenas pelas imagens materializadas por aquele que é o autor final da narrativa. Documentos inexistentes, relações figuradas com o real abrem brechas ao improvável enquanto dúvida e lugar de construção dos laços comunicacionais. Do passado até o presente produzidos também pela imaginação. Mas a imaginação do passado aciona no pesquisador historiador a busca pelo provável: a aparência das ruas, as casas da época, o trem que passava, o bonde que sacolejava, a rua repleta de gente no centro da cidade. Barulhos, cheiros, cores, visões, os sentidos vão permeando a vida e transformando-a na documentação possível de uma época. (BARBOSA, 2021, p.31).

Assim, ao utilizar cenas dos acervos Globo como material de pesquisa para retratar uma época e até mesmo reproduzi-las dentro de um contexto ficcional, entendemos que os criadores audiovisuais (roteiristas, cenógrafos, diretores de arte etc.) também acabam se debruçando (partindo de outros compromissos éticos e profissionais) sobre essa mesma prática apontada por Barbosa (2021): utilizam de fontes históricas para reconstruir o passado, criando um retrato imaginativo do que compreendem desses materiais a partir dos fragmentos de informação que acessam. Ao materializá-los em ficção, atribuem a esses momentos também novas cores, nomes e sentidos, exercitando o que propomos entender por uma espécie de imaginação mnemônica audiovisual <sup>109</sup>.

Dentre as séries Originais Globoplay de ficção, há um caso que reflete especialmente o pensamento a imaginação, dentro da nossa proposta de aplicação do termo para pensar a construção de ficções históricas: a série *Betinho – No Fio da Navalha*. Este drama biográfico, que narra a vida do sociólogo e militante Hebert de Souza, é inteiramente construído, desde sua roteirização<sup>110</sup>, a partir da intersecção entre momentos ficcionais e a reprodução de cenas reais da vida do biografado - tanto do acervo Globo, quanto do acervo pessoal da família de Betinho e da ONG por ele criada, a Ação da Cidadania.

A série se demonstrou especialmente cara para nossa reflexão sobre as séries Originais Globoplay de ficção por mobilizar, ao longo de seus oito episódios, **todos** os usos de trechos

---

<sup>109</sup> Nesta dinâmica, há ainda uma importante reflexão sobre as imaginações históricas geradas pelo consumo de séries de ficção e como elas afetam o olhar do público acerca da história – uma importante discussão a ser mobilizada em trabalhos futuros.

<sup>110</sup> Como analista de conteúdo do Globoplay, tive amplo acesso aos roteiros da série, que é criada por José Junior, com redação final de Alex Medeiros.

dos acervos Globo que mapeamos em séries Originais Globoplay: há cenas utilizadas para ambientação e cenografia, reproduções e, também, o uso íntegro de trechos como parte da narrativa - estreitando assim, através de múltiplos recursos narrativos, as linhas entre o real e o ficcional.

A mobilização de cenas íntegras dos acervos Globo, como parte da montagem da série (e não apenas para ambientação temporal), é uma forma de utilização dessas imagens observada apenas em *Betinho – No Fio da Navalha*, dentre as séries Originais Globoplay lançadas até o final da nossa coleta de dados. Na série, esses trechos são mesclados com imagens ficcionais. Assim, em muitos momentos, ficção e realidade se misturam e, para um espectador menos atento, é até mesmo difícil identificar quando acontece a transição de imagens de acervo para imagens ficcionais. Traremos exemplos comparativos abaixo.

Ao representar as manifestações por Diretas Já no Rio de Janeiro, por exemplo, cenas aéreas das milhares de pessoas que foram à Candelária se manifestar em 1984 são intercaladas com cenas dos atores da série. Aqui, mais uma vez temos o acionamento de um recurso já utilizado em outras ficções históricas produzidas pela Globo, como *Os Dias Eram Assim*. Ao analisar a obra, que também conta com cenas que reproduzem passeatas do movimento Diretas Já, Ana Paula Goulart Ribeiro identifica nesse recurso de montagem um “movimento que busca borrar as fronteiras entre o passado (histórico) e o presente (ficcional)” (RIBEIRO, 2020, p. 90), mas que, conseqüentemente, acaba também reforçando os laços entre real e ficção (RIBEIRO, 2020, p. 92).

Para materializar essa aproximação entre o real e o ficcional, no caso de *Betinho – No Fio da Navalha*, essas passagens foram gravadas em câmeras analógicas, além de passarem por tratamentos de cor e de edição com filtros que simulam a textura de vídeos antigos. Em meio à esta mesclagem de cenas dos acervos Globo e cenas ficcionais, é adicionada uma reprodução precisa (também em filmagem analógica) de uma entrevista do cartunista Henfil, irmão de Betinho, representado na série pelo ator Humberto Carrão. O resultado é uma junção intrigante entre presente e passado através da ficção<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Aqui, abro um breve momento de depoimento em primeira pessoa: Estive presente, nas gravações desta cena que reproduzia as manifestações *Diretas Já!*, como figurante (imagem abaixo). E foi com um estranho sentimento de nostalgia que, ao assistir o episódio, me vi em 1988, em textura de película analógica, misturada entre mais dezenas de figurantes respectivamente caracterizados. Dentre os presentes na figuração, estavam também pessoas que são representadas na série, junto a seus pares ficcionais, como o pesquisador Carlos Affonso e Daniel de Souza, filho de Betinho. No dia da gravação, um estranho ar de confusão entre o ficcional e as memórias dos presentes era evidente no ar. Estávamos fazendo ficção, mas havia ali uma aura de exercício historiador que, como pesquisadora do campo, identifiquei com encanto. Uma imaginação mnemônica audiovisual.

Trouxemos duas imagens, uma ficcional e uma documental, extraídas desse momento da série, para evidenciar a comparação entre as cenas reais e a reprodução do momento realizada pela série:

**Figura 7** - Reprodução de cena fictícia que remonta a manifestação *Diretas Já!*, criada para a série *Betinho - No Fio da Navalha*



Fonte: Reprodução Globoplay

**Figura 8** - Reprodução de cena real dos acervos Globo da manifestação *Diretas Já!*, utilizada na série *Betinho - No Fio da Navalha*



Fonte: Reprodução Globoplay

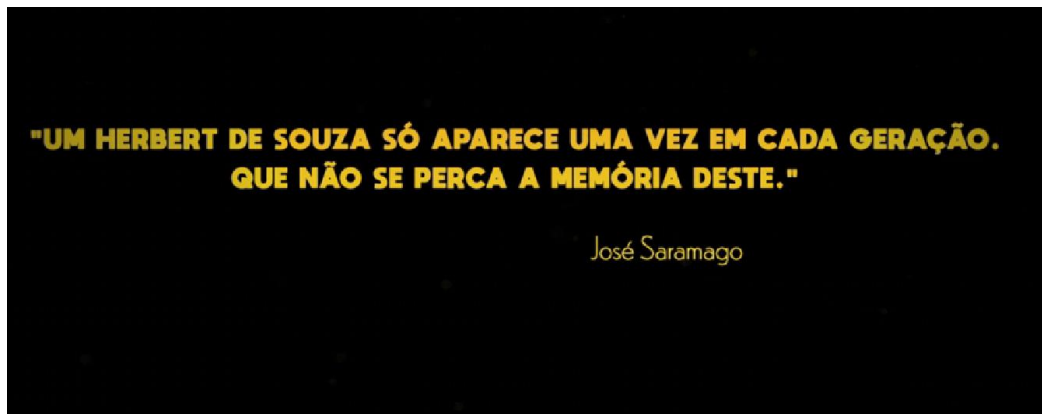
Apesar da pretensão de remontar o passado de forma fidedigna, que fica explícita através do cuidadoso trabalho de reprodução e direção de arte da série, ela também não está resguardada das armadilhas do exercício de interpretar o passado a partir do presente. Logo no primeiro episódio da série, por exemplo, Betinho conversa clandestinamente com alguns operários durante sua infiltração em fábricas do ABC Paulista, no início dos anos 1960. Neste momento, o personagem cita uma célebre frase real do sociólogo: “Quero viver de acordo com princípios democráticos fundados na solidariedade, na liberdade, igualdade, participação e diversidade”.

Neste momento, chama atenção a atualidade do discurso de Betinho, especialmente pela presença da noção de **diversidade** em meio ao discurso - termo que passaria a ser discutido politicamente, de forma mais intensa, apenas duas décadas depois, já em meados dos anos 1980. Ao pesquisar a origem desta fala, identificamos que se trata de uma afirmação presente no livro *Escritos Indignados*, lançados pelo sociólogo apenas em 1991. Ou seja, há na reprodução ficcional da série a preocupação de dar ao Betinho-personagem a mesma embocadura e posicionamento do biografado, mas os signos de diferentes épocas se misturam na produção de uma mensagem que, é essencialmente, direcionada ao público contemporâneo. São mensagens do presente, entregues através de um retrato do passado.

Aqui, retomamos os pensamentos de Rancière (2014) sobre o anacronismo nas interpretações da história, como trabalhado no segundo capítulo. Vale ressaltar que, assim como propomos aplicar os pensamentos de Barbosa (2021) sobre a imaginação historiadora para pensar sobre o processo de criação das ficções históricas, Rancière também aponta para o anacronismo como um exercício inerente à prática do historiador – e, mais uma vez, vemos um mesmo desafio posto (partindo, contudo, de éticas e funções profissionais bastante diversas) para ambas as profissões. Também trabalhamos o anacronismo anteriormente ao pensar o testemunho a partir de Sarlo (2007), o que indica que esse fenômeno se manifesta em diversas searas da comunicação e, no caso específico de nossa análise, do audiovisual.

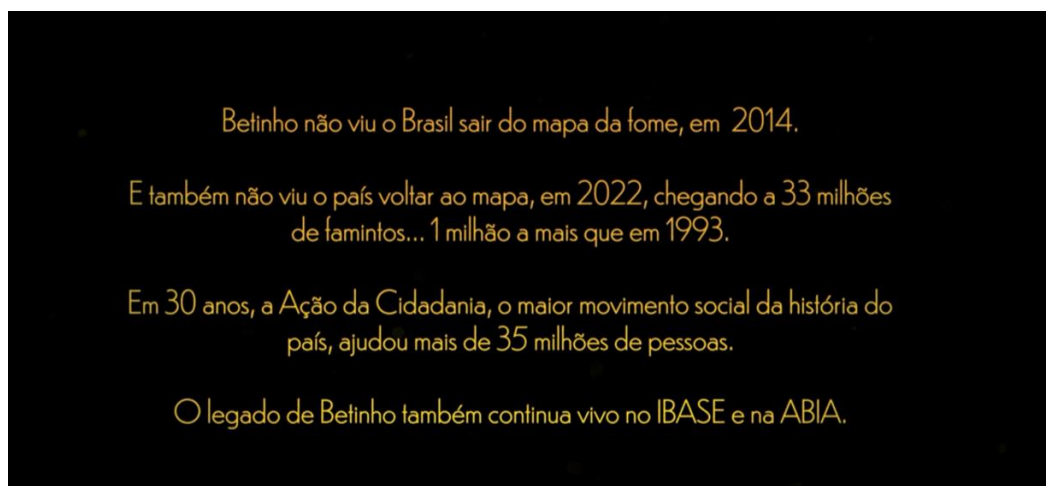
Além dessa ocorrência de marcas do presente em cenas que mimetizam o passado, porém, em outros momentos a discursividade da série assume justamente o fluxo temporal oposto, investindo em mensagens do passado, que se espelhem no presente. Esse aspecto fica especialmente claro na mensagem que entra em tela nos minutos finais da série. Após a morte do protagonista, com o final da narrativa e antes dos créditos da série, entram algumas das cenas reais que foram reproduzidas ao longo dos oito episódios, explicitando o valor de produção e a fidedignidade das reproduções criadas. Logo após o estabelecimento dessa atmosfera de “compromisso com o real”, então, entram em tela as seguintes frases:

**Figura 9** - Reprodução da primeira cartela de encerramento da série *Betinho - No Fio da Navalha*



Fonte: Reprodução Globoplay

**Figura 10** - Reprodução da segunda cartela de encerramento da série *Betinho - No Fio da Navalha*



Fonte: Reprodução Globoplay

Nesse momento, o vínculo entre passado e presente aparece através de uma mensagem clara: devemos nos espelhar na experiência do passado, materializada na série pela figura de Betinho, para seguir lutando contra a fome no presente. Neste caso, o vínculo com passado funciona como uma mensagem para as próximas gerações, um exemplo a ser seguido, o que é evidenciado pela frase de José Saramago escolhida para o momento. Ao mesmo tempo, é junto a essa mensagem que são mencionadas as organizações não governamentais idealizadas por Betinho, a Ação da Cidadania, o IBASE e a ABIA – os “legados” do biografado para o presente.

A mensagem é forte e seus efeitos puderam ser sentidos ainda durante as semanas de lançamento da série: a Ação da Cidadania anunciou que, em 2023, as doações para a campanha Natal Sem Fome, criada por Betinho, bateram recordes<sup>112</sup> – indicando a força da memória para mobilizar ações no presente.

É importante ressaltar também que, no caso de Betinho, além de estarmos observando uma ficção histórica, estamos lidando com uma narrativa biográfica. Assim, nossos pensamentos sobre a presença do biográfico nos documentários Originais Globoplay também podem ser aplicados às produções ficcionais da plataforma. Pensando no espaço biográfico como trabalhado por Arfuch, a série também pode se inserir na lógica de “circulação narrativa das vidas públicas e privadas” (ARFUCH, 2010, p.59), evidenciando a capilaridade de fragmentos deixados por uma pessoa ao longo de sua vida, mas também apontando para como a ficção, ao aproveitar esses rastros e transformá-los em uma obra, também se insere nessa dinâmica de circulação narrativa como mais um fragmento desta existência.

Além disso, nos momentos em que a série realiza reproduções precisas das diversas entrevistas e falas públicas de Betinho, também podemos considerar a presença de uma dimensão testemunhal na série. A linguagem escolhida para esses momentos, em que falas reais são recriadas, com cenas gravadas em filme analógico e que reproduzem meticulosamente as palavras e, até mesmo, as expressões e gestos de Betinho nos vídeos reais, criam uma atmosfera de legitimidade para as cenas. Com isso, cria-se também um pacto com o espectador, de que nesses momentos ele estaria efetivamente ouvindo a voz do biografado, mesmo que através da ficção, gerando uma espécie de “testemunho ficcional”. Esse aspecto é reforçado ao final da série, quando são exibidas as cenas reais que foram reproduzidas, atestando o trabalho meticuloso da produção e do ator protagonista, Júlio Andrade.

Vale ressaltar que, assim como observamos no caso dos documentários, as biografias também têm sido uma aposta do Globoplay para a ficção (embora em menor proporção). Em 2023, a plataforma lançou a série *As Aventuras de José e Durval*, que narra a trajetória de ascensão ao sucesso da dupla Chitãozinho e Xororó. Além disso, foram anunciadas para os próximos anos as produções das biografias da banda Secos e Molhados, do músico Raul Seixas e da apresentadora Xuxa (que, como vimos, teve um documentário lançado em 2023 também pelo Globoplay) – indicando assim mais um bem-sucedido modo de mobilização do interesse contemporâneo acerca do biográfico pela plataforma.

---

<sup>112</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/lauro-jardim/post/2023/12/serie-sobre-betinho-dobrou-as-doacoes-a-acao-da-cidadania-fundada-por-ele.ghml>>. Acesso em 20 de jan. 2024.

É importante pontuar, ainda, que há séries Originais Globoplay que, embora não utilizem cenas dos acervos Globo em suas composições, também são ambientadas temporalmente em outros momentos históricos, como *A Vida Pela Frente* e *Rio Connection*. Assim, mesmo sem mobilizar registros antigos, essas obras também se inserem no grande espectro dos usos da memória pela plataforma, também dialogando com a busca do público contemporâneo por narrativas históricas. Aqui, retomamos as discussões do capítulo anterior sobre os apelos nostálgicos frente ao público contemporâneo - neste caso, porém, pensando em uma nostalgia “que busca remontar a ambiência de gerações passadas” (RIBEIRO, 2018, p. 11) e que “além de ser uma emoção social, é, também, uma modalidade estética” (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, p.70).

Ou seja, no caso dessas ficções, o que está em jogo não é uma noção de realismo acerca do passado retratado, tampouco uma nostalgia pelo vivido, pela experiência. O foco está nos sentimentos que signos estéticos e culturais de outras épocas, mimetizados em tela, podem fomentar no espectador. Neste contexto, no entanto, muitas vezes esses símbolos são apropriados de forma fragmentada e alusiva (RIBEIRO, 2018, p. 3) e as narrativas nostálgicas criam, desse modo, uma imagem de que as coisas eram melhores em décadas passadas, com as quais o presente não consegue competir (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, p.70).

Vale destacar, ainda, que essa é uma tendência observada em todo o mercado audiovisual, em que um boom de filmes ambientados em épocas diversas pode ser observado não só nas plataformas de streaming, mas também em ficções seriadas exibidas na televisão e em longa metragens. Esse crescente interesse do público por filmes e séries “de época” demonstra como são múltiplas as possibilidades de mercantilização (RIBEIRO, 2018) e instrumentalização (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, p.71) da nostalgia através do audiovisual.

Assim, mesmo que em menor número em relação aos documentários, as séries de ficção lançadas sob o selo Originais Globoplay também devem ser consideradas para desenharmos o grande mapa da presença dos acervos Globo na plataforma, especialmente por atestarem um largo campo de utilizações possíveis desses materiais como insumo para a produção de narrativas ficcionais históricas. Aqui, a “linha” que divide o universo realista do universo da dramaturgia estreita-se, evidenciando um vínculo entre esses dois gêneros narrativos e como eles afetam a percepção histórica do público.

Em um mundo em que cada vez mais a ficção se consolida como uma forma de consumo de retrô, mesmo que esses passados comercializados nunca tenham realmente existido (HUYSSEN, 2000, p.24), deter um acervo repleto de registros históricos abre infinitas possibilidades de interação entre essas duas linguagens audiovisuais. Não há um comprometimento com a

realidade da história, mas sim uma apropriação de seus signos para reforçar a dramaturgia proposta e aproximá-la de uma representação realista.

Outro aspecto que é interessante observar nos Originais Globoplay são os títulos lançados como continuação de séries já consagradas em televisão aberta. No ambiente do Globoplay, o selo se comporta quase como a “antítese” do acervo, o verdadeiro conteúdo “feito para o streaming”, mas na prática esses laços são mais estreitos. A continuação de *Verdades Secretas* (que já estava disponibilizada no Globoplay desde sua exibição), por exemplo, foi o maior sucesso dentre os Originais no ano de 2021<sup>113</sup>, embora outras produções exclusivas também tenham sido lançadas com ampla divulgação. A obra também conquistou o título de primeira novela originalmente feita para o streaming<sup>114</sup>, o que dialoga intimamente com a própria composição da plataforma, repleta de outros títulos do gênero.

Já a série *As Five* é um *spin off* da temporada *Viva a Diferença de Malhação*, indicando também como esse novo canal pode retrabalhar conteúdos televisivos e acionar a familiaridade do público com os acervos Globo, mesmo ao lançar novidades. Há, ainda, o caso das séries descontinuadas na televisão e inseridas no universo de Originais Globoplay, como *Sessão de Terapia*, originalmente exibida por quatro temporadas no canal por assinatura GNT, e *Sob Pressão*, série premiada da TV Globo, que teve sua quinta e última temporada lançada com exclusividade na plataforma.

Esse tipo de aposta em conteúdos derivados de outros sucessos previamente exibidos em televisão aberta é uma movimentação identificada por Castellano e Meimaridis (2017) também na principal concorrente do Globoplay, a Netflix. Assim como o Globoplay fez com *Verdades Secretas II*, *As Five*, *Sessão de Terapia* e *Sob Pressão*, a plataforma americana também investiu em continuações (seja através de *spin offs*, *reboots* ou outros modelos narrativos) de obras consagradas da televisão americana, como *Gilmore Girls: a year in the life* e *Fuller House* – também obtendo exitosa repercussão por essas obras. Para as autoras, o que entra em cena nesses casos é uma estratégia de “retomada da audiência” em que o foco é “o acionamento de um público que já existe e que, dessa forma, não precisa ser particularmente cativado” (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, p.74).

---

<sup>113</sup> Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/verdades-secretas-ii-bate-recorde-de-audiencia-no-globoplay>>. Acesso em 20 de jul. 2023.

<sup>114</sup> Vale apontar que, no momento do lançamento de *Verdades Secretas II*, houve uma grande discussão se o título deveria ser considerado uma novela ou uma série, tendo em vista seu formato curto, de apenas 45 episódios. O mesmo debate já havia sido levantado quando a primeira temporada da obra foi ao ar na TV aberta, com apenas 64 capítulos, embora a Globo tenha sempre apresentado o conteúdo como novela – o que foi consagrado em 2016, quando a trama foi vencedora na categoria Melhor Telenovela no Emmy Internacional. Disponível em: <<https://www.dci.com.br/dci-mais/cinema-e-tv/verdades-secretas-e-novela-ou-minissérie/169571/>>. Acesso em 27 de ago. 2023.

Mais uma vez, temos então obras com apelo nostálgico, embora nesses casos não estejamos necessariamente falando de produtos ambientados no passado, tampouco de narrativas produzidas no passado. Aqui, a nostalgia diz respeito às memórias relacionadas à exibição da versão original dessas obras televisivas continuadas no streaming, que são então mobilizadas para fomentar a audiência de um novo produto (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, p.77). Neste sentido, elementos narrativos marcantes nas obras originais, como ambientes, objetos e antigos hábitos de personagens, são aproveitados como elementos nostálgicos, sustentando um apelo à memória como recurso narrativo e trabalhando elementos que ativam a memória dos fãs (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2017, pp. 79-81).

Assim, o Globoplay se consolida como o “streaming da televisão”, posicionando a Globo como uma empresa de conteúdo que vai “do plim ao play”, como anuncia a campanha lançada em 2023 para o mercado publicitário no evento Upfront Globo 2023. Ao lançar o novo *slogan*, Manuel Falcão, diretor de Marca e Comunicação da Globo, reiterou o foco da empresa em explorar a capacidade de transição dos seus conteúdos entre diferentes meios de consumo audiovisuais: “A campanha destaca o potencial da Globo de criar conteúdo por e para brasileiros, em qualquer tela e nas diferentes plataformas pelas quais as pessoas trafegam durante o dia” <sup>115</sup> – um depoimento que reforça a noção de que a empresa trabalha com laços estreitos entre esses dois meios de consumo audiovisuais, muitas vezes tidos como “substitutivos”, mas que no universo da Globo se apresentam intercalados.

Na era da cultura de memória, obcecada pela “re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia” (HUYSEN, 2000), o maior serviço de streaming brasileiro estabelece em todas as suas searas de conteúdo vínculos com a memória da televisão e seus signos – desde o contato direto com materiais de acervo, até os diversos acionamentos indiretos que relacionam seus novos conteúdos a estes arquivos.

---

<sup>115</sup> Disponível em: <<https://somos.globo.com/novidades/noticia/do-plim-ao-play-tudo-pode-acontecer.ghtml>>. Acesso em 27 de ago. 2023.

#### 4 GLOBOPLAY: ARQUIVO POR ASSINATURA?

Nos últimos dois capítulos, vimos como os acervos Globo são materialmente empregados nos produtos Globoplay, tanto através do resgate de programas para relançamentos, quanto através da mobilização de excertos dessas obras para a composição de novos títulos. Ao observar esse universo, encontramos ainda outra importante dimensão mnemônica atrelada ao Globoplay, que não está relacionada aos conteúdos disponibilizados, mas que se refere ao papel que a plataforma desempenha em relação às dinâmicas de armazenamento e acesso à memória, à medida que disponibiliza e torna uma parte dos acervos audiovisuais da Globo acessível ao grande público.

Acompanhando os diversos movimentos da plataforma envolvendo os acervos da empresa, então, desenvolvemos a hipótese de que, ao mesmo tempo que o serviço funciona como uma plataforma para consumo de audiovisual sob demanda, é possível pensá-lo também como um arquivo digital. Antes de adentrarmos essa discussão, porém, é importante definirmos uma diferenciação entre os termos acervo e arquivo - até aqui, temos utilizado o termo **acervos** para referir aos registros audiovisuais da Globo, mas, neste capítulo, o que buscamos observar é a própria função do Globoplay nas dinâmicas de conservação e acesso à memória de nossa época.

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística define o termo acervo como “documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.19). Já o termo arquivo é definido pelo dicionário como um “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” e “instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.27). Assim, enquanto o termo acervo pode ser mobilizado para indicar um grupo de documentos que fazem parte do patrimônio de uma entidade, o termo arquivo é mais amplo, e diz respeito a como documentos, registros e informações são acumulados, geridos e dispostos para acesso e consulta.

Nesse sentido, ao longo deste trabalho, denominamos as produções audiovisuais da Globo, presentes no Globoplay, como obras de acervo, levando em conta que esses registros fazem parte de um vasto patrimônio privado que, como vimos no capítulo 02, inclui museus, obras de arte, *sites* etc. destinados à memória empresarial. No entanto, ao considerarmos a capacidade de organizar e disponibilizar essas obras por meio do Globoplay, podemos também entender a plataforma como um arquivo. Nesse contexto, o Globoplay atua como um arquivo exclusivamente composto por segmentos audiovisuais, selecionados dos extensos acervos

Globo, oferecendo aos espectadores a oportunidade de explorar e acessar parte desse vasto patrimônio. Essa dualidade destaca a natureza multifacetada dos acervos Globo, que simultaneamente se manifestam como um acervo valioso, mas permitem também a construção de arquivos segmentados, como propomos pensar o Globoplay neste capítulo.

Essa noção está em sintonia com a visão de Cajazeira e Souza (2020), pesquisadores da comunicação e da biblioteconomia, que analisaram a plataforma a partir de uma perspectiva que coloca essas duas áreas em diálogo. Para os autores, ao disponibilizar centenas de horas de material antes restrito, o Globoplay assume simultaneamente as funções de plataforma de streaming e arquivo digital:

As possibilidades do aplicativo, porém, ultrapassam um modelo de negócios, funcionando como uma plataforma tecnológica de arquivamento audiovisual da memória televisiva. Esses aplicativos digitais cujos serviços, primeiramente, são o streaming e a oferta de produtos saúde visuais, têm outra funcionalidade - o arquivamento na internet. Esse caráter inovador é estratégico, sobretudo em relação ao Globoplay, pois ele mantém essa relação com sua emissora principal, a Rede Globo, para além da tela da TV – tanto as produções mais atuais quanto as mais antigas estão armazenadas no sistema de memória da empresa. Ou seja, o aplicativo também funciona como um lugar de memória audiovisual. (CAJAZEIRA; SOUZA, 2020, p.215)

Essas reflexões dialogam, a partir de um olhar especificamente direcionado para o Globoplay, com uma noção dos arquivos como espaços de recordação, como pensado por Aleida Assman (2011). No streaming, registros audiovisuais outrora arquivados se transformam também em produtos de entretenimento, extrapolando suas funções mnemônicas tradicionais, ao mesmo tempo que seguem tendo valores históricos a si atrelados – algo que, para Assmann, é justamente característico dos arquivos digitais, que “eliminaram as fronteiras dos arquivos e convidam para novas navegações livres”, em que “desvanece-se a imagem do arquivo como um local de memória cultural, fechado espacialmente e destinado à conservação” (ASSMAN, 2011, p. 381).

Assim, pensarmos nas dimensões do Globoplay enquanto arquivo se demonstra fundamental para compor nosso grande mapa, capaz de retratar as formas pelas quais a plataforma mobiliza a memória. A partir dessa reflexão, observaremos também como, “no campo da memória, esse ecossistema midiático digital altera a forma como o armazenamento e o acesso ao conteúdo audiovisual televisivo ocorrem no âmbito da internet” (CAJAZEIRA e SOUZA, 2020, p.218). Ou seja, é importante não apenas observarmos as nuances que posicionam o Globoplay como arquivo, mas também ponderar sobre como essas mudanças alteram as próprias

dinâmicas de acesso aos acervos audiovisuais televisivos no Brasil.

Vale destacar que essa possibilidade, isto é, de pensar no Globoplay como importante fonte de acesso a registros históricos, é reconhecida e até mesmo trabalhada comercialmente pela própria plataforma. Por exemplo, ao divulgar o lançamento do Projeto Fragmentos, destinado à publicação de episódios de novelas recuperados do grande incêndio da Globo de 1976 (que apresentamos detalhadamente no capítulo 02), o então diretor do Globoplay, Erick Bretas, afirmou que a campanha era motivada pelo “valor cultural” das novelas disponibilizadas – ainda que o público não pudesse assistir integralmente às obras resgatadas. O executivo ainda frisou que, com a campanha, o Globoplay estaria “resgatando fragmentos da nossa cultura” para o grande público.

Essa caracterização da plataforma como ferramenta capaz de resgatar e guardar fragmentos da cultura brasileira, conforme a fala de Bretas, não só atesta o valor arquivístico do Globoplay, como coloca a plataforma (e, conseqüentemente, a própria Globo) como responsável pela tarefa de proteger nossa “herança cultural” contra possíveis catástrofes naturais ou culturais (ASSMAN, 2011, p.369). Assim, ao mesmo tempo em que a plataforma se estabelece como arquivo, porque sem dúvida se constitui como meio material que permite o depósito e o acesso a registros históricos audiovisuais, ela se coloca também como administradora e salvaguarda desse material.

Neste contexto, podemos identificar no Globoplay características típicas de gestão da memória arquivada como apontadas por Assman (2011), que desempenham funções fundamentais no funcionamento de quaisquer arquivos: a *conservação* e a *seleção* (há ainda, uma terceira característica, a *acessibilidade*, que endereçaremos posteriormente). Por um lado, a própria presença de centenas de obras, preservadas integralmente e adaptadas para o meio de consumo digital, confirmam o trabalho de conservação por parte do Globo – que a plataforma de streaming da empresa reafirma ao lançar à luz a um projeto que tem como cerne a capacidade de recuperação de materiais analógicos comprometidos em um grande incêndio, por exemplo.

Ao mesmo tempo, no entanto, é importante ponderar a retórica publicitária utilizada pelo Globoplay ao classificar a plataforma enquanto guardião da cultura brasileira. Embora o Globoplay inaugure possibilidades inéditas de acesso aos acervos audiovisuais da Globo, a plataforma ainda disponibiliza apenas uma pequena parte desse grande universo de acervos audiovisuais da emissora. Ademais, não podemos ignorar, como aponta Assmann (2011), que os imensos esforços de conservação da Globo não foram direcionados à totalidade dos produtos audiovisuais da emissora, mas sim aos títulos que, após passarem por uma seleção por parte da empresa, foram entendidos como registros dotados de valor histórico e cultural.

Aqui, podemos pensar inclusive sobre um duplo movimento na seleção dos registros armazenados. Após exibição linear na televisão, certamente houve uma primeira seleção, realizada pela Globo, que definiu que o conteúdo deveria ser armazenado. Note-se que, embora vasto, o acervo Globo não incorpora absolutamente todos os registros já feitos pela emissora, por diversas razões, como limitações técnicas de cada época e até mesmo acidentes, como no caso do incêndio de 1976. Contemporaneamente, opera-se então uma segunda etapa do processo seleção do acervo, agora por parte da gestão do Globoplay, de forma a avaliar quais desses conteúdos serão relançados na plataforma.

É importante considerar que, como todo o arquivo, o Globoplay não é apenas um lugar para armazenamento de informação, mas igualmente um local capaz de evidenciar lacunas de informação (ASSMANN, 2011) – ou seja, ao estudar a plataforma, é possível também pensar nas invisibilidades, nos registros não selecionados para o acesso do grande público e, também, o que nem sequer foi conservado após exibição nos canais da empresa. Assim, é possível compreender que a totalidade da história da programação da Globo jamais poderia estar contida nas obras que estão disponíveis no catálogo do Globoplay, mas sim a sua parcela que foi conservada e selecionada pelos setores de gestão de memória da Globo e, posteriormente, pela gestão do Globoplay.

Aplicando essas noções ao caso do projeto Fragmentos, observamos claramente essas duas funções como parte do funcionamento do Globoplay e da gestão de memória da Globo: o de recuperar materiais queimados pelo fogo, exercendo papel de conservação; e o de remasterizá-los e disponibilizá-los para o público, através desse arquivo digital que é o Globoplay, em um exercício de seleção. Nesta ótica, inclusive, a plataforma se coloca muito mais como arquivo do que como streaming, já que o objetivo anunciado do projeto não é consumo audiovisual das obras para entretenimento, mas sim a disponibilização de material com valor histórico para acesso do público, como afirmou Erick Bretas.

É importante ponderar, ainda, que apesar do Globoplay assumir características de arquivo através da disponibilização de material histórico na plataforma, ele não representa uma possibilidade de acesso aberto e público a esses registros, tendo em vista que, majoritariamente, os conteúdos oriundos dos acervos audiovisuais da Globo só podem ser acessados através da assinatura paga da plataforma. Ademais, como comentamos acima, embora já disponibilize uma quantidade expressiva de horas, o Globoplay não está nem perto de abarcar a totalidade dos acervos audiovisuais da Globo e tampouco se propõe a isso - pelo contrário, como vimos ao longo do primeiro capítulo, a estratégia mercadológica da plataforma é justamente uma publicação esparsa e contínua desses materiais, de modo que o valor arquivístico da plataforma

seja retrabalhado comercialmente a cada novo lançamento.

Assim, consideramos o Globoplay um **arquivo por assinatura**, em que há acesso à memória, mas de modo limitado e pago. Aqui, ponderamos que a disponibilização de material histórico não é a função primordial da plataforma, mas sim uma consequência de um modelo de negócios que se coloca como frutífero para a Globo. Ou seja, o Globoplay se torna um arquivo à medida que opera na lógica de uma cultura de memória e de comercialização da nostalgia, como elaboramos nos capítulos anteriores. O importante nesta observação, apontam Cajazeiras e Souza (2020), é justamente tomar por molde o modelo do Globoplay para refletirmos sobre a necessidade de iniciativas públicas de disponibilização de arquivos audiovisuais no Brasil para além da lógica comercial que impera na plataforma (CAJAZEIRAS e SOUZA, 2020, p. 219).

Neste sentido, é importante pensar também como o Globoplay afeta as percepções históricas do público e como essa alteração nas possibilidades de acesso à memória televisiva também refletem mudanças culturais de nossa época. Nos capítulos anteriores, discutimos os apelos do passado frente ao público contemporâneo, uma outra dimensão presente nessas complexas redes de memória que constituem a plataforma. Aqui, no entanto, a problemática que se coloca é refletir sobre como esse modelo de negócios, que fomenta o Globoplay, também representa uma grande mudança nas próprias políticas de memória da Globo.

Aqui, entra em cena uma terceira característica que, junto à conservação e à seleção, desempenha uma função fundamental no funcionamento dos arquivos, segundo Aleida Assmann (2011): a acessibilidade. Para a autora, historicamente, os arquivos “se definem em termos de abertura e fechamento” (ASSMAN, 2011, p.368). Nesse sentido, observar o movimento da Globo de disponibilização de um patrimônio privado ao público por décadas evidencia um deslocamento das próprias estruturas da nossa sociedade, em que “uma nova hierarquia de valores e uma nova estrutura de relevância são construídas e o que antes era secreto torna-se acessível ao público” (ASSMAN, 2011, p.368). Partindo dessa noção, então, podemos refletir sobre como, ao longo do tempo, a omissão ou a disponibilização de um arquivo (no caso da nossa observação, os acervos Globo) dialogam com as guinadas culturais e possibilidades tecnológicas de cada época.

Para pensar sobre mudanças no acesso à arquivos ao longo tempo, Assmann parte da noção de Derrida (1995) de que “não há poder político sem controle do arquivo” (DERRIDA, 1995, p.10 *apud* ASSMAN, 2011, p.368). Traçando um paralelo entre as formas com que governos lidam com seus registros históricos ao longo do tempo, a autora identifica que, em estados antiliberais e totalitários, arquivos são mantidos em segredo e funcionam como instrumento

de autoridade. Já nos estados democráticos, eles são um bem comum e público, que pode ser utilizado e interpretado, inclusive, como fontes históricas que legitimam mudanças políticas e sociais (ASSMAN, 2011, p.368) – ponto em que identificamos uma intersecção entre os pensamentos de Assmann e nossa análise acerca do Globoplay.

Se, ao longo da trajetória da empresa, a restrição desses arquivos funcionou como um instrumento de autoridade para a Globo, identificamos que a disponibilização desses registros históricos também dialoga com uma movimentação contemporânea da empresa, que busca legitimar sua própria história, em sintonia com a mudança de valores em nossa sociedade - que, como vimos, cada vez mais, mobiliza a memória como ponto de referência, frente a um presente cada vez mais acelerado. Por outro lado, é preciso cautela ao dimensionar essa disponibilização, tendo em vista que ainda há uma série de arquivos restritos e que, mesmo quando abertos ao público, seguem conferindo autoridade à Globo para, por exemplo, se colocar como narradora privilegiada do passado, como observamos no caso dos documentários Originais Globoplay.

Além disso, ao mesmo tempo em que a plataforma progressivamente incorpora os acervos audiovisuais da empresa ao seu catálogo, ela atualmente também arquivava automaticamente toda a programação diária dos canais da empresa (e das suas afiliadas) e a disponibiliza permanentemente para o público. Com isso, rompe-se a dinâmica de arquivos fechados, como se a Globo estivesse passando por uma transição em sua política institucional de memória. Caso continue funcionando da mesma forma até 2030, por exemplo, todo o material televisivo da empresa produzido na década de 2020 estará disponível para a audiência assinante da plataforma, sem nunca ter sido restrito. Assim, se antes a estratégia da empresa era guardar sua programação televisiva e acioná-la pontualmente, agora disponibilizá-la integralmente parece ser o objetivo da empresa – e nos cabe seguir acompanhando esses movimentos para entender como isso afetará o próprio valor dos acervos audiovisuais da Globo ao longo do tempo.

A partir dessa discussão, podemos inclusive pensar como essa dimensão do Globoplay, enquanto arquivo, afeta o próprio campo de pesquisa sobre a televisão brasileira, tanto no que se refere às ficções seriadas, quanto à análise da produção contemporânea de jornalismo na emissora. O acesso facilitado a essas obras permite novas análises, o que inaugura possibilidades e dá uma nova dimensão ao campo, especialmente para pensar a televisão. Se, há alguns anos, pesquisadores encontravam grandes obstáculos para acessar esses registros, hoje, o Globoplay pode funcionar como fonte científica para pensar a história da televisão brasileira a partir da parcela dos acervos Globo ali disponíveis.

Neste contexto, porém, é preciso analisar esses registros históricos tendo em vista que, a depender das suas origens, eles legitimam discursos de grupos específicos acerca dos valores

cada época. Esse pensamento se alinha com o pensamento de Arlette Farge (2009) que, ao refletir sobre arquivos a partir de uma análise dos registros judiciais da França, identifica uma série de “sabores” ao se defrontar com fragmentos história, mas aponta também nuances inerentes ao contato com esses materiais, “armadilhas do arquivo” (FARGE, 2009, p. 77). Em relação aos procedimentos do historiador na elaboração de reflexões sobre documentos históricos, Farge aponta que “reconstituir os fatos a posteriori nunca é fácil, visto que a maioria dos dossiês oferece, *in fine*, uma versão que geralmente é a da ordem pública e das autoridades” (FARGE, 2009, p. 85).

É claro que, no caso dos acervos Globo no Globoplay, o processo de interpretação dos registros televisivos é bastante diferente do que o apontado por Farge (2009) ao falar sobre arquivos judiciais - inclusive por diferenças no recorte histórico e na materialidade dos arquivos em questão. No entanto, identificamos, como ponto comum entre a observação da autora e o nosso olhar para o Globoplay, a noção de que os arquivos contêm fragmentos da história originados a partir de enquadramentos específicos, pautados pelos valores de quem os produziu.

Ou seja, as obras dos acervos Globo presentes no Globoplay são, essencialmente, retratos dos valores institucionalmente defendidos pela empresa quando as produziu – e que, deste modo, refletem mais como a Globo escolheu representar a sociedade brasileira a cada momento da história do que propriamente como era o Brasil à época. Nesse sentido, como indica Farge (2009), é importante manter um olhar crítico acerca dos próprios enunciados contidos nesses registros (no caso das novelas da Globo, inclusive os enredos de suas tramas), pois neles também estão contidos fragmentos da história, suas contradições e lacunas de informação:

Acontece também de o arquivo ser muito loquaz, e que a propósito deste ou daquele tema ele exponha aos olhos do leitor uma infinidade de indicações novas, judiciosas e detalhadas. Quando o documento se anima a ponto de levar a crer que ele se basta a si mesmo, sobrevém inevitavelmente a tentação de não se desgrudar dele e de fazer um comentário imediato a seu respeito, como se a evidência de seu enunciado não devesse ser reinterrogada. Disso decorre uma escrita da história, descritiva e plana, incapaz de produzir outra coisa que não o reflexo (e mesmo o decalque) do que foi escrito há duzentos anos. A narrativa da história torna-se uma glosa entediante, um comentário positivista no qual os resultados obtidos não passaram pelo crivo da crítica. (FARGE, 2009, p. 36).

Assim, o desafio que se põe ao historiador - e também a outros pesquisadores que acessem os arquivos - é reconhecer e transitar por essas suas nuances, identificando, por exemplo, como os materiais refletem sempre os posicionamentos de seus produtores, evitando reproduzir uma escrita plana, acrítica. A mesma cautela é necessária no contato com as obras dos acervos audiovisuais da Globo disponibilizadas no Globoplay, tendo em vista que, embora a plataforma

trabalhe seu potencial arquivístico a partir de um discurso que ressalta o valor histórico desses materiais, essa é uma memória imbuída dos valores da empresa.

Partindo, então, da noção de que também podemos pensar o Globoplay enquanto um “arquivo por assinatura”, e tendo as observações de Assmann (2011) e Farge (2009) como pontos iniciais para pensar algumas das características dos arquivos, exploraremos estratégias que se articulam como suporte na implementação dessa grande mudança na lógica de disponibilização de seus acervos audiovisuais, aprofundando ainda mais a discussão sobre as mudanças nas políticas de memória da Globo a partir do streaming e suas implicações.

#### 4.1 Reposicionamentos

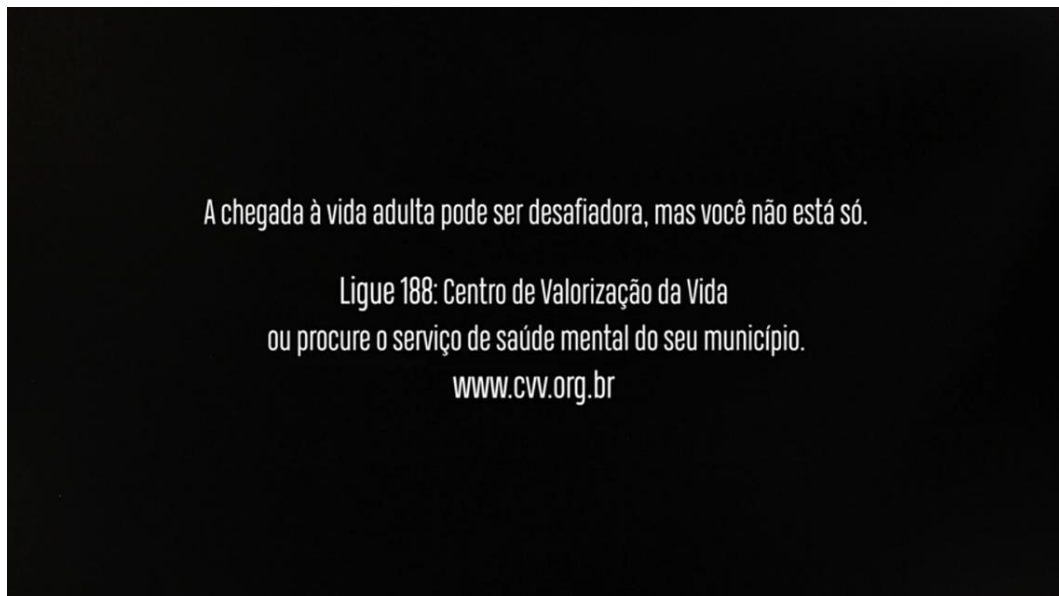
Como pontuamos, são diversas as possibilidades da Globo de mobilizar seus acervos audiovisuais para ampliar o catálogo do Globoplay. Ao observar esse processo mais à fundo, porém, identificamos que, para viabilizar essa instrumentalização de sua memória, a empresa precisou tomar algumas medidas para mediar atritos entre os valores culturais de nossa época e os discursos e representações presentes nessas obras, que muitas vezes não se demonstraram em linha com a audiência contemporânea. Nessa negociação entre passado e presente, então, observamos um discurso mais uma vez atrelado a um Globoplay-arquivo, em que o valor de registro histórico dessas obras é mobilizado como elemento de conciliação com a audiência.

Identificamos que o Globoplay tem trabalhado, como principal ferramenta de comunicação com o público acerca de problemáticas presentes em novelas e séries antigas relançadas, a inserção de cartelas de avisos em todas as obras dos acervos Globo nas plataformas - elemento audiovisual conhecido globalmente como *disclaimer*. De modo resumido, esses avisos têm origem na necessidade de salvaguardar informações importantes ao público acerca do conteúdo de certas obras, geralmente de forma a apontar previamente elementos sensíveis presentes nessas obras (no caso das cartelas inseridas antes de seus inícios) ou de complementar a temática com mais informações (no caso das cartelas inseridas junto aos créditos finais).

Antes de aprofundarmos nossas análises acerca do uso de *disclaimers* em obras dos acervos Globo relançadas no Globoplay, vale destacar que o recurso não se limita a se prevenir acerca de ruídos gerados pelo confronto entre historicidades distintas, podendo também ser aplicado a obras contemporâneas. Por exemplo, em *A Vida Pela Frente*, uma ficção seriada lançada pelo selo Original Globoplay, foi criada uma cartela de suporte para a temática sensível abordada na série, isto é, o suicídio de uma adolescente, que entra junto aos créditos finais da série. Já em *As Aventuras de José e Durval*, outra ficção seriada Original Globoplay, uma cartela antes do início da série alerta que a obra, apesar de inspirada na biografia de Chitãozinho e

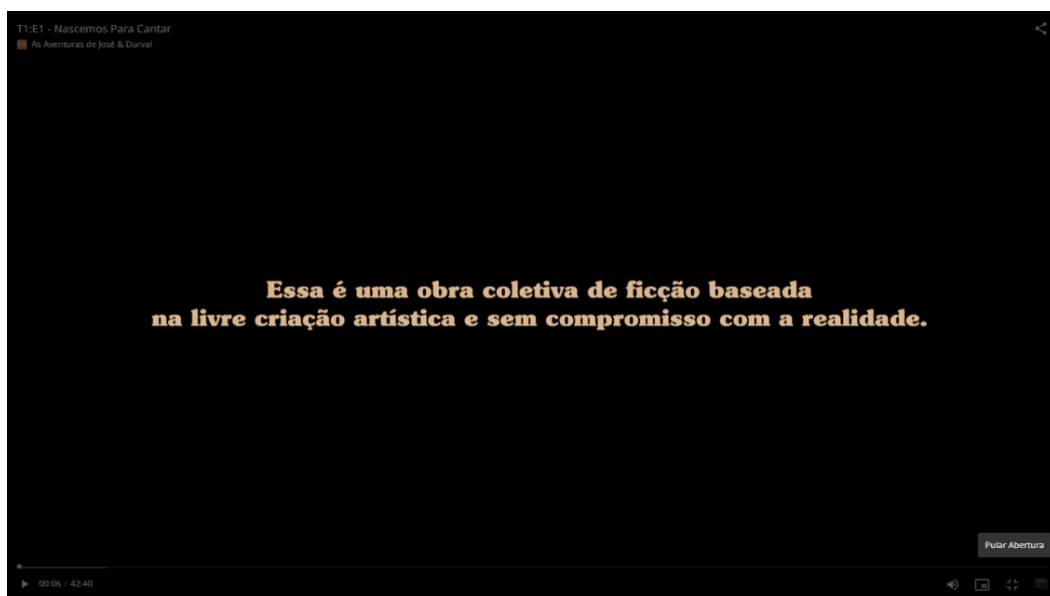
Xororó, não traz um comprometimento com acontecimentos reais em sua concepção:

**Figura 11** - *Disclaimer A Vida Pela Frente*



Fonte: Reprodução Globoplay

**Figura 12** - *Disclaimer As Aventuras de José e Durval*



Fonte: Reprodução Globoplay

Assim, embora tenham intuítos diferentes e apareçam em momentos distintos, ambas as cartelas têm como função central resguardar a Globo acerca da percepção do público sobre as abordagens escolhidas para essas narrativas. É importante pontuar, ainda, que o Globoplay não

foi o primeiro *player* a esbarrar em temáticas sensíveis, que exigiam um suporte intertextual para comunicar ao público sobre os possíveis gatilhos gerados pela obra. Ainda em 2018, a plataforma americana Netflix foi amplamente criticada por trazer uma representação gráfica de suicídio na série *13 Reasons Why*<sup>116</sup> e, desde então, também passou a adotar *disclaimers* em todas as suas obras com temáticas potencialmente sensíveis.

Vale destacar que essa também é uma ferramenta que pode garantir proteção jurídica às produções, especialmente em casos como o da série *As Aventuras de José e Durval*, em que uma série de figuras públicas verídicas são retratadas ficcionalmente<sup>117</sup>. Ou seja, além de abrir a possibilidade de um diálogo complementar ao conteúdo com o público, esse recurso também blinda formalmente as plataformas de eventuais complicações envolvendo seus conteúdos. Além disso, tendo em vista que, no Brasil, o streaming ainda não passou por regulamentação governamental (como trabalharemos mais detalhadamente ao final deste capítulo) e não tem nem sequer a obrigação de submeter suas obras à análise de classificação indicativa<sup>118</sup>, esses *disclaimers* acabam sendo o único pacto de responsabilidade social entre as plataformas e o público.

Embora a análise dos casos de obras contemporâneas seja importante para entendermos a origem das cartelas de aviso no universo do streaming, a relevância dessa ferramenta de diálogo entre as plataformas e a audiência fica ainda mais evidente quando olhamos para o universo de obras de acervos televisivos presentes no Globoplay. Se, nas produções Originais da plataforma e nas séries licenciadas, essas mensagens são variadas e aparecem esporadicamente, *disclaimers* têm sido amplamente utilizados nas obras dos acervos Globo relançadas na plataforma.

A medida passou a ser implementada pelo Globoplay em junho de 2021, quando o projeto Resgate já havia sido lançado há um ano e, como vimos, a plataforma já contava com muitas obras dos acervos Globo disponíveis, até então sem nenhum tipo de aviso relacionado às problemáticas seus conteúdos. À época, o Globoplay preparava o relançamento das primeiras temporadas do humorístico *Casseta e Planeta*, dos anos 1990, na plataforma – uma ação coordenada com o lançamento do documentário Original Globoplay *Meu Amigo Bussunda*, que

---

<sup>116</sup> Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/03/22/arts/television/netflix-warning-video-13-reasons-why.html>>. Acesso em 11 de fev. 2023.

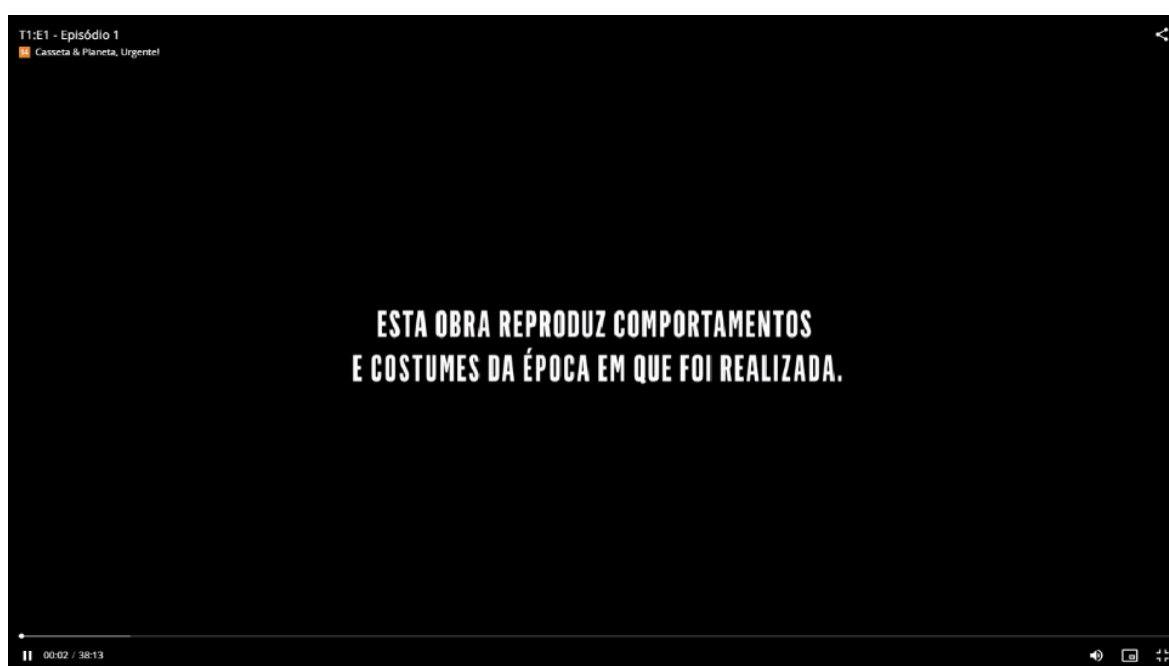
<sup>117</sup> Nos bastidores da obra, a salvaguarda jurídica foi o principal motivador para o uso de *disclaimer* nesse caso. Informação obtida através da minha prática profissional, como analista responsável pelo projeto.

<sup>118</sup> No Brasil, a classificação indicativa é definida a partir de uma série de critérios estabelecidos pelo Governo Federal. O processo de classificação envolve a análise do conteúdo do filme em relação a critérios específicos, como violência, sexo, drogas e linguagem. Para mais informações, ver: <<https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/classificacao-1>>. Acesso em 11 de fev. 2024.

retrata a biografia de um dos humoristas criadores do programa<sup>119</sup>.

Carregado de representações estereotipadas e preconceituosas, o *Casseta e Planeta* foi analisado por uma consultoria especializada, que mapeou a dimensão das implicações preconceituosas do programa para que o Globoplay avaliasse o risco em seguir com a publicação da obra<sup>120</sup>. Como resultado, foi estabelecida a necessidade de utilizar uma cartela de aviso antes da obra, que a partir de janeiro de 2022 passou a ser utilizada como padrão nos projetos Resgate e Originalidades, e perdurou até meados de 2023:

**Figura 13 - Disclaimer Casseta e Planeta**



Fonte: Reprodução Globoplay

Apesar de representar uma novidade para o ambiente do Globoplay, essa não foi a primeira vez que a Globo veiculou um *disclaimer*. Alguns meses antes da publicação de *Casseta e Planeta* no Globoplay, a empresa já havia implementado essa mesma medida no Canal Viva, ao enfrentar uma questão similar quando anunciou a reexibição da novela *Da Cor do Pecado*<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/programa-casseta-planeta-urgente-estreia-no-globoplay>>. Acesso em 11 de fev. 2024.

<sup>120</sup> Informação obtida através da minha participação profissional em reuniões com a consultoria contratada, em que foram apresentados os resultados do levantamento.

<sup>121</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/canal-viva-exibe-alerta-em-novelas-antigas-que-reproduzem-costumes-preconceituosos-55842>>. Acesso em 11 de fev. 2022.

Assim como fica evidenciado desde seu título<sup>122</sup>, a obra traz representações racistas ao longo de toda a sua narrativa e, por isso, à época de seu lançamento no canal de reprises da Globo foi apontada como “datada” pela crítica especializada e por parte do público nas redes sociais<sup>123</sup>. Além da cartela de aviso, o canal, estrategicamente, também não mencionou o título da novela nas chamadas de anúncio do folhetim, o que rendeu alguns memes, mas de modo geral funcionou para que o canal não propagasse a expressão racista que dá nome à obra em seus comerciais<sup>124</sup>.

Desde então, todas as novelas do Viva passaram a receber essas cartelas, que posteriormente se expandiram pelo universo dos acervos Globo no Globoplay – embora as novelas e séries publicadas antes de janeiro de 2022 nunca tenham sido atualizadas com a mensagem e permaneçam sem *disclaimers*. Posteriormente, além dessas mensagens iniciais, o Globoplay e o Canal Viva passaram também a incluir cartelas complementares ao final de capítulos específicos que contenham alguma representação especialmente nociva.

Por exemplo, no capítulo 49 da novela *A Próxima Vítima*, exibida originalmente em 1995 e disponibilizada no Globoplay em setembro de 2022, há uma cena explícita de violência contra a mulher em que a personagem Isabela (Claudia Ohana) é agredida e atirada do alto de uma escada após trair seu noivo. Nesse caso, o Globoplay adicionou ao final do episódio, para além do *disclaimer* padrão já incluso em toda a obra, uma segunda mensagem, atualizada, endereçando diretamente o tema:

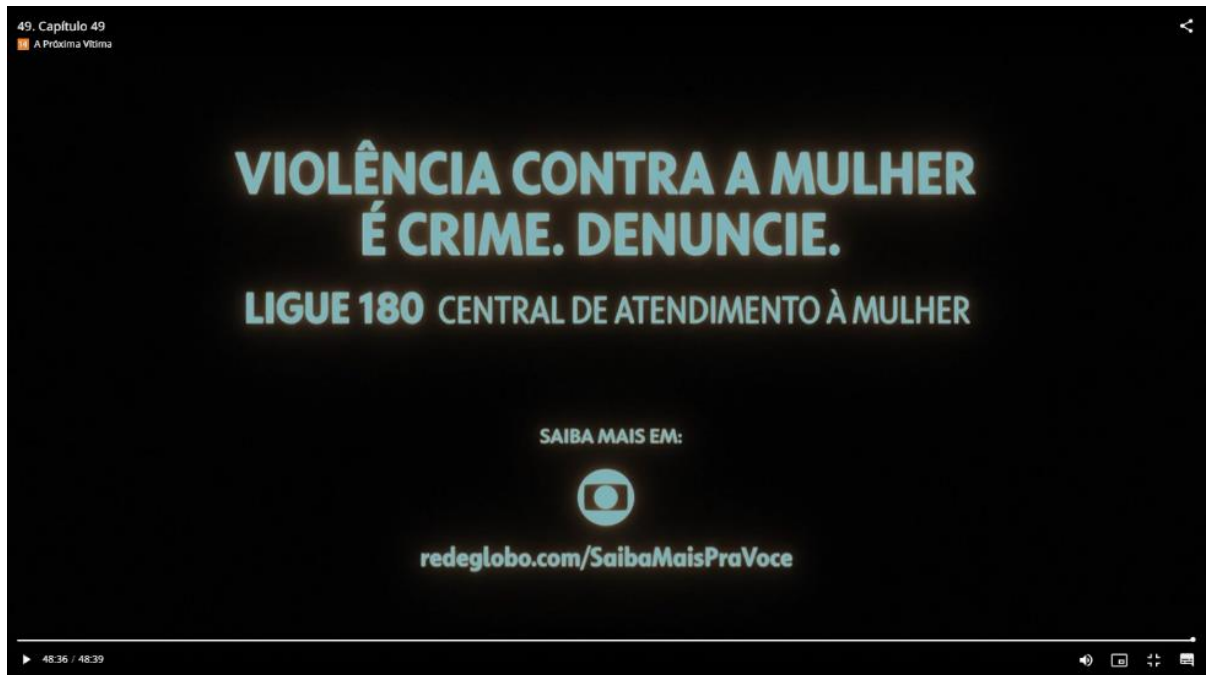
---

<sup>122</sup> A cartilha da Defensoria Pública da Bahia explica que a expressão "da cor do pecado", muitas vezes usada como "elogio" por pessoas brancas, carrega a cultura racista de "hipersexualização dos corpos negros, estigmatizados no período colonial, quando os 'senhores' violentavam sexualmente mulheres negras e encaravam isso como um momento de diversão". (aqui não encontrei onde abrem as aspas)

<sup>123</sup> Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2021/04/21/por-que-a-novela-da-cor-do-pecado-virou-um-sucesso-datado-162674.php>>. Acesso em 11 de fev. 2022.

<sup>124</sup> Disponível em: <<https://www.dabeme.com.br/reprisando-da-cor-do-pecado-viva-censura-nome-da-novela-e-irrita-fas/>>.

**Figura 14** – *Disclaimer A Próxima Vítima*



Fonte: Reprodução Globoplay

Esse padrão de *disclaimers* continuou a ser adotado por um ano e meio, até julho de 2023, quando o Globoplay complexificou ainda mais sua mensagem ao espectador – movimento que trouxe novas nuances para as formas com que a plataforma aborda e adequa seu patrimônio mnemônico para uma audiência contemporânea. A mudança aconteceu à época da publicação de *A Lua me Disse* na plataforma, através do projeto Resgate.

A novela, escrita por Miguel Falabella, repercutiu na imprensa e foi denunciada à justiça diversas vezes durante sua exibição original, em 2005, por trazer representações caricatas e racistas acerca de pessoas negras e indígenas<sup>125</sup>. Para seu relançamento no streaming, então, o Globoplay adotou uma mensagem mais complexa (e que se tornaria padrão nos relançamentos seguintes), justificando o porquê da decisão de disponibilizar a íntegra da obra no Globoplay<sup>126</sup>:

<sup>125</sup> Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-india-maltratada-e-denuncia-de-racismo-novela-da-globo-virou-caso-de-justica-35765>. Acesso em 02 de fev. 2024.

<sup>126</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/com-racismo-de-a-lua-me-disse-globoplay-cria-novo-aviso-para-novelas-antigas.shtml>. Acesso em 02 de fev. 2024.

**Figura 15 - Disclaimer *A Lua me Disse***



Fonte: Reprodução Globoplay

Podemos extrair algumas reflexões centrais para nossa análise sobre como a memória é trabalhada no Globoplay a partir dessa cartela, que é, em 2024, a mensagem oficialmente adotada pela plataforma em todos os relançamentos dos projetos Resgate e Originalidades. Ao colocar as novelas dos acervos Globo como obras capazes de contribuir com debates sobre um futuro a partir desse contato com o passado, o próprio discurso da empresa se aproxima da noção do Globoplay como um arquivo por assinatura, como elaboramos na introdução do capítulo.

Constrói-se uma dimensão de registros históricos para essas obras, em que o Globoplay seria capaz de propiciar, a partir do contato com esse material “visitas” aos costumes de outras épocas, de modo a gerar diálogos sobre presente e futuro da sociedade brasileira. Aqui, o Globoplay coloca mais uma vez como um arquivo que funciona como um espaço de recordação, como construído por Assmann (2011). Mais precisamente, a presença da noção de **futuro** na mensagem permite pensar sobre o próprio papel da memória em nossa sociedade, em que “ilumina-se um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro”, conforme se lê no trecho abaixo:

Por um lado espaços da recordação surgem por meio de uma iluminação parcial do passado do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para a construção de sentido para a fundação de sua identidade para orientação de sua vida para a motivação de suas ações uma recordação

como essa vinculada a um suporte individual ou coletivo apresenta tendência basicamente progressista perspectiva vista a partir de um determinado presente iluminase um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro. (ASSMANN, 2011, p.437)

Além de conferir, às memórias da Globo, a função de apresentar horizontes para o futuro da sociedade brasileira, a nova mensagem padrão também reforça, mais uma vez, um discurso que mescla a história da Globo à própria história do país (RIBEIRO e BARBOSA, 2007). No caso dessa cartela de aviso, a programação da emissora é colocada como retrato da cultura brasileira, que reflete não o posicionamento da empresa ao longo do tempo, mas sim problemáticas “da época em que foi realizada” e, com isso, a Globo atrela a si a função de espelhar os valores culturais da nação – tanto dos antigos, quanto os do nosso regime de historicidade.

Aqui, vale pontuar que os produtos que majoritariamente trazem essa nova cartela de avisos são as novelas do Projeto Resgate. Assim, também é possível relacionar a própria dimensão da novela enquanto retrato da vida íntima e cotidiana do país, como trabalhamos no primeiro capítulo com Lopes (2003), a essa noção de que estão refletidas, nessas novelas, os valores da sociedade brasileira à época de suas realizações. Além disso, a mensagem também reafirma esse pacto da novela enquanto ferramenta de debate sobre os valores sociais do país (LOPES, 2003), que aqui funciona também como instrumento para uma discussão aberta sobre novos costumes para o futuro.

Por outro lado, pensando no caso de *A Lua me Disse*, é importante ponderar como esse recurso das cartelas de aviso pode oferecer um lugar cômodo para que a empresa se isente de responsabilidade diante de erros passados. Como comentamos, a novela de Miguel Falabella foi amplamente criticada e até mesmo contestada judicialmente<sup>127</sup> durante sua exibição original, pelo conjunto de representações racializadas que compõe a obra. O mesmo aconteceu em *Da Cor do Pecado*. Assim, é reducionista a afirmação da Globo de que as problemáticas raciais presentes nessas obras seriam fruto, unicamente, de “representações negativas e estereótipos da época em que foi realizada”. O subtexto deste discurso atribui a responsabilidade acerca desses erros de representação apenas ao tempo, aos valores de outras épocas, e assim não se abre espaço para que se discutam os equívocos quanto aos posicionamentos da empresa, amplamente registrados.

Esse aspecto evidencia, então, uma fragilidade quanto à própria concepção de que, através, unicamente, da disponibilização desses materiais, já seria possível propiciar uma visão

---

<sup>127</sup> Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-india-maltratada-e-denuncia-de-racismo-novela-da-globo-virou-caso-de-justica-35765>>. Acesso em 02 de fev. 2024.

ampla sobre os valores de outras épocas. Nos casos de *A Lua me Disse* e *Da Cor do Pecado*, por exemplo, a partir da intervenção realizada pelo *disclaimer* da Globo, não são pautadas as críticas à emissora pela forma com que essas obras foram realizadas e, para a parcela da audiência que desconheça esse contexto, esse material pode transmitir um retrato de que, à época, essas representações racistas nas novelas não geraram incômodo algum. Aqui, vem à tona a noção de que “controle do arquivo é controle da memória” (ASSMANN, 2011, p.368), em que a Globo, como detentora desses registros audiovisuais, molda não só a forma com que essas memórias serão acessadas, mas também a percepção acerca delas.

Vale destacar, ainda que o *disclaimer* adotado pela Globo em 2023, que sugere que os relançamentos no streaming permitem potencializar debates para a construção de um futuro melhor, é similar à mensagem padrão adotada pela plataforma americana Disney+ desde 2020 – sendo essa a plataforma pioneira no uso desse recurso para mediar conflitos presentes nas obras de seu acervo (majoritariamente, de filmes infantis) através das cartelas de aviso. No caso da Disney, o caminho para chegar até o seu padrão atual de *disclaimer* foi bem similar ao do Globoplay, com uma primeira versão mais enxuta, sendo posteriormente substituída por uma mensagem mais robusta.

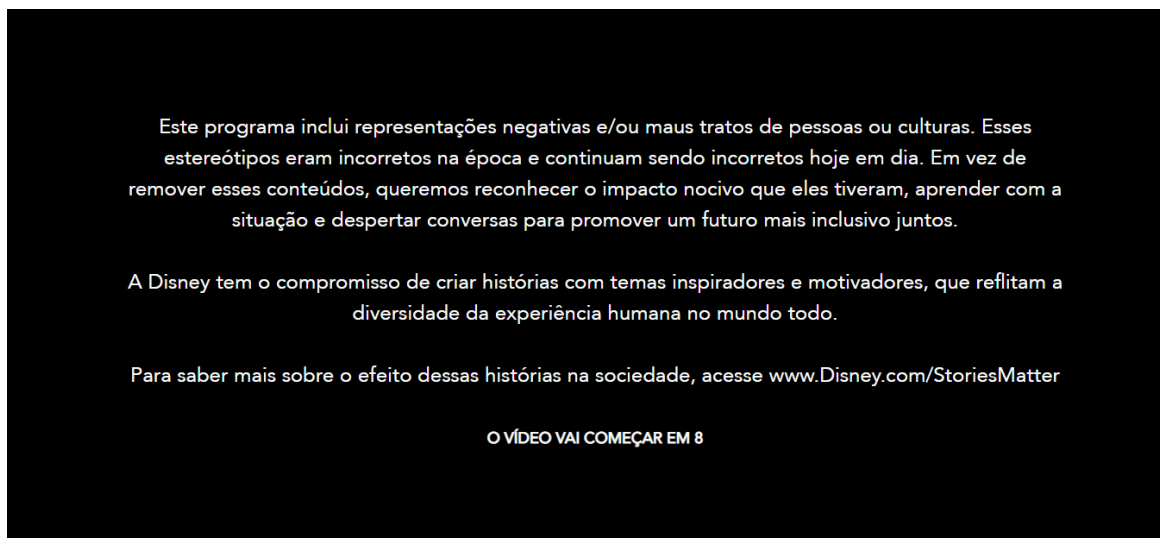
A plataforma, que é voltada à conteúdos infantis<sup>128</sup>, iniciou a disponibilização de suas obras – que são bem mais antigas que as obras da Globo, datando até mesmo da década de 1930 - com uma mensagem simples, que indicava que as obras poderiam conter “retratos culturais desatualizados”. Quase um ano depois, porém, após receber duras críticas pelo conteúdo reducionista dessa mensagem, a plataforma se atualizou e adotou um outro discurso menos passivo<sup>129</sup>:

---

<sup>128</sup> Como um grande conglomerado de mídia, a Disney detém múltiplos canais de televisão e estúdios de produção de filmes para o cinema e, com isso, seus acervos audiovisuais trazem uma diversa gama de conteúdo. No entanto, o Disney+, plataforma que estamos analisando, é voltada para os conteúdos infantis e de classificação livre da empresa. Os conteúdos adultos da Disney hoje são disponibilizados em uma segunda plataforma, o Star+.

<sup>129</sup> Disponível em: <<https://www.cnet.com/culture/entertainment/disney-plus-disclaimer-now-acknowledges-harmful-impact-of-racist-stereotypes/>>. Acesso em 11 de fev. 2024.

**Figura 16 - Disclaimer Disney+**



Fonte: Reprodução Disney +

É especialmente interessante observar o posicionamento da Disney, pois a empresa, diferentemente do Globoplay, opta por um discurso mais aberto e incisivo acerca das problemáticas de seus conteúdos. Enquanto os *disclaimers* do Globoplay tratam as representações preconceituosas presentes em suas obras como algo inerente à época de suas produções, a Disney+ assume que essas narrativas também estavam erradas na época em que foram lançadas, mas vai além, reconhecendo seus impactos sociais negativos.

Apesar das abordagens bastante distintas para pontuar problemáticas em suas obras, porém, as duas empresas têm um discurso bastante similar acerca do valor histórico de seus acervos audiovisuais – trabalhando a noção de que, enquanto fonte histórica, eles seriam capazes de viabilizar discussões para criar um futuro mais inclusivo. Neste sentido, a Disney também se coloca como um arquivo por assinatura, partindo da premissa que utilizamos para pensar o Globoplay. No entanto, ao acessar esses materiais, o público recebe um outro tipo de intervenção acerca deles, dialogando mais uma vez com a noção de intermediação de todo arquivo por seus curadores.

Em seu *disclaimer*, a Disney+ também disponibiliza o endereço de uma página chamada Histórias Importam (*Stories Matter*), dentro do site oficial da *The Walt Disney Company*, dedicada a abordar detalhadamente as problemáticas presentes nas obras que recebem essa cartela de aviso<sup>130</sup>. Nele, algumas das representações culturais estereotipadas presentes títulos célebres da empresa, como os filmes infantis *Os Aristocratas* e *Dumbo* são destrinchadas criticamente,

---

<sup>130</sup> Disponível em: <<https://storiesmatter.thewaltdisneycompany.com/>>. Acesso em 11 de fev. 2024.

com detalhamento de quais são essas representações e porque elas estão equivocadas. A página também assume que, embora essas obras não possam ter seus conteúdos originais propriamente alterados, “os produtos, livros, músicas e experiências derivados deles estão sendo revistos” (tradução nossa)<sup>131</sup>. O site também apresenta um conselho, formado por diversas entidades que defendem pautas de diversidade no mercado do entretenimento que, segundo a empresa, oferecem apoio aos esforços da Disney para aumentar sua competência cultural.

Assim, podemos afirmar que, para sustentar um modelo de plataforma com disponibilização em massa e na íntegra de seus acervos audiovisuais, tanto o Globoplay (em esfera nacional), quanto a Disney+ (em esfera global) encontraram desafios que dizem respeito aos valores culturais imperativos em nossa época. A comparação entre as abordagens das duas plataformas evidencia como são múltiplos os discursos que podem ser mobilizados para mediar esse contato entre passado e presente. No caso do Globoplay, a plataforma se limita a reconhecer a presença de problemáticas frente à audiência contemporânea, mas não se dispõe a fazer um balanço aberto sobre erros e pontos polêmicos nas suas obras de entretenimento – o que, como vimos no caso da Disney, é amplamente possível.

Pensando o Globoplay na sua dimensão de arquivo, que permite acessar documentos audiovisuais, os *disclaimers* parecem se inserir nessa dinâmica como estratégia apta a permitir o diálogo entre o arquivista e o visitante do arquivo, mediando a interpretação relativa a essas memórias. Evidencia-se, mais uma vez, como “o presente” interfere na visualização do passado, mesmo frente a registros íntegros de outras épocas. Aqui, nos deparamos, mais uma vez, com o perigo do anacronismo face a uma observação histórica, trabalhados ao longo de toda essa pesquisa. Com o passar dos anos, as obras audiovisuais clássicas serão sempre as mesmas, mas os discursos e agenciamentos possíveis a partir das mesmas são múltiplos, o que, como vimos, permite blindar empresas como a Globo de cobranças concernentes aos erros do passado.

## 4.2 Tá na Globo, tá no Globoplay: O Tempo no Streaming

Ao mesmo tempo em que traz a possibilidade de acesso aos registros históricos da televisão brasileira, o catálogo do Globoplay se insere numa segunda dinâmica de arquivamento muito particular: a adição diária da programação dos canais da Globo e das afiliadas da TV Globo ao catálogo da plataforma. Esse é um aspecto que também reforça a dimensão do Globoplay enquanto um arquivo digital que, nesse caso, “guarda” a programação televisiva para

---

<sup>131</sup> No original: “We are reviewing our offerings beyond the screen, which include products, books, music and experiences”. Disponível em: <<https://storiesmatter.thewaltdisneycompany.com/>>. Acesso em 11 de fev. 2024.

acesso dos assinantes *on demand*. Se, há alguns anos, após serem exibidos, esses programas ficavam restritos a fazer parte dos acervos Globo, hoje eles se tornam automaticamente uma memória disponível para o público.

Essa movimentação do Globoplay, caracterizada pela inclusão automática de toda a programação diária dos canais Globo ao catálogo da plataforma, dialoga com pensadores que, observando os padrões de arquivamento contemporâneo, identificam uma alteração na própria concepção do que é arquivo, decorrente da capacidade técnica de guardar informações digitalmente. Para Regine Robin (2016), os arquivos digitais promovem uma nova forma de arquivar por comportarem fluxos contínuos de informações. Com isso, o arquivo expande-se para além de objetos singulares e discretos, armazenados em lugares específicos, como bibliotecas e museus. Tudo se torna arquivável e nos movemos rumo a uma “ideologia de conservação de tudo” (ROBIN, 2016, pp.432 e 433).

Ao refletir sobre a cultura de memória em nossa época, Andreas Huyssen (2000) assinala o mesmo processo apontado por Robin, identificando nas novas formas de arquivamento proporcionadas pelo meio digital um forte processo de musealização “infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana” (HUYSEEN, 2000, p.27). Para o autor, essa dinâmica de arquivamento contínuo, característica do universo digital, é fundamental para pensar as relações contemporâneas com a memória, pois se estreitam as próprias noções do que é considerado passado, uma vez que “a velocidade sempre crescente das inovações técnicas, científicas e culturais gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem obsoletos” (HUYSEEN, 2000, p.27).

Essa observação de Huyssen (2000), sobre a rapidez com que produtos novos se tornam materiais obsoletos e arquiváveis, dialoga diretamente com nossa observação acerca do Globoplay. Se, no caso do projeto Resgate, por exemplo, a plataforma oferece a possibilidade de contato com registros de décadas passadas, o mesmo serviço digital também oferece acesso ao episódio do *Jornal Nacional* exibido há um mês e ambos podem ser, igualmente, considerados registros do passado. No entanto, no caso da programação diária da Globo, estamos falando de um passado que está muito próximo, o que aponta para um deslocamento da própria noção do presente. Para Huyssen, esse é um fenômeno justamente relacionado à musealização, cada vez mais acelerada, da memória, viabilizada a partir dos bancos de dados digitais:

Hoje, tanto a memória pessoal quanto a cultural são afetadas pela emergência de uma nova estrutura de temporalidade, gerada pelo ritmo cada vez mais veloz da vida material, por um lado, e pela aceleração das imagens das informações da mídia, por outro. A velocidade destrói o espaço, e apaga a distância temporal. Em ambos os casos, o mecanismo da percepção psicológica se altera. Quanto mais memória armazenamos em bancos de dados, mais o passado é sugado para a órbita do presente, pronto para ser

acessado na tela. Um sentido de continuidade histórica ou no caso de descontinuidade, ambos dependentes de um antes e um depois cede o lugar a simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente a percepção da distância espacial e temporal está se apagando. (HUYSSSEN, 2000, p. 74).

Deste modo, se, por um lado, conforme discutido ao longo do trabalho, há uma busca contemporânea por materiais nostálgicos, produzidos em outras épocas, como efeito colateral do desconforto com a temporalidade de nossa época, por outro, temos um processo de aumento contínuo de registros do presente, que também é gerado por esse mesmo fenômeno. A própria dimensão de presente é afetada pelo medo do esquecimento e, em resposta a isso, temos movimentos de conservação acelerada, em que tudo se torna memória imediatamente após sua origem – e, no caso do Globoplay, essa dinâmica é refletida nessa nova política de arquivamento automático da programação linear da Globo na plataforma.

Além de permitir pensarmos sobre uma mudança nas próprias práticas de arquivamento dos acervos Globo, essa dinâmica inclusão diária da programação da Globo também permite pensar como a sensação contemporânea de temporalidade acelerada é expressa na dinâmica de funcionamento da plataforma. Aqui, encontramos mais um ponto de diálogo com os pensamentos de Huyssen (2000) sobre a cultura de memória contemporânea. Para o autor, o excesso de informação e memória em nossa época seria, justamente, o reflexo das transformações da percepção do tempo contemporâneo, ao mesmo que tempo que resultam em uma nova configuração de tempo e espaço:

Mesmo onde as práticas de memória cultural não têm um foco explicitamente político, elas expressam o fato de que a sociedade precisa de ancoragem temporal, numa época em que, no despertar da revolução da informação e numa sempre crescente compressão do espaço-tempo, a relação entre passado, presente e futuro está sendo transformada para além do reconhecimento.

Neste sentido, práticas de memória nacionais e locais contestaram os mitos do cibercapitalismo e da globalização com sua negação de tempo e espaço. Sem dúvida, desta negociação emergirá finalmente alguma nova configuração de tempo e espaço. As novas tecnologias de transporte e comunicação sempre transformaram a percepção humana na modernidade. (HUYSSSEN, 2000, p.36)

Além de amarrar a relação entre cultura de memória, crise temporal e revolução da informação digital, essa reflexão de Huyssen também é importante porque permite pensar sobre os meios tecnológicos e de comunicação como mecanismos que mediam nossa percepção temporal. Neste sentido, pensando mais especificamente no contexto do Globoplay, essa observação permite resgatar o pensamento de autores que, desde o final do século XIX (quando se

deram as primeiras experiências humanas com a captação de vídeo), procuraram traçar relações entre o audiovisual e a maneira com que experimentamos e nos relacionamos com o tempo moderno<sup>132</sup>. Essa chave conceitual se apresenta como uma ferramenta atual e potente para, a partir do streaming, meio de consumo audiovisual característico da nossa época, observarmos a própria relação entre o homem e o tempo.

A compreensão do audiovisual como expressão da aceleração da temporalidade modernidade dialoga diretamente com a época em que essa tecnologia se desenvolveu e se difundiu - um momento histórico em que o mundo ocidental passava por uma violenta mudança em seu ritmo de vida, ditado pela rápida expansão industrial ocorrida no final do século XIX. Produtos de sua época, os primeiros filmes projetados para audiências mostravam justamente o cotidiano das cidades recém industrializadas.

Chegando ao século XX, as possibilidades de consumo e os formatos audiovisuais também seguiram acompanhando a complexificação da modernidade<sup>133</sup>, ganhando contornos ainda mais definidos a partir do desenvolvimento das grandes empresas de radiodifusão. Essa nova tecnologia permitiu que milhares de espectadores assistissem aos mesmos conteúdos audiovisuais simultaneamente. Com grades diárias de programação disponíveis em uma variedade de canais (gratuitos ou pagos por assinatura), a televisão aumentou consideravelmente o número de obras disponíveis para o consumo do público, espelhando os crescentes estímulos ao consumo de uma sociedade ocidental já totalmente modernizada e industrial.

Em sua reflexão sobre a temporalidade contemporânea, o filósofo francês Bernard Stiegler (2011) aponta a radiodifusão como eixo fundante de um novo tempo social no século XX. Resumidamente, a proposta do filósofo é pensar no fluxo temporal estabelecido pela possibilidade, inaugurada com a televisão, da criação de um tempo “paralelo” à realidade – tanto pensando na possibilidade de diferentes pessoas, em diferentes locais, sintonizarem a mesma programação no mesmo momento, quanto observando a disponibilidade paralela de centenas de programas como um retrato do excesso de estímulos muito característico dessa época de modernidade avançada. Com isso, a televisão teria um papel central na apreensão coletiva de um

---

<sup>132</sup> Uma discussão antes esboçada por autores como Barthes (1984) através da análise da fotografia, por exemplo, mas ganharia contornos ainda mais palpáveis apartar a inédita possibilidade de registrar o movimento.

<sup>133</sup> É fundamental citar que uma série de caminhos teóricos sugerem um “segundo momento” da modernidade a partir do boom tecnológico experimentado como consequência da crescente evolução tecnológica em curso desde a segunda metade do século XX, fenômeno coroado com o advento da internet. Termos como pós-fordismo e pós-modernidade aparecem em alguns dos autores trabalhados ao longo desta dissertação. Não abrir essas discussões é uma decisão de recorte teórico, que visa justamente reforçar a noção de que, desde o advento da revolução industrial, os desconfortos da sociedade ocidental em relação ao tempo são bastante similares, apesar de crescentes e cada vez mais complexas – o que compreendo como um aceno para a noção de que ainda estamos vivendo conflitos decorrentes da modernidade.

novo tempo social:

O século XX, nascido do cinema, acabou por manifestar a impressionante dominação da consciência por objetos temporais audiovisuais transmitidos por centenas de canais e inúmeros programas, construindo um novo tempo social, uma nova orientação temporal. (STIEGLER, 2011, p.33, tradução nossa)<sup>134</sup>

Essa discussão, sobre como a radiodifusão inaugura novas relações temporais, também retoma o pensamento de Raymond Williams (2016), que identifica especificamente nas grades de programação televisivas e de rádio, configuradas a partir de uma lógica de exibição contínua de conteúdo, uma nova experiência temporal gerada por esses meios de difusão audiovisual. Esse fenômeno inaugura, para o autor, um modelo de consumo audiovisual em **fluxo**, em que conteúdos são exibidos um após o outro (intercalados apenas por intervalos publicitários, também uma forma de conteúdo), unindo assim diferentes “unidades de tempo definido” (programas) e as transformando em um “fluxo planejado” (programação) (WILLIAMS, 2016, pp. 96-97).

Com isso, o consumo televisivo assume uma dinâmica temporal própria, que pode ser acessada a qualquer momento em que o televisor esteja ligado, tendo em vista que nesses canais corre, ininterruptamente, um fluxo planejado de conteúdo. Isso não significa, no entanto, que os espectadores não dominem os horários de exibição de programas específicos e os assistam isoladamente. Porém, o ineditismo da radiodifusão, para Williams, está justamente na possibilidade inversa: a partir do advento da transmissão de conteúdo em fluxo, abre-se a possibilidade de um consumo audiovisual que não é singular, direcionado a um conteúdo em específico (como ir ao cinema assistir a um filme), mas em que o próprio fluxo contínuo de programação de um canal se torna o objeto assistido pelo espectador:

Um programa de radiodifusão, em rádio ou televisão, é ainda formalmente uma série de unidades de tempo definido. O que é publicado como informação sobre os serviços de radiodifusão ainda segue esse modelo: podemos olhar o horário de um show ou um programa específico; podemos ligar o aparelho para aquela unidade; podemos selecionar e responder a ela individualmente.

Apesar de toda a familiaridade que temos com esse modelo, a experiência normal de radiodifusão, quando realmente a consideramos, é diferente. E, de fato, isso é reconhecido no modo como falamos em “assistir à televisão”, “ouvir rádio”, escolhendo referir-se no geral, não à experiência específica. (WILLIAMS, 2016, p. 99)

---

<sup>134</sup> No original: The twentieth century, born of cinema, in the end manifested the astonishing domination of consciousness by audiovisual temporal objects broadcast over hundreds of channels and countless programs constructing a new social time, a new temporal orientation”.

Assim, ao pensar em como as plataformas de streaming refletem a temporalidade contemporânea, é possível traçarmos paralelos e dissensos entre o que Williams (2016) e Stiegler (2011) pontuam sobre a radiofusão, e esse novo meio de distribuição de conteúdo audiovisual - especialmente pensando no caso da inclusão da programação diária da Globo ao catálogo do Globoplay.

Ao romper com a lógica de exibição exclusivamente linear, disponibilizando a programação televisiva da Globo de forma fragmentada, em que cada programa se torna uma unidade de conteúdo em seu catálogo digital, o Globoplay tensiona a ideia da televisão como uma orientação temporal coletiva de Stiegler (2011). Se, até então, os meios de consumo audiovisual foram majoritariamente<sup>135</sup> uma atividade social conjunta (seja fisicamente, em salas de cinema, ou conectados pela simultaneidade da exibição linear na televisão), com o streaming essa relação é rompida. O tempo dedicado ao consumo audiovisual passa a ser singular.

Essa reflexão também se estende para a noção de Williams (2016) acerca do fluxo contínuo de programação como característica que define o consumo de conteúdo televisivo. Observar o catálogo do Globoplay enquanto uma nova forma de exibição de conteúdo televisivo, como trabalhamos nos capítulos anteriores, atesta a noção de que, na contemporaneidade, o consumo de conteúdo televisivo rompeu **parcialmente** com a lógica de fluxos - e, contraditoriamente, se reaproximou do formato de consumo audiovisual que antecede à radiodifusão, em que obras são consumidas em unidades de programação (WILLIAMS, 2016, p. 96).

Vale observar, no entanto, que o termo “parcialmente” foi grifado acima pois é imprescindível considerar que o fluxo televisivo não se esgotou frente à expansão do streaming, no caso do Brasil. Em primeiro lugar, há de se considerar que a televisão linear ainda é o meio de consumo audiovisual mais utilizado no país<sup>136</sup>, no que se devem pesar inclusive as próprias limitações no acesso à internet para diferentes grupos étnicos e sociais<sup>137</sup>. Por outro lado, não é possível desconsiderar que uma parcela do público, que tem acesso ao streaming, segue buscando o consumo em fluxo mesmo através dessas plataformas - o que no Globoplay é evidenciado através da disponibilização do sinal ao vivo dos canais da Globo, serviço anunciado com destaque pela própria plataforma, como vimos no segundo capítulo.

Ao mesmo tempo que rompe com o fluxo característico da radiodifusão e com a lógica

---

<sup>135</sup> À exceção do VHS e do DVD.

<sup>136</sup> Disponível em: <<https://www.brasilscenes.com/post/mesmo-em-queda-tv-aberta-tem-40-de-audi%C3%AAn-cia-a-mais-que-o-streaming>>. Acesso em 09 de mar. 2024.

<sup>137</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/11/09/64-milhoes-de-casas-do-pais-nao-tem-acesso-a-internet-diz-ibge.ghml>>. Acesso em 09 de mar. 2024.

de simultaneidade de consumo audiovisual, o streaming reforça um outro pilar presente no funcionamento televisivo desde a expansão do número de canais disponíveis para assinatura do público: a possibilidade de escolha do que assistir, dentre uma diversidade cada vez maior de produtos audiovisuais. Partindo de uma lógica de expansão constante de seus catálogos, dinâmica exacerbada com a inclusão diária da programação dos canais Globo no Globoplay, as plataformas de streaming ampliaram exponencialmente o volume de produtos simultaneamente disponíveis para consumo do público.

Tendo em vista essa observação sobre o volume crescente de conteúdo das plataformas de streaming, podemos inclusive retomar as observações de Huyssen (2000), que abriram este subcapítulo, sobre excesso de acúmulo de informação característico de nossa época. Nota-se que, embora conte com diversos produtos voltados à memória, como vimos ao longo desta pesquisa, o Globoplay é um produto de seu tempo e que espelha suas dinâmicas culturais, comportamentais e de consumo. Assim, através das milhares de séries e filmes disponíveis, a audiência do streaming é posta em contato com uma larga gama de informações diferentes, oriundas de décadas e contextos culturais diversos. E, com esse movimento, o streaming reflete as cada vez mais borradas fronteiras contemporâneas entre passado, presente e futuro.

Neste sentido, é importante termos em vista também que, ao acessar uma dessas plataformas, o espectador é simultaneamente confrontado com uma experiência de consumo audiovisual viabilizada através de uma nova tecnologia, e com um grande volume de fragmentos do passado. Estão ali traduzidas tanto o exercício de musealização do presente, quanto a busca por signos e referenciais do passado – e, para Huyssen (2000), é justamente essa junção entre musealização e memória que se coloca como necessária, em nossa época, para “para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSSSEN, 2000, p.28).

Assim, as centenas de minutos de conteúdo que passam a integrar o catálogo da plataforma diariamente modificam-na de modo acelerado, integrando assim uma grande cadeia de produção global acelerada, em que cada vez mais e mais produtos vão sendo disponibilizados para consumo. O Globoplay é representativo desse fenômeno, corroborando a própria dinâmica de aceleração temporal da contemporaneidade, ao passo em que lucra com a cultura de memória gerada por esse mesmo processo. Por um lado, temos um forte apelo à nostalgia e à memória; por outro, o novo também se torna imediatamente passado, gerando sempre novos passados a serem consumidos, de forma contínua e acelerada.

#### **4.3 Memória privada**

Para além dessa função simbólica que o Globoplay assume na dicotomia entre o excesso de informação e o medo do esquecimento contemporâneo, pensar a plataforma como um grande arquivo da programação da Globo também levanta questionamentos sobre as próprias políticas patrimonialistas da empresa. Se, como vimos ao longo de todo este trabalho, os materiais disponibilizados no Globoplay são acionados como parte da memória da nação através do discurso empresa, é importante refletirmos também sobre a ausência de uma política pública de arquivamento desse material, de valor histórico e cultural para o povo brasileiro.

Mas, por que pensar em gestão pública, se estamos falando de obras produzidas em âmbito privado? O que se coloca aqui é justamente um questionamento acerca dos caminhos que levam os acervos audiovisuais da Globo a permanecerem como patrimônio exclusivamente privado, pertencente à empresa, a despeito do seu valor histórico, de interesse público.

Em primeiro lugar, é possível considerarmos uma importante nuance, que diz respeito à dimensão de transmissão desses conteúdos. Embora a Globo detenha os direitos autorais acerca das obras que trabalha de múltiplas formas no Globoplay, é preciso lembrar que foi através da concessão do sinal público de televisão que suas obras chegaram ao grande público - elemento que identificamos como central para que se configurem como uma memória comum à nação, já que é através da transmissão simultânea que audiências de diferentes territórios se conectam.

Ou seja, as obras televisivas da Globo são títulos originalmente exibidos através da concessão de antenas públicas para difusão nacional, o que permite a construção de uma série de relações mnemônicas com esse público. No entanto, após exibição linear, já imbuídos dos valores agregados às obras em razão do contato com múltiplas audiências, se tornam propriedade exclusivamente privada. No caso da atual programação de empresa, esse movimento é ainda mais imediato: o que passa em sinal público se torna imediatamente privado e a audiência que não pôde assistir na hora da transmissão gratuita, pode depois acessá-la no Globoplay, através de assinatura. Assim, a própria concessão pública de sinal de televisão pode ser considerada um dos elementos que constroem a audiência do Globoplay, mas esse caráter público se perde quando a discussão avança para a detenção do patrimônio veiculado.

A questão, no entanto, se mostra muito mais complexa, para além da dicotomia entre a concessão de sinal público e a produção privada de conteúdo por parte das emissoras de televisão brasileiras, assunto que visitamos aqui apenas pontualmente. Trata-se de pensar na abrangência das próprias políticas públicas brasileiras de memória e como elas tangenciam (ou não) a televisão. Aqui, um termo chave para pensarmos as políticas públicas de preservação estabe-

lecidas para diferentes produtos da mídia é o **Depósito Legal** – que é, resumidamente, a obrigação de produtores de conteúdo registrarem e depositarem cópias de suas produções em arquivos públicos.

A prática de Depósito Legal é algo que faz parte das políticas de memória de diversos países, mas que também já é uma realidade longínqua dentro do próprio contexto brasileiro. Desde o século XIX, quando o Brasil ainda era uma colônia portuguesa, o Depósito Legal de material gráfico produzido no país – “typografia, lithographia, photographia ou gravura” (Brasil, 1907, Decreto nº 1.825/07, Art. 1º) - já era regulamentado, como aponta Itania Gomes ao revisar as políticas públicas de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil:

No Brasil, dispositivos semelhantes ao Depósito Legal existem desde 1805, quando as oficinas tipográficas portuguesas eram obrigadas a enviar exemplares de suas publicações para a Real Biblioteca. Posteriormente, com a independência do Brasil, a obrigação foi transmitida à Imprensa Régia, que deveria enviar as publicações à Biblioteca Imperial e Pública da Corte. Em 1907, o Decreto nº 1.825/07 finalmente regulamentou o Depósito Legal no país, anunciando a Biblioteca Nacional como sua única beneficiária (...)

Em dezembro de 2004, já sob a presidência de Lula e a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, esse decreto foi revogado e substituído pela Lei nº 10.994. A lei prevê o envio de um ou mais exemplares de toda publicação editada e/ou distribuída no país, produzida por qualquer meio ou processo, para distribuição gratuita ou venda, à Biblioteca Nacional. É considerada para fins de depósito legal “a obra comunicada ao público em geral ou a segmentos da sociedade, como membros de associações, de grupos profissionais ou de entidades culturais, pela primeira vez e a qualquer título”. A lei explicita que o depósito legal visa a assegurar o registro e guarda da produção intelectual brasileira e “a defesa e a preservação da língua e cultura nacionais” (Brasil, 2004 *apud* GOMES, 2014, p.5 e 6)

Em sintonia com a regulamentação do Depósito Legal de produções gráficas de 2004, em janeiro de 2010 foi implementada a Lei nº 12.192, que estendeu a obrigatoriedade de Depósito Legal às obras musicais – “partituras, fonogramas e videogramas musicais” (Brasil, 2010, Lei nº 12.192, Art.2º) – também a partir da premissa de “assegurar o registro, a guarda e a divulgação da produção musical brasileira, bem como a preservação da memória fonográfica nacional” (Brasil, 2010, Lei nº 12.192, Art.1º.).

Deste modo, é possível afirmar que grande parte da indústria de mídia do Brasil já tem o Depósito Legal implementado como uma política de preservação da memória nacional, o que reforça a lacuna legislativa no que se refere aos materiais audiovisuais. No caso do mercado audiovisual, há apenas a obrigação de depósito de obras cinematográficas produzidas com algum tipo financiamento federal obtidos através das leis de incentivo à produção da Ancine

(Ancine, 2012, Artigo 47-A).

Além de contrastar com as políticas públicas voltadas a outros formatos de mídia como a música e as produções gráficas, a ausência de regulamentação acerca do Depósito Legal de acervos televisivos pode ser questionada tendo em vista a própria obrigação de conservação dos bens nacionais, como estabelecido na Constituição Federal de 1988. A norma assume como obrigação comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios “proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos” (Brasil, 1988, Artigo 23).

Assim, como aponta Itania Gomes, chama atenção que a “produção televisiva permaneça como tema absolutamente ausente das políticas públicas sobre o audiovisual, tanto no que se refere à sua consideração como patrimônio cultural brasileiro quanto no que se refere ao depósito legal e ao acesso ao acervo” (GOMES, 2014, p.12). É claro que não podemos desconsiderar, nesta discussão, a pressão das empresas do setor para barrar tentativas de uma regulamentação mais ampla do Depósito Legal. No entanto, para Gomes, essa ausência de uma regulamentação mais enfática também diz respeito à pouca ênfase da dimensão dos acervos televisivos enquanto um patrimônio audiovisual:

Ainda que na primeira década de sua existência a TV tenha chamado a atenção dos intelectuais como fenômeno cultural, que viam nela a oitava arte, com potencial de elevação do padrão artístico, e que tenha havido um esforço inicial de avaliação estética, o mais frequente, na área acadêmica, tem sido o reconhecimento do seu caráter histórico, social e econômico, mas com nenhuma ênfase para sua configuração como patrimônio audiovisual e, logo, nenhuma preocupação com a necessidade de sua preservação ou do acesso necessário para pesquisa. (GOMES, 2014, p.12)

No caso da nossa análise do Globoplay, realizada 10 anos após as considerações de Gomes, podemos pontuar que hoje a própria plataforma, diferentemente do que sinaliza o governo brasileiro ao não regulamentar o Depósito Legal de conteúdo televisivo, aborda comercialmente os acervos Globo como patrimônio audiovisual, como vimos ao longo de toda a pesquisa. No entanto, faz isso partir de um viés comercial e disponibiliza esses registros parcialmente, através de um arquivo por assinatura, sem nenhum tipo de mediação governamental - a despeito de um cenário legislativo em que “a Constituição Federal garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional, e valoriza o patrimônio cultural brasileiro como importante para a identidade e memória do Brasil” (GOMES, 2014, p.12).

Podemos observar, como indica o próprio discurso publicitário da plataforma ao relançar títulos dos acervos Globo, que essas obras são apresentadas pela própria empresa como

parte do patrimônio cultural brasileiro. Até mesmo os *disclaimers*, que analisamos acima, indicam que o material do Globoplay tem potência para fomentar importantes debates públicos. Assim, pensar esse acervo como patrimônio imaterial brasileiro, como fica explícito no discurso comercial da Globo, implica problematizar a exclusividade relativa ao gerenciamento dos acervos audiovisuais da Globo, uma vez que a concretização dos direitos constitucionais à cultura poderia encontrar na gestão privada um óbice.

Desse modo, a noção do Globoplay enquanto um arquivo, com todas as mediações e lacunas inerentes ao exercício de controle e curadoria da memória por parte de uma empresa privada, também evidencia a ausência de um arquivo público que, respaldado pelos próprios direitos garantidos pela constituição brasileira, deveria salvaguardar essa produção e disponibilizá-la à população do país.

Neste sentido, vale ponderar que o Depósito Legal de programação televisiva é uma realidade em outros países e o exemplo do funcionamento das leis do audiovisual de outras nações pode nos ajudar a ilustrar como uma regulamentação diferente poderia mudar radicalmente os rumos do acesso à memória audiovisual brasileira. Na França, por exemplo, políticas de Depósito Legal são praticadas desde o século XVI e, desde então, passaram a ser adaptadas para regulamentar também o surgimento de novas tecnologias, aumentando cada vez mais o alcance dos Depósitos Legais.

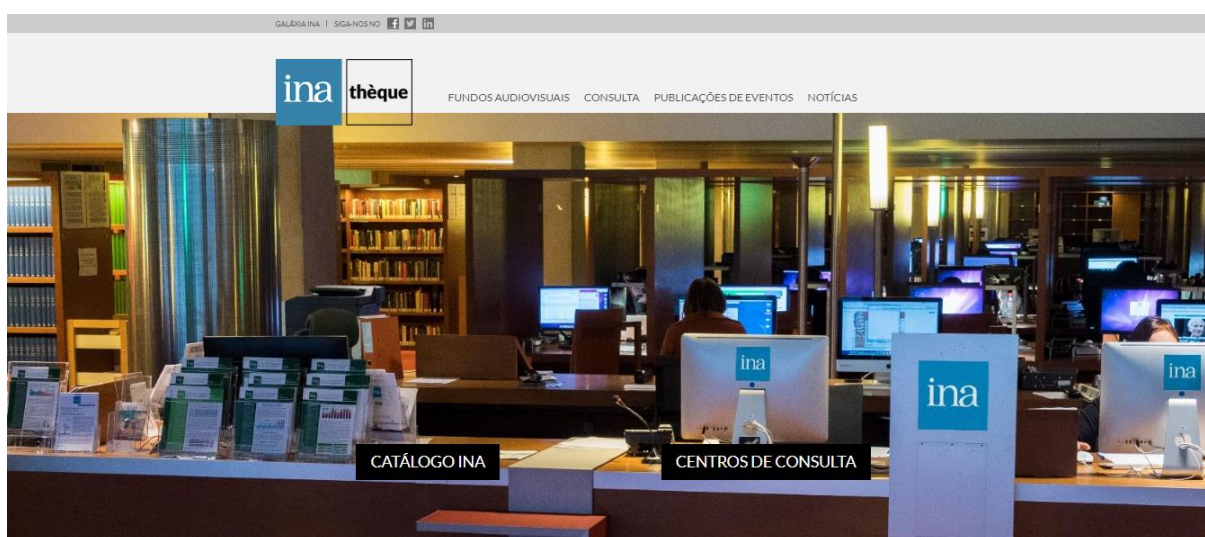
No que concerne ao audiovisual, a França iniciou sua política em 1938, com a criação da pioneira da *Phonoteque Nationale*, à época responsável por coletar todas as gravações fonográficas produzidas, sendo essa a primeira regulamentação global desse tipo (CORDEREIX, 2008). No Brasil, como vimos, a legislação de garantia de depósito legal só chegou à indústria da fonografia 80 anos depois, em 2010. Já em 1992, frente a um contexto de privatização de emissoras de rádio e televisão francesas, que antes eram de monopólio do estado, a legislação do país expandiu a obrigação de Depósito Legal para mais dois tipos de mídia: a rádio e a televisão. A gestão desses arquivos foi designada ao Instituto Nacional de Audiovisual (INA), órgão fundado em 1976 e que tinha, até então, a regulamentação do audiovisual no país como sua principal área de atuação.

Um ponto muito interessante da legislação francesa é que mesmo produções audiovisuais internacionais, ao serem exibidas em televisão francesa, também devem ser entregues para depósito legal no INA (CORDEREIX, 2008). Já o depósito legal de filmes, regulamentado na mesma atualização da lei, ficou com o Centro Nacional da Cinematografia (CNC). Em 2006, foi ainda acrescida à lei francesa o domínio digital, ou seja, até mesmo os produtos audiovisuais

feitas para o meio digital, como produtos audiovisuais veiculados no país, também seriam entregues ao *player*.

Hoje, o INA guarda continuamente o conteúdo transmitido em 179 canais de televisão e estações de rádio, além de guardar registros de mais de 14 mil *sites*. Desde 1999, o instituto lançou um grande plano de digitalização de seus acervos, o que possibilitou que praticamente toda a coleção esteja hoje disponível de forma digital. Esse conteúdo pode ser acessado de diversas formas: há uma gama de trechos e vídeos para consumo em sessões no site da instituição, que também conta com sessões de informações institucionais sobre o órgão e suas principais funções<sup>138</sup>. Além disso, um acesso mais completo aos arquivos do órgão por estudantes e pesquisadores também é possível através das *inatheques* (o que pode ser traduzido como “bibliotecas do INA”), compostas por um *site* que disponibiliza toda a catalogação do acervo do instituto e indica, em todo o país, pontos físicos que permitem a consulta desse material<sup>139</sup>:

**Figura 17 - Website Inathèque**



Fonte: Reprodução INA France

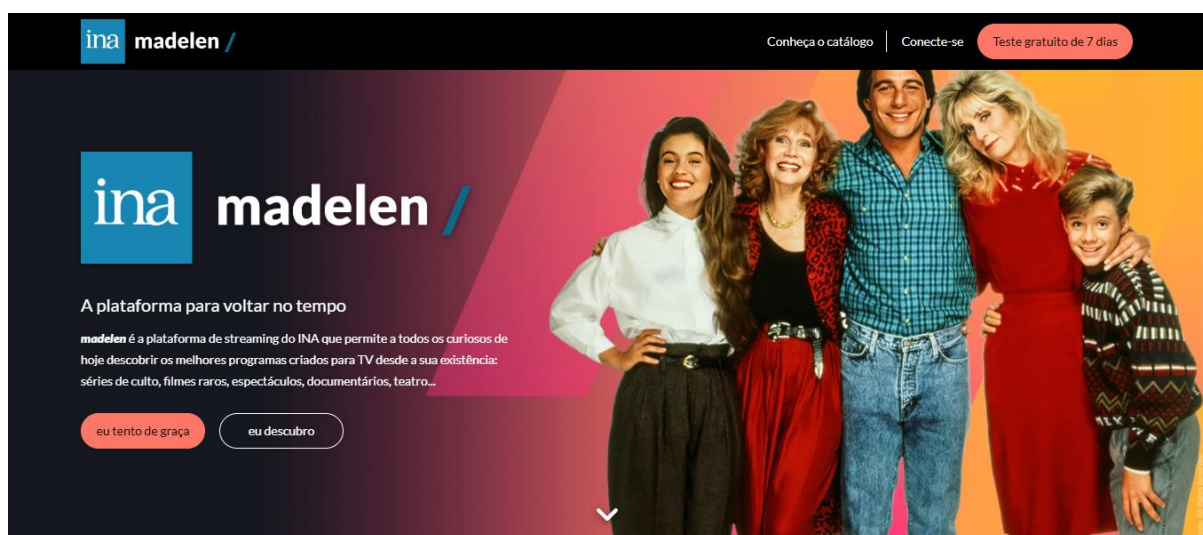
Mas a disponibilização dos acervos do INA vai além dos arquivos digitais e funciona através de modelos monetizados, que especialmente dialogam com os próprios modelos de negócios envolvendo os acervos Globo no Globoplay, como mapeamos ao longo deste trabalho. Em primeiro lugar, há a *Madelen*, plataforma de streaming do instituto, onde mais de 13.000 programas de acervo televisivo estão disponíveis na íntegra para consumo, sob pagamento de assinatura de apenas €2,99 – em um formato mais voltado ao público que não pretende acessar

<sup>138</sup> Disponível em: <<https://www.ina.fr/>>. Acesso em 27 de fev. 2024.

<sup>139</sup> Disponível em: <<http://www.inatheque.fr/index.html>>. Acesso em 27 de fev. 2024.

esse arquivo para pesquisa, mas com o objetivo de consumo audiovisual, em um modelo comercial bastante similar ao do Globoplay. A *Madelen* é anunciada como “a plataforma para voltar no tempo” do INA<sup>140</sup>:

**Figura 18** - Plataforma *Madelen*



Fonte: Reprodução INA France

Além disso, também fica à cargo do INA a disponibilização desse material para o licenciamento de uso dessas imagens em novos produtos audiovisuais. Para isso, existem duas plataformas diferentes, *Mediaclip*<sup>141</sup> e *Mediapro*<sup>142</sup>. Enquanto a *Mediaclip* conta com uma gama de materiais já pré-selecionados para rápida obtenção, passando por uma curadoria prévia (uma espécie de *clipping* com registros potencialmente pertinentes a pautas em voga contemporaneamente), o *Mediapro* é um sistema mais complexo de pesquisa e de solicitação de material audiovisual para licenciamento de uso. Em ambos os casos, o licenciamento é realizado através do INA e os usuários podem contar com a assistência de profissionais do órgão para a curadoria das cenas de que necessitam.

O curioso, aqui, é pensar na similaridade entre alguns dos serviços disponibilizados pelo INA e o próprio papel da Globo no ecossistema de memória brasileiro: se, na França, o modelo de regulamentação da propriedade audiovisual permitiu que o INA hoje possa oferecer serviços de streaming (para consumo na íntegra) e de licenciamento de excertos desse acervo para a composição de novas obras contemporâneas, além de contar com alguns arquivos audiovisuais

<sup>140</sup> Disponível em: <<https://madelen.ina.fr/discover>>. Acesso em 27 de fev. 2024.

<sup>141</sup> Disponível em: <<https://mediaclip.ina.fr/>>. Acesso em 27 de fev. 2024.

<sup>142</sup> Disponível em: <<https://www.inamedipro.com/>>. Acesso em 27 de fev. 2024.

recuperados e digitalizados para livre acesso , no Globoplay, a despeito de todas as limitações decorrentes um modelo privado de gestão desse patrimônio audiovisual, é possível observar igualmente todas essas facetas como partes da sua própria concepção e modelo de negócio.

Assim, temos dois modelos de gestão da memória similares em muitos aspectos, especialmente por serem viabilizados pela manutenção de acervos audiovisuais televisivos – mas que estão se desenvolvendo a partir de lógicas opostas. Enquanto, na França, políticas de regulamentação do patrimônio audiovisual televisivo instituídas há mais de 30 anos permitem a gestão desses registros históricos por um instituto, no Brasil, políticas patrimonialistas similares são tocadas de maneira privada pela Globo, em que os mecanismos de licenciamento e disponibilização de conteúdo são especialmente dedicados aos interesses e direcionamentos institucionais da empresa.

Vale ponderar que, no caso brasileiro, enquanto discutimos a ausência de uma regulamentação para o Depósito Legal da programação televisiva, as próprias plataformas de streaming não são ainda regulamentadas no país (embora alguns projetos de lei nesse sentido estejam em análise no Senado). Isso significa que, atualmente, plataformas como o Globoplay e seus principais concorrentes não respondem à Ancine, tampouco pagam tributos especificamente voltados ao setor audiovisual.

Ou seja, ao pensarmos no universo dos acervos Globo no Globoplay, há uma dupla lacuna de regulamentação: por um lado, há a falta de regulamentação acerca do Depósito Legal da programação da Globo, o que garante à plataforma monopólio da memória e do discurso acerca das obras. Ao mesmo tempo, há uma segunda ausência de regulamentação, que diz respeito ao próprio funcionamento da plataforma, que não responde a nenhum órgão e tem total autonomia para definir como esses conteúdos serão disponibilizados na plataforma (quais os *disclaimers* ou classificação indicativa sugerida, por exemplo) – o que coloca a Globo como única “agência reguladora” do Globoplay, responsável por deliberar sobre a disponibilização e licenciamento de partes desses acervos.

Assim, ao mesmo tempo que é importante reconhecer o valor que o Globoplay hoje já traz para as pesquisas em comunicação e para o acesso dos brasileiros à memória televisiva, enquanto nação devemos questionar a dimensão patrimonial que poderia ser alcançada se os registros que hoje o Globoplay disponibiliza comercialmente (e o que os acervos Globo ainda guardam) estivessem disponíveis em bancos públicos, como garantido pela Constituição Brasileira.

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, o que antes se iniciou como um olhar para o consumo de obras dos acervos Globo no Globoplay depois se expandiu para um mapeamento bem mais amplo, em que identificamos a presença da memória da televisão brasileira como elemento intrínseco ao funcionamento da plataforma. A partir dos múltiplos mecanismos mnemônicos que integram o Globoplay, confirmamos nossa hipótese inicial, de que a detenção desses registros audiovisuais foi fundamental para que a Globo estabelecesse um serviço de streaming com potencial de atração do público brasileiro. Hoje, quase 10 anos após seu lançamento, o funcionamento do Globoplay se demonstrou atrelado a esses materiais em suas diferentes formas.

Ao longo de toda nossa análise, evidenciaram-se diversas esferas em que a nostalgia pode ser pensada para analisar as relações entre o público e as memórias contidas nos acervos audiovisuais da Globo. No entanto, como observamos, trata-se de uma nostalgia mercantilizada (RIBEIRO, 2018) e atravessada por um forte viés institucional, fomentado por empreendimentos mnemônicos (RIBEIRO e BARBOSA, 2007) que a empresa pratica ao longo de décadas, e que agora encontra novos contornos no streaming.

Nesse sentido, a partir das questões exploradas no primeiro capítulo, fica claro que os projetos mnemônicos desenvolvidos no Globoplay se inserem em um grande contexto empresarial de políticas voltadas para a memória - em especial no que concerne as suas novelas, que foram constantemente trabalhadas, mesmo antes do streaming, através de reprises e programas que celebram a própria história da televisão, bem como assumiram um papel de guardiãs das representações da nação brasileira (LOPES, 2003). Além disso, observar a forma com que as novelas e minisséries dos acervos Globo têm sido aproveitadas na plataforma possibilitou abrir uma série de diálogos com pensadores que identificam uma forte busca pela memória em nossa época.

A análise do Projeto Resgate revelou duas publicações mensais contínuas, desde o início do projeto até dezembro de 2023, somando 105 novelas e minisséries, de épocas diversas. No entanto, dados de audiência divulgados pela plataforma ao final desse período indicaram um especial interesse do público por obras dos anos 2000, majoritariamente reprisadas na TV Globo ao longo dos anos 2010. Assim, embora haja um interesse em obras mais antigas em alguns casos, como *Tieta* (1989-90), esses dados nos mostram que é preciso cautela ao indicar um interesse do público por obras do passado, tendo em vista que a própria concepção de passado se estreita frente à aceleração contemporânea do tempo - dialoga especialmente com os autores que debatem uma crise temporal em nossa época (HUYSSSEN, 2000; HARTOG, 2014;

KOSELLECK, 2006), frente a um presente cada vez mais imediato.

Já a análise do projeto Originalidades permitiu uma observação mais profunda sobre os anseios nostálgicos dos espectadores de obras dos acervos Globo no Globoplay – uma nostalgia direcionada às próprias técnicas da televisão (HOLDSWORTH, 2011), como o uso de vinhetas para intervalos comerciais, o que identificamos como uma *tecnostalgia* (CAMPOPIANO, 2014; SCHREY, 2014). O interessante é analisar como a própria televisão, enquanto meio de consumo audiovisual, também se torna um objeto de imaginação mnemônica por parte do público. Essa busca por características da televisão linear evidencia uma busca por memórias capazes de reconstruir a totalidade da experiência, neste caso, a de consumir televisão em outras épocas.

Quanto ao projeto Fragmentos, que nasce na reta final desta pesquisa, o que depreendemos da divulgação dessa nova ação, de disponibilização de trechos recuperados de novelas que tiveram a maior parte seus capítulos avariados, é um discurso mais direto do Globoplay acerca da noção da plataforma como um local que permite contato com registros históricos. Essa noção dialoga diretamente com uma de nossas subquestões iniciais, reforçando que o Globoplay se coloca, simultaneamente, como uma plataforma de streaming, mas também como um arquivo digital que permite o acesso a partes dos acervos audiovisuais da Globo. Além disso, o lançamento de uma nova campanha em 2024 cada vez mais amplo dos acervos de novelas da Globo – indicando que as políticas mnemônicas da plataforma seguem se atualizando a pleno vapor.

Avançando para o segundo capítulo, um olhar para os Originais Globoplay evidenciou que, além fomentar o catálogo do Globoplay com obras para o consumo do público, os acervos audiovisuais da Globo também permitem a produção de novas narrativas. A presença de trechos desses registros em mais de 90% dos documentários lançados pelo selo atesta como os acervos Globo se colocam como ferramentas potentes para narrar o passado. A observação também permitiu aferir que mais de 60% desses documentários trazem temáticas biográficas em suas narrativas - em especial as voltadas às trajetórias de sucesso, que permitem um discurso autorreferencial por parte da empresa, que coloca registros da participação em sua programação como atestados do sucesso dos biografados. Esse é um dado que dialoga diretamente com autores que identificam um *boom* do biográfico em nossa época (ARFUCH, 2010; SACRAMENTO, 2011, 2018; SARLO, 2007), especialmente tendo o audiovisual como um recurso de registro do testemunho (WIEWORKA, 1998).

Além disso, os dados coletados também evidenciaram que a natureza de cenas utilizadas nesses documentários varia de acordo com as temáticas abordadas em cada narrativa. Embora

a maior parte das obras categorizadas conte com trechos tanto do jornalismo, quanto do entretenimento da Globo, observamos que os registros originalmente produzidos para a programação jornalística da emissora são utilizados de forma isolada na construção de documentários criminais. Essa correção permite pensar mais especificamente sobre a legitimidade histórica conferida à produção jornalística da Globo (RIBEIRO, 2003; RIBEIRO e SACRAMENTO, 2020; ZELIEZER, 1990), um recurso especialmente importante para narrar a história, em que a autorreferenciação às coberturas de grandes crimes gera, simultaneamente, credibilidade para esses documentários e para o jornalismo da emissora, que se coloca como parte integrante da história ao registrá-la.

Já no caso das ficções seriadas, identificamos um uso bem menor dos acervos Globo (apenas 16% das obras analisadas), mas que se demonstrou plural em possibilidades narrativas. Dentre os títulos em que identificamos mobilização dos acervos Globo, essas imagens assumem funções diversas, como cenografia, composição de montagem, transição de cenas (ou *stockshots*) e consulta para reprodução – recursos que estreitam as fronteiras entre o real e a ficção, posicionando a ficção como uma expressão possível da cultura de memória de nossa época.

Além disso, um olhar para o universo das produções ficcionais da plataforma também evidencia outros vínculos mnemônicos, como a presença de nove ficções históricas, mesmo que apenas três delas utilizem imagens dos acervos Globo – o que também dialoga com a busca do público contemporâneo por conteúdos nostálgicos, mesmo que nesses casos se trate de simulações do passado e não de produtos oriundos de outras épocas (RIBEIRO, 2018, 2020; CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2021). A partir do levantamento identificamos, ainda, sete obras oriundas de produtos já exibidos em televisão, que também se aproveitam da memória acerca dos acervos Globo para atrair a audiência. Assim, embora os acervos sejam numericamente menos acionados aqui, a memória ainda é uma parte importante da dinâmica dessas ficções seriadas e as atravessa de maneiras diversas.

Essa dimensão instiga um profundo questionamento sobre a influência da narrativa ficcional na construção da imaginação mnemônica (KEIGHTLEY e PICKERING, 2012; BARBOSA, 2022) do público. Ao analisar as práticas do fazer audiovisual através das ficções seriadas Originais Globoplay, identificamos que é possível compreender, através dessas obras, como a reprodução da história brasileira, muitas vezes permeada por elementos fictícios, contribui com percepções coletivas e individuais acerca do passado. A reflexão amplia horizontes para investigações futuras, despertando o interesse em explorar as intrincadas conexões entre a ficção, a memória e as técnicas contemporâneas de produção audiovisual, proporcionando um

terreno fértil para desvendar as complexidades subjacentes à interseção entre arte e memória em nossa época.

Embora bastante frutífera, apenas a observação dos conteúdos (originais e relançados) do Globo não se demonstrou suficiente para analisarmos com profundidade todas as camadas mnemônicas da plataforma. Por isso, no quarto capítulo, questionamos sua própria dimensão arquivística, respondendo a uma subquestão que se apresentou desde nosso primeiro olhar exploratório. Dialogando com autores que pensam o conceito de arquivo, argumentamos que, ao disponibilizar acesso à parte dos acervos audiovisuais da Globo, o Globoplay pode ser considerado um arquivo digital (CAZAJEIRA e SOUZA, 2020), ao mesmo tempo que a Globo, através da plataforma, assume as funções de curadoria desse arquivo, como *seleção, conservação e acessibilidade* (ASSMAN, 2011). Dentre essas características, é na acessibilidade que identificamos uma mudança mais sensível, tendo em vista que a plataforma inaugura possibilidades inéditas de acesso a esses materiais.

Mas, como identificamos, é importante fazermos ressalvas ao pensar numa ampliação do acesso aos acervos Globo, tendo em vista que, além de ser realizada a partir de uma lógica de comercialização, essa abertura é mediada por alguns recursos que garantem à Globo o controle narrativo acerca de suas obras. Isso fica claro com a observação do uso de *disclaimers*: um dos principais recursos utilizados pela Globoplay para mediar, num contexto de maior acessibilidade a essas obras, os conflitos que surgem entre os valores contemporâneos e as representações inadequadas presentes nessas obras mais antigas. A análise do uso do recurso, porém, nos mostra que, mais do que mediar esse confronto com o passado, esses avisos oferecem à Globo um lugar cômodo para se reposicionar acerca de seu próprio passado, atribuindo a outros regimes de temporalidade a responsabilidade por seus posicionamentos equivocados.

Observamos, ainda, como a própria perspectiva do Globoplay como arquivo se complexifica a partir da lógica de inserção diária de toda a programação contemporaneamente televisionada pela Globo na plataforma - um movimento de tudo arquivar que, como identificamos, dialoga diretamente com a própria experiência do tempo em nossa época. Com isso, também podemos propor pensar o streaming como o meio de consumo audiovisual que retrata os conflitos temporais de nossa época, em especial no que se refere ao movimento de tudo guardar como resposta a uma sensação de aceleração do tempo (HUYSEN, 2000; ROBIN, 2016).

Caminhando para a conclusão final desta pesquisa, analisamos brevemente como o Globoplay, frente a um cenário nacional de conservação da memória, ocupa o lugar de ferramenta de disponibilização de registros antes restritos da televisão brasileira. Para isso, observaremos

as condições políticas que levam esse grande arquivo, relevante para a construção de uma dimensão histórica do Brasil, ser de detenção exclusiva de uma empresa privada.

À medida que nos aproximamos da conclusão desta pesquisa, realizamos uma análise concisa sobre como o Globoplay assume um papel exclusivo na disponibilização de registros anteriormente restritos da televisão brasileira, dentro do contexto nacional de preservação da memória. Notamos a lacuna regulatória no Depósito Legal de obras audiovisuais em instituições governamentais (GOMES, 2014), enquanto produtos gráficos e músicas já são obrigatoriamente depositados. Essa ausência normativa é identificada como um fator crucial que contribui para a detenção exclusiva de uma vasta coleção de arquivos relevantes para a construção de uma dimensão histórica do Brasil por parte de uma empresa privada.

Como comparação, exploramos a atuação do Instituto Nacional do Audiovisual da França (INA), órgão encarregado de receber o Depósito Legal de radiodifusão. Essa análise revelou semelhanças na instrumentalização desses registros televisivos por parte da Globo e do INA – ambas as instituições disponibilizam esses conteúdos para consumo no streaming, respectivamente através do Globoplay e da Madelen, além de licenciarem excertos desses registros para a composição de novas obras audiovisuais. No entanto, ressaltamos a distinção fundamental entre essas duas gestões de conteúdo: enquanto o INA opera a partir de uma estrutura pública de gestão da memória, permitindo acesso a esses registros tanto para pesquisadores quanto interessados em geral através das *inatheques*, os acervos audiovisuais da Globo são passivos de mediação por parte da empresa e só podem ser acessados a partir das premissas por ela definidas.

Em síntese, os achados provenientes da análise minuciosa do Globoplay desafiam a precepção de que o streaming seria uma alternativa que suplantaria a televisão. Vimos, como no trocadilho presente no título deste trabalho, que as obras presentes na plataforma da Globo vão do *plim* ao *play* e revelam uma conexão intrínseca entre esses dois meios de consumo audiovisual, destacando uma relação de continuidade. Este vínculo é complexo, permeado por diversos vieses mnemônicos, muitos dos quais foram impulsionados ao longo da trajetória institucional da Globo. Assim, a interseção entre televisão e streaming emerge como um fenômeno marcado por nuances históricas, culturais e estratégicas, desafiando noções simplistas de substituição em favor de uma compreensão mais matizada e interdependente dessas formas.

Apesar de acreditarmos ter alcançado uma visão abrangente sobre como a cultura de memória de nossa época ressoa no Globoplay, é certo que a plataforma continuará a introduzir novos desenvolvimentos relacionados aos acervos audiovisuais da Globo, proporcionando novas chaves analíticas para examinar os vínculos entre televisão e streaming. Além disso, para

além do Globoplay, as observações apresentadas aqui também suscitam uma série de questões sobre como a memória permeia as produções contemporâneas de conteúdo. Tais reflexões incluem um questionamento em aberto sobre o acesso ao patrimônio televisivo brasileiro, ponto que certamente continuará a ser explorado em trabalhos futuros, mesmo que orientados por novos objetos de investigação, delineando um caminho contínuo de aprofundamento e compreensão nesse amplo campo de estudo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de; HAMBURGUER, Ester.; AIDAR, Tirza. O que dizem os números sobre a audiência de TV: Grande São Paulo, 1970 a 1997. **IV Encontro Nacional de História da Mídia**, 4. 2006.

ANCINE. Instrução Normativa nº 110, de 19 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-110-de-19-de-dezembro-de-2012>>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2010.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.; 30cm. – Publicações Técnicas; nº 51

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARBOSA, Marialva. Biografias improváveis: o si mesmo de um outro como imaginação historiadora. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v.10, pp. 27-47, 2021.

BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional. **Comunicação & Sociedade**, v. 47, pp. 99-114, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, pp. 183-191, 2006.

BRASIL. Presidência da República. Decreto nº 1.825, 20 dez. 1907. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/103708/decreto-1825-07>>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 1988. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/8648>>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

CAJAZEIRA, Paulo Eduardo Silva Lins; SOUZA, José Jullian Gomes de. O arquivamento da memória televisiva em plataformas de aplicativos digitais. **Rumores**, São Paulo, v. 14, n. 28, pp. 200-222, jul./dez., 2020.

CAMPOPIANO, John. Memory, temporality & manifestations of our tech-nostalgia. **Preservation, Digital Technology & Culture**, v. 43, No.3, pp. 75-85, 2024.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A televisão do futuro? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. **MATRIZES (ONLINE)**, v. 15, pp. 195-222, 2021.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Weaponizing Nostalgia: Netflix, Revivals, and Brazilian Fans of Gilmore Girls. In: Kathryn Pallister. (Org.). **Netflix Nostalgia Streaming the Past on Demand**. 1ed. Lanham: Lexington Books, 2019, v. 1, p. 169-184.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Produção Televisiva e Instrumentalização da Nostalgia: o caso Netflix. **REVISTA GEMINIS**, v. 8, p. 60-86, 2017.

CORDEREIX, Pascal. The Legal Deposit of Audiovisual and Multimedia material in France: the example of the Audiovisual Department of the National Library of France. **World Library And Information Congress**, 2008, Québec, Canada.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FISHER, Mark. **Ghosts of my life**: Writings on depression, hauntology and lost futures. Hampshire: Zero Books, 2014.

GOMES, Itânia. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. **Revista Eco-Pós**, v. 17, n. 1, 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOLDSWORTH, Amy. **Television, Memory and Nostalgia**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

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

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pelo passado**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. **The mnemonic imagination**: remembering as creative practice. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. In: **The Cultural Turn**: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. Londres: Verso, 1998.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Narrativas televisivas e identidade nacional**: o caso da telenovela brasileira. Buenos Aires: Nueva América, (120) 2008, p. 70-77.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, v. 26, pp.17-34. 2003.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. A Empreitada Global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 1, pp. 04-30, jan. / abr. 2020.

NIEMEYER, Katharina. **Media and Nostalgia**: Yearning for the Past, Present and Future. Montreal: Palgrave Macmillan, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

REGINATO, Marina de Albuquerque. **A memória no streaming: o mercado da nostalgia e as novelas de acervo no Globoplay**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, v. 21, n. 3, 2018.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, v.1, p. 15-35.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mídia e lugar da história. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Orgs.). **Mídia, Memória & Celebidades**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória**: entre testemunhos e confissões. Mauad Editora Ltda, 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Uma pedagogia da memória: nostalgia e história em Os Dias Eram Assim. In: MARQUIONI, Carlos Eduardo; FISCHER, Gustavo Daudt. (Org.). **Da televisão às televisualidades**: continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas. Belo Horizonte: UFMG, 2020, v. 1, p. 73-96.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução: Cristiane Dias & Greciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROSSINI, M. S.; RENNER, A. G. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (RIO DE JANEIRO, RJ). **Anais**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Ed. UFMG, 2007.

SACRAMENTO, Igor. A biografia do ponto de vista comunicacional. **Matrizes**, v. 8, pp.153-173, 2014.

SACRAMENTO, Igor. Muito mais que apenas um subversivo: questões para a análise da trajetória artística de Dias Gomes. In: BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Orgs.). **Comunicação e História**: partilhas teóricas. Florianópolis: Insular, 2011.

SACRAMENTO, Igor. A era da testemunha: uma história do presente. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 7., n. 1, pp. 125-140, 2018.

SCHREY, Dominik. Analogue Nostalgia and Aesthetics of Digital Remediations. In: NIEMEYER, K. **Media and Nostalgia**: Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Pallgrave Macmillan, 2014.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.) **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time**. Cinematic time and the question of malaise. Stanford: Stanford University Press, 2011. v. 3.

WIEVIORKA, Annette. **The era of the witness**. Tradução: Jared Stark. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

ZELIZER, B. **Covering the body**: The Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

## APÊNDICE

## APÊNDICE A - PROJETO RESGATE

| <b>Título</b>         | <b>Exibição Original</b> | <b>Autoria</b>                                              | <b>Caps.</b> | <b>Disponibilizado em</b> |
|-----------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------|---------------------------|
| A Favorita            | 2008 - 2009              | João Emanuel Carneiro                                       | 197          | 25 de maio de 2020        |
| Tieta                 | 1989 - 1990              | Aguinaldo Silva<br>Ana Maria Moretzsohn<br>Ricardo Linhares | 197          | 8 de junho de 2020        |
| Explode Coração       | 1995 - 1996              | Glória Perez                                                | 155          | 22 de junho de 2020       |
| Estrela-Guia          | 2001                     | Ana Maria Moretzsohn                                        | 83           | 6 de julho de 2020        |
| Vale Tudo             | 1988 - 1989              | Gilberto Braga<br>Aguinaldo Silva<br>Leonor Bassères        | 203          | 20 de julho de 2020       |
| Torre de Babel        | 1998 - 1999              | Silvio de Abreu                                             | 203          | 3 de agosto de 2020       |
| Fera Radical          | 1988                     | Walther Negrão                                              | 203          | 17 de agosto de 2020      |
| A Indomada            | 1997                     | Aguinaldo Silva<br>Ricardo Linhares                         | 203          | 31 de agosto de 2020      |
| Laços de Família      | 2000 - 2001              | Manoel Carlos                                               | 209          | 14 de setembro de 2020    |
| Meu Bem, Meu Mal      | 1990 - 1991              | Cassiano Gabus Mendes                                       | 173          | 28 de setembro de 2020    |
| O Clone               | 2001 - 2002              | Glória Perez                                                | 221          | 12 de outubro de 2020     |
| Brega & Chique        | 1987                     | Cassiano Gabus Mendes                                       | 173          | 26 de outubro de 2020     |
| Terra Nostra          | 1999 - 2000              | Benedito Ruy Barbosa                                        | 221          | 9 de novembro de 2020     |
| Top Model             | 1989 - 1990              | Walther Negrão<br>Antônio Calmon                            | 197          | 23 de novembro de 2020    |
| Kubanacan             | 2003 - 2004              | Carlos Lombardi                                             | 227          | 7 de dezembro de 2020     |
| Felicidade            | 1991 - 1992              | Manoel Carlos                                               | 203          | 21 de dezembro de 2020    |
| Chocolate com Pimenta | 2003 - 2004              | Walcyrr Carrasco                                            | 209          | 18 de janeiro de 2021     |
| Porto dos Milagres    | 2001                     | Aguinaldo Silva<br>Ricardo Linhares                         | 203          | 1 de fevereiro de 2021    |
| O Bem-Amado           | 1973                     | Dias Gomes                                                  | 186          | 15 de fevereiro de 2021   |
| Vamp                  | 1991 - 1992              | Antônio Calmon                                              | 179          | 1 de março de 2021        |
| Mulheres de Areia     | 1993                     | Ivani Ribeiro                                               | 203          | 29 de março de 2021       |
| Cabocla               | 2004                     | Benedito Ruy Barbosa                                        | 167          | 12 de abril de 2021       |
| Roda de Fogo          | 1986 - 1987              | Lauro César Muniz                                           | 179          | 26 de abril de 2021       |
| Mulheres Apaixonadas  | 2003                     | Manoel Carlos                                               | 203          | 10 de maio de 2021        |
| Sassaricando          | 1987 - 1988              | Silvio de Abreu                                             | 185          | 24 de maio de 2021        |
| A Gata Comeu          | 1985                     | Ivani Ribeiro                                               | 160          | 7 de junho de 2021        |
| Roque Santeiro        | 1985 - 1986              | Dias Gomes<br>Aguinaldo Silva                               | 209          | 21 de junho de 2021       |
| A Viagem              | 1994                     | Ivani Ribeiro                                               | 167          | 2 de agosto de 2021       |
| Era Uma Vez...        | 1998                     | Walther Negrão                                              | 160          | 16 de agosto de 2021      |

|                       |             |                                                                  |     |                         |
|-----------------------|-------------|------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------|
| Duas Caras            | 2007 - 2008 | Aguinaldo Silva                                                  | 210 | 30 de agosto de 2021    |
| Vereda Tropical       | 1984 - 1985 | Carlos Lombardi                                                  | 167 | 13 de setembro de 2021  |
| Pai Herói             | 1979        | Janete Clair                                                     | 174 | 27 de setembro de 2021  |
| Renascer              | 1993        | Benedito Ruy Barbosa                                             | 216 | 11 de outubro de 2021   |
| Bebê a Bordo          | 1988 - 1989 | Carlos Lombardi                                                  | 209 | 8 de novembro de 2021   |
| Cama de Gato          | 2009 - 2010 | Duca Rachid<br>Thelma Guedes                                     | 161 | 22 de novembro de 2021  |
| O Salvador da Pátria  | 1989        | Lauro César Muniz                                                | 186 | 6 de dezembro de 2021   |
| Pecado Capital        | 1975 - 1976 | Janete Clair                                                     | 167 | 31 de janeiro de 2022   |
| Tropicaliente         | 1994        | Walther Negrão                                                   | 194 | 14 de fevereiro de 2022 |
| Paraíso Tropical      | 2007        | Gilberto Braga<br>Ricardo Linhares                               | 179 | 28 de fevereiro de 2022 |
| Que Rei Sou Eu?       | 1989        | Cassiano Gabus Mendes                                            | 185 | 14 de março de 2022     |
| Sonho Meu             | 1993 - 1994 | Marcílio Moraes                                                  | 197 | 28 de março de 2022     |
| América               | 2005        | Glória Perez                                                     | 203 | 25 de abril de 2022     |
| Lua Cheia de Amor     | 1990 - 1991 | Ana Maria Moretzsohn<br>Ricardo Linhares<br>Maria Carmem Barbosa | 191 | 23 de maio de 2022      |
| Amor com Amor se Paga | 1984        | Ivani Ribeiro                                                    | 155 | 20 de junho de 2022     |
| Guerra dos Sexos      | 1983 - 1984 | Cassiano Gabus Mendes                                            | 185 | 4 de julho de 2022      |
| Pedra Sobre Pedra     | 1992        | Aguinaldo Silva<br>Ricardo Linhares<br>Ana Maria Moretzsohn      | 178 | 18 de julho de 2022     |
| Um Anjo Caiu do Céu   | 2001        | Antônio Calmon                                                   | 185 | 1 de agosto de 2022     |
| Páginas da Vida       | 2006 - 2007 | Manoel Carlos                                                    | 203 | 15 de agosto de 2022    |
| A Próxima Vítima      | 1995        | Silvio de Abreu                                                  | 203 | 12 de setembro de 2022  |
| Sinhá Moça            | 1986        | Benedito Ruy Barbosa                                             | 172 | 26 de setembro de 2022  |
| Selva de Pedra        | 1986        | Regina Braga<br>Eloy Araújo                                      | 155 | 10 de outubro de 2022   |
| Anjo Mau              | 1976        | Cassiano Gabus Mendes                                            | 175 | 24 de outubro de 2022   |
| Quatro por Quatro     | 1994 - 1995 | Carlos Lombardi                                                  | 233 | 7 de novembro de 2022   |
| Alma Gêmea            | 2005 - 2006 | Walcyr Carrasco                                                  | 227 | 21 de novembro de 2022  |
| O Beijo do Vampiro    | 2002 - 2003 | Antônio Calmon                                                   | 215 | 15 de dezembro de 2022  |
| Pão Pão, Beijo Beijo  | 1983        | Walther Negrão                                                   | 167 | 19 de dezembro de 2022  |
| Elas por Elas         | 1982        | Cassiano Gabus Mendes                                            | 173 | 16 de janeiro de 2023   |
| Como uma Onda         | 2004 - 2005 | Walther Negrão                                                   | 179 | 30 de janeiro de 2023   |
| Dancin Days           | 1978 - 1979 | Gilberto Braga                                                   | 174 | 13 de fevereiro de 2023 |
| Uga Uga               | 2000 - 2001 | Carlos Lombardi                                                  | 221 | 27 de fevereiro de 2023 |
| O Fim do Mundo        | 1996        | Dias Gomes                                                       | 95  | 13 de março de 2023     |

|                              |             |                                           |     |                        |
|------------------------------|-------------|-------------------------------------------|-----|------------------------|
| Araguaia                     | 2010 - 2011 | Walther Negrão                            | 166 | 27 de março de 2023    |
| Partido Alto                 | 1984        | Aguinaldo Silva<br>Glória Perez           | 174 | 10 de abril de 2023    |
| Barriga de Aluguel           | 1990 - 1991 | Glória Perez                              | 243 | 8 de maio de 2023      |
| Esperança                    | 2002 - 2003 | Benedito Ruy Barbosa<br>Walcyr Carrasco   | 209 | 22 de maio de 2023     |
| História de Amor             | 1995 - 1996 | Manoel Carlos                             | 209 | 5 de junho de 2023     |
| Locomotivas                  | 1977        | Cassiano Gabus Mendes                     | 168 | 19 de junho de 2023    |
| Coração de Estudante         | 2002        | Emanuel Jacobina                          | 185 | 3 de julho de 2023     |
| Bambolê                      | 1987 - 1988 | Daniel Más                                | 172 | 17 de julho de 2023    |
| A Lua me Disse               | 2005        | Miguel Falabella<br>Maria Carmem Barbosa  | 143 | 31 de julho de 2023    |
| Força de um Desejo           | 1999 – 2000 | Gilberto Braga<br>Alcides Nogueira        | 226 | 14 de agosto de 2023   |
| Baila Comigo                 | 1981        | Manoel Carlos                             | 163 | 28 de agosto de 2023   |
| A Sucessora                  | 1978 – 1979 | Manoel Carlos                             | 125 | 25 de setembro de 2023 |
| Pátria Minha                 | 1994 – 1995 | Gilberto Braga                            | 203 | 9 de outubro de 2023   |
| Escrava Isaura               | 1976 – 1977 | Gilberto Braga                            | 100 | 23 de outubro de 2023  |
| Sete Pecados                 | 2007 – 2008 | Walcyr Carrasco                           | 208 | 6 de novembro de 2023  |
| Libre Para Voar              | 1984 – 1985 | Walther Negrão                            | 184 | 20 de novembro de 2023 |
| MINISSÉRIES                  |             |                                           |     |                        |
| Riacho Doce                  | 1990        | Aguinaldo Silva<br>Ana Maria Moretzsohn   | 40  | 4 de janeiro de 2021   |
| Os Maias                     | 2001        | Maria Adelaide Amaral                     | 44  | 15 de março de 2021    |
| Hilda Furacão                | 1998        | Glória Perez                              | 32  | 19 de julho de 2021    |
| O Tempo e o Vento            | 1985        | Doc Comparato<br>Regina Braga             | 26  | 19 de agosto de 2021   |
| Sex Appeal                   | 1993        | Antônio Calmon                            | 20  | 20 de dezembro de 2021 |
| Maysa: Quando Fala o Coração | 2009        | Manoel Carlos                             | 9   | 17 de janeiro de 2022  |
| Anos Dourados                | 1986        | Gilberto Braga                            | 20  | 9 de maio de 2022      |
| A Casa das Sete Mulheres     | 2003        | Maria Adelaide Amaral<br>Walther Negrão   | 51  | 29 de agosto de 2022   |
| Som & Fúria                  | 2009        | Fernando Meirelles                        | 12  | 9 de janeiro de 2023   |
| Desejo                       | 1990        | Glória Perez                              | 17  | 6 de fevereiro de 2023 |
| Chiquinha Gonzaga            | 1999        | Lauro César Muniz                         | 38  | 6 de março de 2023     |
| A Muralha                    | 2000        | Maria Adelaide Amaral                     | 51  | 3 de abril de 2023     |
| As Noivas de Copacabana      | 1992        | Dias Gomes                                | 16  | 1º de maio de 2023     |
| Anarquistas, Graças a Deus   | 1984        | Walter George Durst                       | 9   | 29 de maio de 2023     |
| Um Só Coração                | 2004        | Maria Adelaide Amaral<br>Alcides Nogueira | 54  | 12 de junho de 2023    |

|                       |             |                                              |     |                        |
|-----------------------|-------------|----------------------------------------------|-----|------------------------|
| Hoje É Dia de Maria   | 2005        | Luiz Fernando Carvalho<br>Luis Alberto Abreu | 8   | 10 de julho de 2023    |
| Agosto                | 1993        | Jorge Furtado<br>Giba Assis Brasil           | 16  | 7 de agosto de 2023    |
| O Quinto dos Infernos | 2002        | Carlos Lombardi                              | 48  | 4 de setembro de 2023  |
| Avenida Paulista      | 1982        | Daniel Más<br>Leilah Assumpção               | 15  | 30 de outubro de 2023  |
| Boca do Lixo          | 1990        | Silvio de Abreu                              | 13  | 13 de novembro de 2023 |
| MALHAÇÃO              |             |                                              |     |                        |
| Malhação 1995         | 1995        | Charles Peixoto                              | 179 | 5 de julho de 2021     |
| Malhação de Verão     | 1996        | Ronaldo Santos                               | 25  | 10 de setembro de 2021 |
| Malhação 2008         | 2007 - 2009 | Patrícia Moretzsohn<br>Jaqueline Vargas      | 324 | 25 de outubro de 2021  |
| Malhação 2009         | 2009        | Patrícia Moretzsohn                          | 213 | 11 de abril de 2022    |
| Malhação 1996         | 1996 - 1997 | Charles Peixoto                              | 194 | 6 de junho de 2022     |
| Malhação ID           | 2009 - 2010 | Ricardo Hofstetter                           | 199 | 2 de janeiro de 2023   |
| Malhação 1997         | 1997 - 1998 | Charles Peixoto                              | 200 | 24 de abril de 2023    |
| Malhação 2004         | 2004        | Ricardo Hofstetter                           | 250 | 11 de setembro de 2023 |

## APÊNDICE B – PROJETO ORIGINALIDADES

| <b>Título</b>      | <b>Exibição Original</b> | <b>Autoria</b>                       | <b>Caps.</b> | <b>Disponibilizado em</b> |
|--------------------|--------------------------|--------------------------------------|--------------|---------------------------|
| Fina Estampa       | 2011 - 2012              | Aguinaldo Silva                      | 185          | 11 de dezembro de 2020    |
| Ti Ti Ti           | 2010 - 2011              | Maria Adelaide Amaral                | 209          | 18 de dezembro de 2020    |
| A Vida da Gente    | 2011 - 2012              | Lícia Manzo                          | 137          | 15 de janeiro de 2021     |
| Insensato Coração  | 2011                     | Gilberto Braga<br>Ricardo Linhares   | 185          | 22 de janeiro de 2021     |
| Cordel Encantado   | 2011                     | Thelma Guedes<br>Duca Rachid         | 143          | 12 de fevereiro de 2021   |
| Morde & Assopra    | 2011                     | Walcyr Carrasco                      | 179          | 26 de fevereiro de 2021   |
| Passione           | 2010 - 2011              | Silvio de Abreu                      | 209          |                           |
| O Astro            | 2011                     | Alcides Nogueira<br>Geraldo Carneiro | 64           | 19 de março de 2021       |
| Aquele Beijo       | 2011 - 2012              | Miguel Falabella                     | 155          | 2 de abril de 2021        |
| Tempos Modernos    | 2010                     | Bosco Brasil                         | 161          | 30 de abril de 2021       |
| Caras & Bocas      | 2009 - 2010              | Walcyr Carrasco                      | 203          | 14 de maio de 2021        |
| O Rei do Gado      | 1996 - 1997              | Benedito Ruy Barbosa                 | 209          | 29 de novembro de 2021    |
| Da Cor do Pecado   | 2004                     | João Emanuel Carneiro                | 185          | 3 de janeiro de 2022      |
| O Cravo e a Rosa   | 2000 - 2001              | Walcyr Carrasco<br>Mário Teixeira    | 221          | 24 de janeiro de 2022     |
| O Profeta          | 2006 - 2007              | Thelma Guedes<br>Duca Rachid         | 178          | 22 de fevereiro de 2022   |
| Cobras & Lagartos  | 2006                     | João Emanuel Carneiro                | 179          | 17 de março de 2022       |
| Caminho das Índias | 2009                     | Glória Perez                         | 203          | 18 de abril de 2022       |
| Anjo Mau           | 1997 - 1998              | Maria Adelaide Amaral                | 173          | 16 de maio de 2022        |
| Celebridade        | 2003 - 2004              | Gilberto Braga                       | 221          | 27 de junho de 2022       |
| Por Amor           | 1997 - 1998              | Manoel Carlos                        | 191          | 25 de julho de 2022       |
| Belíssima          | 2005 - 2006              | Silvio de Abreu                      | 209          | 22 de agosto de 2022      |
| Senhora do Destino | 2004 - 2005              | Aguinaldo Silva                      | 221          | 19 de setembro de 2022    |
| Cheias de Charme   | 2012                     | Izabel de Oliveira<br>Filipe Miguez  | 143          | 28 de novembro de 2022    |
| Avenida Brasil     | 2012                     | João Emanuel Carneiro                | 179          | 12 de dezembro de 2022    |
| Salve Jorge        | 2012 - 2013              | Glória Perez                         | 179          | 23 de janeiro de 2023     |
| Amor Eterno Amor   | 2012                     | Elizabeth Jhin                       | 161          | 20 de fevereiro de 2023   |
| Lado a Lado        | 2012 - 2013              | Claudia Lage<br>João Ximenes Braga   | 154          | 17 de abril de 2023       |
| Guerra dos Sexos   | 2012 - 2013              | Silvio de Abreu                      | 179          | 15 de maio de 2023        |
| Flor do Caribe     | 2013                     | Walther Negrão                       | 159          | 26 de junho de 2023       |

|             |             |                                            |     |                        |
|-------------|-------------|--------------------------------------------|-----|------------------------|
| Sangue Bom  | 2013        | Maria Adelaide Amaral<br>Vincent Villari   | 160 | 24 de julho de 2023    |
| Amor à Vida | 2013 – 2014 | Walcyr Carrasco                            | 221 | 21 de agosto de 2023   |
| Saramandaia | 2013        | Ricardo Linhares                           | 56  | 18 de setembro de 2023 |
| Joia Rara   | 2013 – 2014 | Thelma Guedes<br>Duca Rachid               | 173 | 16 de outubro de 2023  |
|             |             | MALHAÇÃO                                   |     |                        |
| 18          | 2010 - 2011 | Emanuel Jacobina                           | 265 | 22 de março de 2021    |
| 19          | 2011 - 2012 | Patrícia Zavarezzi<br>Ana Maria Moretzsohn | 249 | 30 de abril de 2021    |
| 20          | 2012 - 2013 | Rosane Svartman<br>Glória Barreto          | 228 | 20 de março de 2023    |

## APÊNDICE C – DOCUMENTÁRIOS ORIGINAIS GLOBOPLAY

| <b>Título</b>                                | <b>Ano de Lançamento</b> | <b>Eixo Temático</b>         | <b>Utiliza acervos Globo?</b> | <b>Qual a origem do material de acervo utilizado?</b> |
|----------------------------------------------|--------------------------|------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------|
| Até o Fim – Flamengo Campeão da Libertadores | 2019                     | Esporte                      | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Arnaldo, Sessenta                            | 2020                     | Biografia, Musical           | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Cercados                                     | 2020                     | Outros                       | Sim                           | Jornalismo                                            |
| Em Nome de Deus                              | 2020                     | Biografia; Criminal          | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Marielle – O Documentário                    | 2020                     | Criminal, Biografia          | Sim                           | Jornalismo                                            |
| Sandy e Júnior: A História                   | 2020                     | Biografia; Musical           | Sim                           | Entretenimento                                        |
| Thiaguinho: Tardezinha                       | 2020                     | Musical                      | Não                           | N/A                                                   |
| A Corrida das Vacinas                        | 2021                     | Outros                       | Sim                           | Jornalismo                                            |
| A Corrida das Vacinas – Mercado Paralelo     | 2021                     | Criminal                     | Sim                           | Jornalismo                                            |
| Doutor Castor                                | 2021                     | Biografia; Criminal; Esporte | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| É Ouro! O Brilho do Brasil em Tóquio         | 2021                     | Esporte, Biografia           | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Erasmus 80                                   | 2021                     | Biografia, Musical           | Sim                           | Entretenimento                                        |
| Gil na Califórnia                            | 2021                     | Biografia, Institucional     | Sim                           | Entretenimento                                        |
| Gilberto Braga – Meu Nome é Novela           | 2021                     | Biografia, Institucional     | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Lexa: Mostra Esse Poder                      | 2021                     | Biografia                    | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Marisa Monte – Portas e Janelas              | 2021                     | Biografia, Musical           | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Meu Amigo Bussunda                           | 2021                     | Biografia                    | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| O Caso Celso Daniel                          | 2021                     | Criminal                     | Sim                           | Jornalismo                                            |
| O Caso Evandro                               | 2021                     | Criminal                     | Sim                           | Jornalismo                                            |
| O Caso Prevent Senior                        | 2021                     | Criminal                     | Sim                           | Jornalismo                                            |
| Orgulho Além da Tela                         | 2021                     | Institucional                | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Poesia Que Transforma                        | 2021                     | Biografia                    | Sim                           | Entretenimento                                        |
| Por Um Respiro                               | 2021                     | Outros                       | Não                           | N/A                                                   |
| Predestinado                                 | 2021                     | Biografia; Esporte           | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Retrospectiva 2021                           | 2021                     | Outros                       | Sim                           | Jornalismo, Entretenimento                            |
| Uma Gota de Esperança                        | 2021                     | Outros                       | Não                           | N/A                                                   |
| Você Nunca Esteve Sozinha                    | 2021                     | Biografia, Institucional     | Sim                           | Entretenimento                                        |

|                                                 |      |                               |     |                            |
|-------------------------------------------------|------|-------------------------------|-----|----------------------------|
| A Vida Depois do Tombo                          | 2022 | Biografia, Institucional      | Sim | Entretenimento             |
| Casão, Num Jogo Sem Regras                      | 2022 | Biografia, Esporte            | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Domingão com Hulk: A História da História       | 2022 | Institucional                 | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Elza e Mané – Amor em Linhas Tortas             | 2022 | Biografia; Esporte            | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Escola Base                                     | 2022 | Criminal                      | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Flordelis – Questiona ou Adora                  | 2022 | Biografia; Criminal           | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Gabriel Monteiro – Herói Fake                   | 2022 | Criminal; Biografia           | Sim | Jornalismo                 |
| Hebe, Um Brinde à Vida                          | 2022 | Biografia                     | Sim | Entretenimento             |
| O Canto Livre de Nara Leão                      | 2022 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Os Caminhos de Jesus                            | 2022 | Outros                        | Não | N/A                        |
| Retrospectiva 2022                              | 2022 | Outros                        | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| <i>Rock in Rio – A História</i>                 | 2022 | Musical; Institucional        | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Todas as Flores #PraTodos verem                 | 2022 | Institucional                 | Não | N/A                        |
| Vale Tudo com Tim Maia                          | 2022 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Vou Viver de HQ                                 | 2022 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| A Mão do Eurico                                 | 2023 | Biografia, Esporte, Criminal, | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Boate Kiss – A Tragédia de Santa Maria          | 2023 | Criminal                      | Sim | Jornalismo                 |
| Cadê o Amarildo?                                | 2023 | Criminal                      | Sim | Jornalismo                 |
| Chic Show                                       | 2023 | Outros                        | Sim | Entretenimento             |
| <b>Extremistas.br</b>                           | 2023 | Criminal                      | Sim | Jornalismo                 |
| Galvão: Olha o Que Ele Fez                      | 2023 | Biografia, Esporte            | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Jessie e Colombo                                | 2023 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| O Repórter do Poder                             | 2023 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Onde Está Tim Lopes?                            | 2023 | Biografia, criminal           | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Resistência Negra                               | 2023 | Outros                        | Sim | Jornalismo                 |
| Sou Corinthians                                 | 2023 | Esporte                       | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Tributo – Léa Garcia                            | 2023 | Biografia                     | Sim | Entretenimento             |
| Vale dos Isolados: O assassinato de Bruno e Dom | 2023 | Criminal                      | Sim | Jornalismo                 |
| Vale o Escrito – A Guerra do Jogo do Bicho      | 2023 | Criminal                      | Sim | Jornalismo, Entretenimento |
| Vestidas de Amor                                | 2023 | Outros                        | Não | N/A                        |
| Xuxa, O Documentário                            | 2023 | Biografia                     | Sim | Jornalismo, Entretenimento |

APÊNDICE D – FICÇÕES SERIADAS ORIGINAIS GLOBOPLAY

| <b>Título</b>              | <b>Ano de Lançamento</b> | <b>Subgênero</b>       | <b>Utiliza acervos Globo?</b> | <b>Qual a origem do material de acervo utilizado?</b> | <b>Vínculo Televisivo</b> |
|----------------------------|--------------------------|------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------|
| Assédio                    | 2018                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Além da Ilha               | 2018                     | Fantasia               | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Ilha de Ferro T1           | 2018                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Shippados                  | 2019                     | Comédia                | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Aruanas T1                 | 2019                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| A Divisão T1               | 2019                     | Ação                   | Sim                           | Jornalismo                                            | Não                       |
| Sessão de Terapia T4       | 2019                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Ilha de Ferro T2           | 2019                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Eu, a Vó e a Boi           | 2019                     | Comédia                | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Arcanjo Renegado T1        | 2020                     | Ação, policial         | Sim                           | Jornalismo                                            | Não                       |
| Todas as Mulheres do Mundo | 2020                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Diário de Um Confinado T1  | 2020                     | Comédia                | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Diário de Um Confinado T2  | 2020                     | Comédia                | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| A Divisão T2               | 2020                     | Ação                   | Sim                           | Jornalismo                                            | Não                       |
| Desalma T1                 | 2020                     | Suspense, sobrenatural | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| As Five T1                 | 2020                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Natal Confinado (especial) | 2020                     | Comédia                | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Filhas de Eva              | 2021                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Onde Está Meu Coração      | 2021                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Sessão de Terapia T5       | 2021                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Segunda Chamada T2         | 2021                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Verdades Secretas II       | 2021                     | Novela, drama, erótico | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Aruanas T2                 | 2021                     | Drama                  | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Desalma T2                 | 2022                     | Suspense, sobrenatural | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Sob Pressão T5             | 2022                     | Drama, médico          | Não                           | N/A                                                   | Sim                       |
| Turma da Mônica - A Série  | 2022                     | Infantil               | Não                           | N/A                                                   | Não                       |
| Arcanjo Renegado T2        | 2022                     | Ação                   | Sim                           | Jornalismo                                            | Não                       |
| Rensga Hits!               | 2022                     | Drama, comédia         | Não                           | N/A                                                   | Não                       |

|                               |           |                            |     |                            |     |
|-------------------------------|-----------|----------------------------|-----|----------------------------|-----|
| Rota 66                       | 2022      | Drama histórico            | Sim | Jornalismo                 | Não |
| Todas as Flores               | 2022-2023 | Novela, drama              | Não | N/A                        | Não |
| Theodosia                     | 2022      | Infanto-juvenil            | Não | N/A                        | Não |
| Encantados T1                 | 2022      | Comédia                    | Não | N/A                        | Não |
| As Five T2                    | 2023      | Drama                      | Não | N/A                        | Sim |
| Os Outros                     | 2023      | Drama                      | Não | N/A                        | Não |
| A Vida Pela Frente            | 2023      | Drama histórico            | Não | N/A                        | Não |
| Vicky e a Musa                | 2023      | Infanto-juvenil, musical   | Não | N/A                        | Não |
| As Aventuras de José e Durval | 2023      | Drama histórico, Biografia | Não | N/A                        | Não |
| A Divisão T3                  | 2023      | Ação                       | Não | N/A                        | Não |
| Codex 632                     | 2023      | Suspense                   | Não | N/A                        | Não |
| Fim                           | 2023      | Drama histórico            | Sim | Jornalismo, Entretenimento | Não |
| Rio Connection                | 2023      | Ação                       | Não | N/A                        | Não |
| Betinho – No Fio da Navalha   | 2023      | Drama histórico, Biografia | Sim | Jornalismo, Entretenimento | Não |

