

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Eutália Silva Ramos Altoé

ORIGINAL GLOBOPLAY:
Qualidade audiovisual no *streaming* brasileiro

Juiz de Fora
2025

Eutália Silva Ramos Altoé

ORIGINAL GLOBOPLAY:
Qualidade audiovisual no *streaming* brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Prof. Dra. Gabriela Borges

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ramos Altoé, Eutália Silva.

Original Globoplay: qualidade audiovisual no streaming brasileiro / Eutália Silva Ramos Altoé. -- 2025.

142 p.

Orientador: Gabriela Borges Martins Caravela

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

1. Qualidade audiovisual. 2. Ficção seriada. 3. Streaming. 4. Globoplay. 5. Séries originais. I. Caravela, Gabriela Borges Martins, orient. II. Título.

Eutália Silva Ramos Altoé

ORIGINAL GLOBOPLAY:
Qualidade audiovisual no *streaming* brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Aprovada em 18 de dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Carlos Massarolo
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Dario de Souza Mesquita Junior
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dra. Soraya Ferreira Vieira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Daiana Maria Veiga Sigiliano
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Dario de Souza Mesquita Junior, Usuário Externo**, em 22/12/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Pernisa Junior, Professor(a)**, em 22/12/2025, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daiana Maria Veiga Sigiliano, Usuário Externo**, em 22/12/2025, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Soraya Maria Ferreira Vieira, Professor(a)**, em 22/12/2025, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

PROPP 01.5: Termo de aprovação 2781142 SEI 23071.953396/2025-18 / pg. 1



Documento assinado eletronicamente por **João Carlos Massarolo, Usuário Externo**, em 15/01/2026, às 19:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2781142** e o código CRC **01684FA0**.



Documento assinado digitalmente
GABRIELA BORGES MARTINS CARAVELA
Data: 22/01/2026 09:53:39-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me acompanhado desde o primeiro dia e por me fazer acreditar que seria possível chegar até aqui.

À minha mãe, Maria Edileuza, que nasceu em uma geração em que concluir a escola até a 4ª série era raro e, ainda assim, abriu caminho para que sua filha alcançasse o mais alto grau de escolaridade.

Ao meu pai, Inácio (*in memoriam*), que com certeza está feliz por ver sua caçula trilhar esse caminho.

À minha família, irmãs e sobrinhas. Que possamos sempre ter força e coragem para lutar.

Ao meu esposo Angelo, que esteve ao meu lado em todos os momentos, desde a luta pela bolsa acadêmica aos caminhos para finalizar este ciclo.

À minha família capixaba, que me acolheu durante a pandemia e cuidou de mim com carinho.

À minha orientadora, Gabriela Borges, pela paciência, pelos ensinamentos e pelo profissionalismo. Foi um privilégio acompanhar o seu trabalho como professora e pesquisadora, e fazer parte das pesquisas e estudos.

Aos encontros do *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, que ampliaram meus conhecimentos e reflexões. Em especial à Daiana Sigiliano, com quem aprendi tanto entre parcerias acadêmicas e conversas, e à Leticia Torres, que me recebeu tão bem na UFJF durante os estágios.

Ao professor João Massarolo, pelas contribuições durante a banca de qualificação e por estar presente na banca de avaliação da tese.

Às professoras Soraya Ferreira e Daiana Sigiliano e ao professor Dário Mesquita por participarem da banca de avaliação da tese.

À educação pública e às instituições que fizeram parte da minha trajetória: Escola Municipal Lions Tambaú, Centro Profissionalizante Dep. Antônio Cabral, Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Juiz de Fora.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, em razão da Portaria nº 206 da CAPES, publicada em 04 de setembro de 2018, e das regras indicadas nos Termos de Compromisso para concessão de Bolsas.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a qualidade audiovisual no *streaming* brasileiro a partir da plataforma Globoplay e das séries de ficção com selo Original Globoplay. O objetivo é compreender se, e de que modo, o Globoplay constrói um padrão de qualidade audiovisual, verificando se esse representa uma continuidade em relação ao modelo televisivo da TV Globo ou aponta para um novo paradigma no *streaming*. O debate sobre qualidade televisiva (*quality TV*) constitui o eixo central da tese, considerando como o conceito foi elaborado, e ressignificado ao longo dos anos, por meio de autores como Thompson (1996; 2007), Mulgan (1990), Machado (2001), Borges (2004; 2014), Feuer (2007) e Pujadas (2002; 2013). Neste trabalho adotamos a perspectiva de que qualidade se define pela relação entre aspectos estéticos, narrativos, industriais, culturais, além da capacidade de promover reflexões críticas no público (Borges *et al.*, 2022). Discutimos sobre o estigma inicial da televisão como meio popularesco e como as ficções seriadas retomaram o debate da qualidade em novos contextos, especialmente com a inserção das plataformas de *streaming*, que transformou os modos de produção, circulação e consumo audiovisual. No cenário brasileiro, o chamado “Padrão Globo de Qualidade”, criado pela TV Globo para se distanciar das emissoras concorrentes nos anos 1960, consolidou o canal como sinônimo de competência técnica, organização industrial e apuramento estético. Na época, uma obra considerada “de qualidade” carregava simbolicamente esses atributos e, para reforçar a credibilidade e atrair uma audiência mais qualificada, o discurso de qualidade foi apropriado pelo Grupo Globo. A investigação foi conduzida pela análise dos episódios pilotos das séries dramáticas *Desalma* (2020-2022), *Onde Está Meu Coração* (2021) e *Os Outros* (2023-atual), a partir da adaptação da proposta teórico-metodológica de Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021), incorporando às dimensões de análise os principais critérios do “Padrão Globo de Qualidade” citados pelos autores Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fachine (2008) e Lopes e Mungioli (2013). Além disso, observamos como a estrutura narrativa do piloto se apresenta nas três obras, entendendo-o como chave para introduzir o universo ficcional, personagens e conflitos da trama (Mittell, 2015). Os resultados mostram que o selo Original Globoplay combina heranças da TV Globo, sobretudo no que se refere ao contexto empresarial, técnico e cultural, mas incorpora características próprias das ficções seriadas e do *streaming*, como complexidade narrativa, liberdade temática, experimentação de gêneros e construção de personagens multifacetados. Identificamos um conjunto de critérios e dimensões que denominamos de Padrão Globoplay de Qualidade. Este, que ainda está em desenvolvimento, mas que é responsável por ampliar a presença do Grupo Globo no audiovisual contemporâneo e renovar a ficção seriada brasileira.

Palavras-chave: Qualidade audiovisual. Ficção seriada. *Streaming*. Globoplay. Séries originais.

ABSTRACT

This research investigates audiovisual quality in Brazilian streaming, focusing on the Globoplay platform and its Original Globoplay serial fiction content. The objective is to determine if, and in what manner, Globoplay establishes an audiovisual quality standard and whether this represents a continuity of TV Globo's television model or a new paradigm in streaming. The debate on quality tv forms the theoretical core of this study, considering how the concept was constructed, and redefined throughout the years by authors such as Thompson (1996; 2007), Mulgan (1990), Machado (2001), Borges (2004; 2014), Feuer (2007), and Pujadas (2002; 2013). This study adopts the perspective that quality is defined by the relationship between aesthetic, narrative, industrial, and cultural aspects, alongside the capacity to promote critical reflection by the audience (Borges et al., 2022). The study discusses the initial stigma of television as a mass-market medium and how serialized fiction restored the quality debate in new contexts, especially with the introduction of streaming platforms, which transformed audiovisual production, circulation, and consumption. In the Brazilian scenario, the so-called "Padrão Globo de Qualidade" (Globo Quality Standard), established by TV Globo in the 1960s to distinguish itself from competing broadcasters, consolidated the network as a synonym for technical competence, industrial organization, and aesthetics. At the time, a work considered to be "of quality" symbolically carried these attributes; to reinforce credibility and attract a more qualified audience, this discourse of quality was appropriated by Grupo Globo. This investigation analyzes the pilot episodes of the drama series *Desalma* (2020-2022), *Onde Está Meu Coração* (2021), and *Os Outros* (2023–present). The methodology adapts the framework of Borges et al. (2022) and Borges and Sigiliano (2021), integrating the primary criteria of the "Padrão Globo de Qualidade" cited by Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fachine (2008), and Lopes and Mungioli (2013). Furthermore, we observed how the narrative structure of the pilot episode is presented in the three series, understanding it as the key to introducing the fictional universe, characters, and conflicts of the plot (Mittel, 2015). The findings indicate that the Original Globoplay seal inherits TV Globo's corporate, technical, and cultural legacies while incorporating traits specific to serialized fiction and streaming, such as narrative complexity, thematic freedom, genre experimentation, and multifaceted character development. We identified a set of criteria and dimensions that we termed Padrão Globoplay de Qualidade (Globoplay Quality Standard). While still under development, this standard is expanding Grupo Globo's presence in the contemporary audiovisual market and revitalizing Brazilian serial fiction.

Keywords: Audiovisual Quality. Serial fiction. Streaming. Globoplay. Original series.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Página inicial do globo.tv	48
Figura 2 – Evolução da marca Globoplay de 2015 a 2025.....	55
Figura 3 - Sequência de capturas de tela das cartelas finais dos filmes publicitários da campanha “Muito mais que <i>streaming</i> ”	57
Figura 4 – Captura de tela da plataforma Netflix em 2021 com a categoria Só na Netflix por ano de estreia	67
Figura 5 – Captura de tela da plataforma Globoplay em 2021 com a categoria Exclusivo Globoplay	68
Figura 6 – Captura de tela do app Globoplay em 2025 com a categoria Originais Globoplay	69
Figura 7 – Ficções seriadas consideradas na fase Inicial do Globoplay.....	76
Figura 8 – Ficções seriadas consideradas na fase Drama do Globoplay	78
Figura 9 – Ficções seriadas consideradas na fase Diversificação do Globoplay	79
Figura 10 – Ficções seriadas consideradas na fase Comédia do Globoplay	81
Figura 11 – Ficções seriadas consideradas na fase Suspense do Globoplay	82
Figura 12 – Cenas iniciais do piloto da série <i>Arcanjo Renegado</i>	91
Figura 13 – Cenas iniciais do piloto da série <i>Sob Pressão</i>	92
Figura 14 – As relações dos personagens e o crime em <i>Desalma</i>	97
Figura 15 – Inspirações para a construção das personagens Halyna e Haia em <i>Desalma</i>	99
Figura 16 – Capturas de tela dos ambientes e elementos <i>Desalma</i>	101
Figura 17 – Captura de tela das cenas que representam o passado (1988) e presente (2018)	102
Figura 18 – Captura de tela da sequência final que mostra as três personagens centrais da série.....	106
Figura 19 – Captura de tela das cenas que apresentam os personagens no episódio piloto em <i>Onde Está Meu Coração</i>	109
Figura 20 – Captura de tela dos ambientes em <i>Onde Está Meu Coração</i>	112
Figura 21 – Captura de tela da fotografia presente em <i>Onde Está Meu Coração</i>	113
Figura 22 – Captura de tela da apresentação das personagens centrais Cibele e Mila no episódio piloto <i>Os Outros</i>	116
Figura 23 – Captura de tela da ambientação de <i>Os Outros</i>	117
Figura 24 – Captura de tela da fotografia em <i>Os Outros</i>	119

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Principais critérios e/ou características do “Padrão Globo de Qualidade” com base em Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fachine (2008) e Lopes e Mungiolli (2013)	39
Tabela 2 - Linha do tempo do Grupo Globo no digital	47
Tabela 3 - Séries Originais Globoplay de 2018 a outubro de 2025.....	71
Tabela 4 - Os parâmetros da mensagem audiovisual nas séries Original Globoplay.....	127

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Parte do percurso realizado pelo Grupo Globo	41
Diagrama 2 – As fases do Globoplay na produção de séries originais	74
Diagrama 3 – Adaptação da proposta teórico-metodológica de análise das ficções seriadas de Borges <i>et al.</i> (2022) e Borges e Sigiliano (2021)	88
Diagrama 4 - Proposta do Padrão Globoplay de Qualidade para produções originais	132

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Originais Globoplay: ano de lançamento x gênero	73
--	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. QUALIDADE TELEVISIVA: TEORIA E DEBATES	16
2.1. ENTENDENDO O CONCEITO	18
2.2. Perspectivas da qualidade televisiva	22
2.3. A CONTRIBUIÇÃO DAS NARRATIVAS SERIADAS PARA O DEBATE	27
2.4. TELEVISÃO SOB DEMANDA E NOVOS REGIMES DE QUALIDADE	31
3. DA REDE GLOBO PARA “UMA SÓ GLOBO”	37
3.1. O “PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE”	37
3.2. OS CAMINHOS PELA TV POR ASSINATURA	42
3.3. A CRIAÇÃO DO GLOBOPLAY	45
3.3.1. Reposicionamentos e reestruturação da plataforma	52
3.3.2. Resgate do acervo da TV Globo	58
4. ORIGINAL GLOBOPLAY: INOVAÇÃO E DISTINÇÃO	62
4.1. O SELO “ORIGINAL”	62
4.2. SÉRIES ORIGINAIS GLOBOPLAY	70
5. PERCURSO METODOLÓGICO E PROPOSTA DE ANÁLISE	85
5.1. ANALISANDO A CRIAÇÃO AUDIOVISUAL	86
5.2. O EPISÓDIO PILOTO NAS FICÇÕES SERIADAS	89
6. QUALIDADE AUDIOVISUAL NO <i>STREAMING</i> BRASILEIRO	95
6.1. ANÁLISE DOS EPISÓDIOS PILOTOS DAS OBRAS ORIGINAL GLOBOPLAY 95	
6.1.1. <i>Desalma</i>	96
6.1.2. <i>Onde Está Meu Coração</i>	108
6.1.3. <i>Os Outros</i>	115
6.2. INVESTIGANDO A MENSAGEM AUDIOVISUAL DAS OBRAS	121
6.2.1. Mensagem Audiovisual: <i>Desalma</i>	122
6.2.2. Mensagem Audiovisual: <i>Onde Está Meu Coração</i>	123
6.2.3. Mensagem Audiovisual: <i>Os Outros</i>	125
6.2.4. Padrão Globoplay de Qualidade	126
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
8. REFERÊNCIAS	134

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a consolidação das plataformas de *streaming* transformou profundamente os modos de produção, distribuição e consumo de conteúdos audiovisuais. Esse movimento foi intensificado de maneira significativa a partir de 2020. Segundo dados da empresa de monitoramento Conviva, o consumo global de plataformas de *streaming* cresceu cerca de 20% naquele ano, impulsionado não apenas pela ampliação das ofertas de produções inéditas, clássicos televisivos e obras cinematográficas para ver onde, como e quando quiser; mas pelas condições impostas pelo isolamento social durante a crise sanitária de Covid-19. Nesse contexto, o serviço que já vinha apresentando ascendência passou a registrar um volume ainda maior de novos assinantes, consolidando o *streaming* como um dos principais meios de acesso ao audiovisual contemporâneo.

Esse fenômeno também se refletiu no Brasil. A pesquisa realizada pela Nielsen Brasil, em parceria com a Toluna, identificou uma expansão significativa do público das plataformas de *streaming* durante a pandemia. Em junho de 2020, houve uma verdadeira explosão de novos usuários no país. Segundo os dados divulgados, 42,8% dos brasileiros entrevistados afirmaram assistir conteúdos em *streaming* todos os dias, enquanto 43,9% declararam consumir esse tipo de serviço pelo menos uma vez por semana. Esses números tornam-se ainda mais expressivos quando consideramos que o serviço atua formalmente no Brasil desde 2011, ano em que a Netflix passou a operar no país.

Nesse contexto, entendemos o *streaming* como um meio e um fenômeno cultural cuja atuação reconfigurou a indústria, os hábitos de consumo e as dinâmicas de criação e circulação de conteúdo. Essa perspectiva também orienta o olhar para o Brasil, onde diante desse crescimento acelerado e das transformações no comportamento do público, o mercado passou a integrar-se a essa nova lógica de circulação de conteúdo. O Grupo Globo, por exemplo, verificou o *streaming* como a possibilidade de desenvolver um novo campo audiovisual para os brasileiros e uma forma estratégica de estar no ambiente digital diante das transformações midiáticas. Assim, a plataforma Globoplay criada em 2015, passou a combinar a disponibilização de produções televisivas da televisão aberta e por assinatura e obras originais. Massarolo e Mesquita (2018, p. 44), pontuam que o Globoplay se portava inicialmente “como recurso estratégico para a expansão da experiência de consumo de sua grade”. Em resumo, o que era veiculado na televisão passava a ser disponibilizado no catálogo *online* da plataforma para assinantes e não assinantes.

Se antes a proposta da criação do Globoplay seria expandir a experiência de grade, atualmente já não visualizamos apenas essa ação. A plataforma tornou-se a principal janela que concentra todos os conteúdos audiovisuais do Grupo Globo, desde a transmissão ao vivo dos canais de televisão aberta e paga aos conteúdos do catálogo. Segundo Souza e Covaleski (2020), a estratégia de estimular o público a consumir a plataforma digital do Globoplay colocou em prática o que seria uma nova cultura televisiva. Esse movimento pode ser compreendido à luz do conceito da convergência midiática (Jenkins, 2009), que descreve a circulação de conteúdos, a interação entre plataformas e a integração entre os meios audiovisuais.

De certo modo, o ambiente digital introduziu novas exigências estéticas e produtivas. Esse cenário não apenas pressionou as empresas tradicionais, mas inaugurou um espaço de experimentação, abrindo caminho para que produções audiovisuais circulassem entre mídias (cinema, televisão e plataformas digitais).

Essa nova cultura televisiva, no contexto do Grupo Globo, é marcada pela simbiose entre as marcas TV Globo e Globoplay (Souza; Covaleski, 2020), o que potencializou resultados relevantes no mercado audiovisual brasileiro. A adoção de estratégias integradas de divulgação de obras originais, conteúdos licenciados e produções televisivas, aliada ao uso recorrente de chamadas em programas e jornais da TV Globo, que direcionam o público ao Globoplay, reforça a lógica de convergência entre as plataformas. Ao comunicar que diferentes conteúdos estariam reunidos em um único ambiente digital, o Grupo Globo consolidou a percepção de centralidade da plataforma. Esse posicionamento se expressa de forma clara na campanha de 10 anos do Globoplay, veiculada entre outubro e novembro de 2025, cujo mote “Toda emoção em um só lugar” reafirma o serviço como a principal janela de acesso aos conteúdos audiovisuais do grupo.

Pensando nessa relação entre os produtos da TV Globo que são disponibilizados no Globoplay e vice-versa, verificamos que há uma troca que vai além da expansão da grade televisiva ou da reciclagem de conteúdo. De mesmo modo, os Originais Globoplay disponibilizados na programação da TV aberta, mesmo que em horários específicos na faixa das 23h. Com isso, nosso problema de pesquisa questiona se há uma determinada permanência de um padrão televisivo no *streaming*, com características da TV Globo, dos seus produtos e modos de operação. Ou seja, se de alguma forma, podemos visualizar que o reconhecido selo “Padrão Globo de Qualidade” também está presente no Globoplay ou se constrói um novo padrão de qualidade no *streaming*. Mas o que seria esse padrão de qualidade das produções da TV Globo que garante tal permanência?

O “Padrão Globo de Qualidade” foi uma expressão adotada na década de 1960, a partir do acordo com a *Time-Life*, para designar um conjunto de regras sobre a empresa que denota o profissionalismo, a técnica e a estética. Esse conjunto também foi desenvolvido para diferenciar a TV Globo de outras emissoras, visto que desde os anos 70, a falta de qualidade estava associada “ao sensacionalismo e à exagerada espetacularização da programação”, como pontua Fechine (2008, p. 20). Na época, uma produção televisiva de prestígio era sinônimo de valor cultural e estético. Por isso, o Grupo Globo não perdeu tempo e apropriou-se rapidamente do discurso da qualidade, usando-o como selo para assegurar uma audiência mais qualificada. Contudo, ainda segundo Fechine (2008, p. 21), o investimento que permitiu o desenvolvimento do selo “foi favorecido pela fidelidade da emissora aos governos militares, recompensada [...] com verbas das propagandas oficiais, [...] com os pesados investimentos na infra-estrutura necessária à expansão da televisão para todo o território brasileiro”.

É importante ressaltar que a discussão sobre qualidade na televisão (*quality TV*), embora se consolide como debate teórico nos anos 1980, já encontrava movimentações que sinalizavam uma preocupação com parâmetros estéticos e culturais atribuídos ao meio, sobretudo no contexto das televisões públicas. Machado (2001) afirma que antes dessa discussão, a expressão *The Golden Age of Television* era utilizada para representar o período entre 1947 e 1960, quando a televisão ainda era encarada como prestígio cultural por produtores, críticos e espectadores. Esse momento ficou marcado pela presença de adaptações teatrais e *teleplays* escritos por dramaturgos reconhecidos, o que aproximava a televisão de meios artísticos já consagrados. Assim, ainda que o debate da qualidade só viesse a ser sistematizado décadas depois, as discussões passam a estruturar aquilo que, de certa forma, já vinha sendo praticado desde a Primeira Era de Ouro¹, em que determinadas produções televisivas poderiam ser reconhecidas por um conjunto de aspectos técnicos, narrativos e culturais.

Nesse ponto, torna-se relevante explicar que a ideia de qualidade no Brasil sempre esteve fortemente associada à TV Globo, cuja produção reconhecida por padrões técnicos e estéticos consolidou a telenovela como o modelo mais emblemático do audiovisual brasileiro. Como argumenta Lopes (2009), a telenovela tornou-se um recurso comunicativo capaz de articular ações pedagógicas sobre os mais diversos temas, promovendo cidadania e constituindo-se como uma narrativa de nação. O horário da novela, por exemplo, foi uma

¹ As “Eras de Ouro” da televisão, em resumo, são marcos históricos usados para nomear períodos em que a TV alcançou inovação estética, relevância cultural ou sofisticação narrativa. Não é um conceito fechado, mas auxilia na organização cronológica do campo televisivo.

criação da emissora, sincronizando a exibição de cada novela com jornais (local e nacional) e desenvolvendo um hábito de assistência a partir dessa definição. Além disso, para Lopes e Mungióli (2013), é possível enxergar a TV Globo através da qualidade do ambiente produtivo, conceituado por Buonanno (*apud* Lopes e Mungióli, 2013) ao adotar o selo “Padrão Globo de Qualidade”. O conceito proposto por Buonanno em 2004 possui dois eixos para definir a qualidade da ficção televisiva que seria a ficção de qualidade (*fiction di qualità*) e qualidade da ficção (*qualità della fiction*); enquanto a primeira se aproxima sendo matéria de opinião, interesse ou imposição de poder, a segunda está relacionada, em primeiro lugar, à qualidade do ambiente produtivo, que impacta diretamente ao modo como as produções são desenvolvidas (considerando todos os setores da indústria televisiva) (Lopes; Mungióli, 2013).

Identificamos que ao migrar para o ambiente digital, esse repertório de qualidade é tensionado por novas lógicas de criação, circulação e consumo de conteúdo, fazendo com que o Globoplay opere a partir de uma herança e das demandas próprias do *streaming*. Para refletir sobre essa questão, recuperamos a abordagem indicada por Fachine (2008), que identifica diferentes matrizes pelas quais a qualidade televisiva é historicamente construída. A autora observa os critérios de qualidade tanto pelos aspectos éticos quanto estéticos, mas aponta uma outra que se mantém na fronteira, que se refere a uma “qualidade importada” de outros meios, em “que associam a qualidade na TV à difusão de produtos culturais e artísticos já legitimados (Fachine, 2008, p. 19). Com isso, os conteúdos do *streaming* teriam uma qualidade importada da televisão e/ou cinema? Trabalhamos com a hipótese de que a qualidade audiovisual que emerge de um Original Globoplay não se define apenas pela continuidade das práticas consagradas da televisão em relação ao formato e linguagem, mas por um processo híbrido que combina permanências do “Padrão Globo de Qualidade” com inovações desenvolvidas para acompanhar as demandas do *streaming*.

Desse modo, organizamos a investigação deste trabalho iniciando pelo capítulo introdutório “Qualidade televisiva: teoria e debates”, que apresenta o conceito da qualidade a partir de uma perspectiva histórica, destacando brevemente como o termo foi construído e ressignificado ao longo das décadas. Buscamos nas contribuições dos principais autores como Thompson (1996; 2007), Mulgan (1990), Machado (2001), Borges (2004; 2014), Feuer (2007) e Pujadas (2002; 2013), entender a pluralidade e a complexidade do conceito, que é atravessado por fatores culturais, industriais, críticos e pedagógicos. Também apontamos o estigma inicial da televisão enquanto meio popularesco, a disputa por prestígio, a relevância das ficções seriadas e das mudanças tecnológicas que redefiniram as formas de produção, circulação e consumo no audiovisual inserindo o debate da qualidade audiovisual em novos contextos.

No capítulo seguinte, “Da Rede Globo para “Uma Só Globo”, realizamos um breve histórico sobre o Grupo Globo, destacando sua trajetória desde os primeiros passos no mercado de comunicação até a consolidação como maior conglomerado midiático do país. Apresentamos a construção do chamado “Padrão Globo de Qualidade” e a relação com o debate da qualidade televisiva que estava ocorrendo no mundo, além dos critérios técnicos e estéticos que orientaram as práticas produtivas do Grupo Globo. A partir desse percurso, discutimos como essas bases históricas contribuíram para a criação do Globoplay, atualmente a principal plataforma de *streaming* brasileiro com mais de 30 milhões de usuários, que integra televisão aberta, canais por assinatura, programação ao vivo, conteúdos originais e o vasto acervo do Grupo Globo. A proposta do capítulo é demonstrar como a empresa, desde sua criação, buscou estratégias de reposicionamento em meio às transformações midiáticas.

O quarto capítulo “Original Globoplay: inovação e distinção”, analisa e expõe o objeto de estudo desta tese, mostrando o surgimento e a evolução do selo Original Globoplay desde 2018, quando as primeiras ficções seriadas surgem na plataforma. Partindo da comparação com a estratégia da Netflix, que inseriu o rótulo “Original” nas obras audiovisuais como marca de distinção e prestígio frente a televisão, apresentamos o modo como o Globoplay comunicava as produções originais em 2022 e como disponibiliza na plataforma em 2025. Neste capítulo, também delimitamos o *corpus* às ficções seriadas com o selo e organizamos cronologicamente todas as produções. Em seguida, consideramos aquelas criadas para o *streaming* e identificamos fases de lançamento que revelam estratégias industriais e escolhas estéticas ao longo do tempo (2018 a outubro de 2025). Além disso, mapeamos padrões recorrentes nessas obras, como o uso de elencos televisivos consagrados da TV Globo, aposta no realismo social nas narrativas e protagonismos femininos.

No que se refere à metodologia, no quinto capítulo apresentamos o percurso metodológico da pesquisa e a proposta de análise da qualidade audiovisual das séries Originais Globoplay a partir de seus episódios pilotos. Esse recorte se justifica pelo papel estratégico que o piloto desempenha na ficção seriada, sendo responsável por apresentar o universo ficcional, estabelecer tom, estilo, gênero e ensinar ao espectador como a narrativa deve ser lida (Mittell, 2015). Além dessa função, o episódio piloto também concentra decisões estéticas, técnicas e narrativas para compreender o projeto como um todo. Por isso, optamos pelos episódios iniciais de três produções *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros*, selecionadas por atenderem aos seguintes critérios: serem produções lançadas a partir de 2020, dramas contemporâneos, protagonismo feminino e, por último, os episódios pilotos (e/ou a série) foram exibidos na televisão aberta. Para conduzir a análise, adaptamos a proposta teórico-metodológica de Borges

et al. (2022) e Borges e Sigiliano (2021), incorporando às dimensões os principais critérios do “Padrão Globo de Qualidade” citada pelos autores Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fechine (2008) e Lopes e Mungioli (2013), para analisar os Originais Globoplay. Essa integração foi organizada em um diagrama (Diagrama 3) que demonstra os critérios de análise para a identificação da qualidade audiovisual dessas obras, a partir da compreensão sobre os aspectos técnicos e estéticos da proposta teórico-metodológica e do selo da TV Globo.

Na sequência apresentamos a análise das obras citadas. O capítulo “Qualidade no *streaming* brasileiro” examina como cada série mobiliza os aspectos técnicos, estéticos e narrativos nos episódios pilotos, compreendendo a criação audiovisual dessas produções. Analisamos cada série a fim de reconhecer os elementos que deram vida à obra e observar a construção da qualidade audiovisual no contexto do Globoplay. Consideramos não apenas os planos de expressão e do conteúdo, mas também se o episódio piloto cumpre sua função ao apresentar o universo ficcional, a profundidade dos seus personagens e conflitos em cerca de 50 minutos de duração. Além disso, observamos como a estrutura narrativa se organiza segundo a divisão em quatro atos indicada pelos autores Goldberg e Rabkin (2003), com o objetivo de enxergar possíveis padrões de repetição ou estilo.

Na segunda parte deste último capítulo, nosso foco destinou-se a compreender a mensagem audiovisual construída por essas obras e se as séries analisadas adicionam parâmetros de qualidade relacionados à reflexão crítica no âmbito da ficção seriada contemporânea. Partimos dos parâmetros propostos por Borges *et al.* (2022) que nos possibilitou enxergar os esforços do Globoplay em diversificar as narrativas, explorar temas socialmente relevantes presentes na agenda midiática que vão além da ficção, e a construção de personagens complexos cujos fios narrativos acrescentam camadas interpretativas à trama.

Portanto, esta tese tem como objetivo compreender como o Globoplay constrói um padrão de qualidade audiovisual nos Originais Globoplay e em que medida esse padrão representa a continuidade do modelo televisivo do Grupo Globo ou indica um novo paradigma no *streaming*. Para alcançar esse objetivo, além de compreender o debate sobre a qualidade televisiva e suas atualizações no ambiente das plataformas, examinamos o funcionamento e posicionamento do Globoplay enquanto serviço de *streaming* brasileiro, analisamos os episódios pilotos das séries selecionadas, identificamos as permanências e rupturas em relação ao “Padrão Globo de Qualidade” e definimos dimensões técnicas e estéticas que permitem observar as especificidades das obras Original Globoplay.

2. QUALIDADE TELEVISIVA: TEORIA E DEBATES

“Considerada como veículo, ela se constituía, em realidade, numa manifestação artística, com identidade própria. Do mesmo modo que não se admitia que o cinema fosse teatro filmado, também não se podia aceitar o papel subalterno conferido à televisão (Freire Filho, 2008, p. 84).”

Durante muito tempo, a televisão foi marcada pelo estigma de ser um meio de comunicação popularesco e de baixo valor cultural (Machado, 2001). Os estudos de televisão eram vistos como pouco relevantes, já que analisar filmes parecia mais digno do que estudar televisão (Jost, 2007). A TV era frequentemente comparada a formas consideradas de maior prestígio cultural, como o teatro e o cinema. Contudo, foi sobretudo na comparação com o cinema que ela passou a ser considerada “má por natureza”, sem considerar suas estruturas e/ou especificidades (Castellano; Meimaridis, 2021; Machado, 2001). No início dos anos 2000 Machado alertava que essa era uma discussão ultrapassada, defendendo que a televisão deveria ser analisada como um conjunto de produções televisivas, com variações e contradições, tal como ocorre em outros meios. Era necessário levar em consideração o contexto, a mensagem televisiva, a estrutura e as bases tecnológicas das produções.

No entanto, nem sempre foi assim. Um pouco depois do seu surgimento, os críticos não a desqualificavam por completo. Ao contrário, havia quem a reconhecesse como uma manifestação artística capaz de levar produtos culturais às massas, se afirmando frente a outras linguagens, do mesmo modo em que o cinema havia conquistado sua autonomia em relação ao teatro. A televisão não era vista apenas como um “veículo” de comunicação ou uma nova tecnologia, mas como um meio que carregava traços artísticos próprios. No Brasil, o histórico foi similar. Inaugurada oficialmente em 1950, a televisão se caracterizou inicialmente, segundo Freire Filho (2004, p. 89), como uma promessa, o “mais poderoso veículo de divulgação do mundo moderno”, e até mesmo a esperança de ser a “oitava arte” para o *Jornal das Letras*. Na época, a *intelligentsia* literária brasileira² não a encarou totalmente como ameaça cultural, mas houve perspectivas distintas que a enxergavam de dois modos: uma visão crítica entendendo a televisão como declínio cultural e uma visão otimista acreditando que o dispositivo seria a renovação artística e criativa “para a emergência de uma alta cultura do vídeo” (Freire Filho, 2003, p. 106).

Para Williams (1974) havia duas principais correntes de pensamentos sobre a televisão. A primeira era compreendida sob a lógica do determinismo tecnológico, segundo a

² Grupo de intelectuais e escritores influentes do país.

qual novas tecnologias seriam inventadas e provocariam mudanças na sociedade. A segunda a concebia como uma tecnologia sintomática, entendendo-a não como causa da mudança, como expressão de transformações sociais. Para o autor, ambas perspectivas eram reducionistas. Em contraposição, propôs uma abordagem histórico-cultural, sustentando que a televisão deve ser compreendida como o resultado de processos históricos, negociações políticas e disputas econômicas.

Tal como em outras transições midiáticas – da escrita à imprensa, do rádio ao cinema –, a televisão também levantou o debate sobre a morte de outro meio, no caso, o livro e o por consequência o hábito da leitura. Esse discurso de ameaça acompanhou historicamente as transformações tecnológicas expressadas por teóricos como Walter Benjamin (1935), Marshall McLuhan (1974) e Umberto Eco (1964). O debate se dava sobre os impactos culturais do desenvolvimento das mídias, ora destacando riscos de empobrecimento cultural da sociedade com o surgimento da TV, ora problematizando as disputas de legitimidade sobre o consumo da escrita, cinema e televisão (como mídia popular).

Neste trabalho, entendemos a televisão como um meio de comunicação fundamental, sobretudo no contexto brasileiro, atravessado por transformações históricas e culturais, com produções que dialogam com diferentes épocas, públicos e contextos sociais. Com isso, partimos da ideia de que os produtos televisivos carregam mensagens e valores técnicos e estéticos que representam a nossa cultura. Trata-se, como afirma Machado (2001, p. 15), de um dos “fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo”.

Apresentamos, a seguir, os debates sobre o conceito de qualidade televisiva, eixo central desta tese, percorrendo a chamada “era de ouro” da televisão até o desenvolvimento das discussões conduzidas pelos principais teóricos dos estudos sobre a qualidade. Com essa organização de autores, propomos um aparato analítico que nos permitirá discutir as ficções seriadas e o *streaming* a partir deste debate. Por isso, o capítulo se organiza em três partes: no primeiro tópico explicamos o termo *quality TV* e a complexidade em torno do conceito de qualidade, visto que pode se referir a diferentes aspectos: depende da ótica de quem está analisando, como está sendo analisado e o contexto de análise. Sendo assim, sintetizamos as perspectivas teóricas sobre o que define a qualidade televisiva e quais os parâmetros para analisá-la. Em seguida, damos atenção às narrativas seriadas e como o formato devolveu o prestígio à televisão, e às mudanças midiáticas contemporâneas, que adiciona ao contexto o conteúdo audiovisual sob demanda, contribuindo para a ampliação do debate e novos regimes da qualidade.

2.1. ENTENDENDO O CONCEITO

O debate sobre a qualidade televisiva apresenta múltiplas perspectivas. Seus primeiros registros mais sistematizados remontam ao contexto britânico da década de 1980, quando a publicação do livro *M. T. M.: Quality Television* (1984), pela *British Film Institute*, ofereceu contribuições relevantes para pensar a televisão daquele período (Machado, 2001). Nesse mesmo contexto, segundo Borges (2004), a proposta era definir as estratégias para a oferta de um serviço público de qualidade, pois desde a implementação e regulamentação dos serviços de teledifusão no Reino Unido havia uma preocupação sobre a veiculação de programas de qualidade e quais seriam os rumos da televisão. A autora ressalta que a rede pública de televisão *British Broadcasting Corporation* (BBC), já se destacava como referência, pois desde a sua criação em 1937 manteve atenção constante à produção e transmissão de programas, e o modo como a informação e o entretenimento chegariam às pessoas.

A regulamentação da rádio e teledifusão na Grã-Bretanha, realizada entre 1926 e 1987 por meio das Comissões Reais, reforça essa preocupação. Essas comissões ouviam a opinião dos cidadãos e grupos sociais, além de observarem os sistemas implementados em outros países (Borges, 2004), tendo sido importantes para o período de definição do papel da televisão pública e da televisão comercial. Em contraste, no Brasil, o percurso foi distinto, pois a televisão aberta sempre esteve sujeita à lógica do mercado, mesmo tratando-se de concessão pública, e somente em 2007 se estruturou uma política pública nacional de televisão, com a criação da TV Brasil (Fechine, 2008).

Nesse mesmo contexto, a criação do Channel 4, em 1982, aprofundou o debate sobre qualidade na televisão britânica. Conforme aponta Borges (2004, p. 2), o canal surgiu a partir “das recomendações dadas ao Parlamento Britânico pelos relatores do *Annan Committee* no final dos anos 1970”, e assumiu um modelo distinto tanto da BBC2 (voltado a pequenas audiências) quanto da *Independent Television* (ITV), inspirado no modelo hollywoodiano. A proposta de atuar como um “editor-transmissor”, priorizando o financiamento e a exibição de conteúdos produzidos por produtoras independentes, estimulou a inovação estética e temática e promoveu uma aproximação entre a televisão e o cinema de arte. Nesse sentido, o debate estava ancorado no prestígio cultural historicamente atribuído ao cinema, mobilizado como referência de legitimação para a televisão. A autora destaca ainda que esse sistema fortaleceu o mercado de produtoras independentes, que passaram a ocupar papel central na produção de conteúdos televisivos, especialmente a partir dos anos 1990.

É nesse cenário internacional que o termo *quality television* (ou televisão de qualidade) passa a ser usado como “bandeira para uma abordagem diferenciada da televisão, logo adotada por um punhado de estudiosos e críticos” (Machado, 2001, p. 22). A partir daí, a qualidade se configura como atributo capaz de conferir prestígio – novamente – ao meio televisivo. Entretanto, como alerta Machado (2001), o conceito é problemático, pois o termo pode se adequar aos mais diferentes usos. Borges (2014) se aproxima desse pensamento ao apontar que a noção de qualidade pode estar associada a uma série de fatores que podem ser contraditórios, o que exige cuidado. Buonanno (2014) acrescenta que, sobretudo nos anos 2000, o debate ganhou novos contornos em razão das ficções seriadas, que se tornaram centrais na discussão sobre qualidade – aprofundaremos esse debate mais à frente. McCabe e Akass (2007) entendem que a qualidade pode inevitavelmente fazer parte de um julgamento de valor a partir das experiências e gostos individuais do público. Ao citar Brusdon (1990, p. 73 *apud* McCabe; Akass, 2007), os autores reforçam que a questão da qualidade envolve discursos de julgamento e que não é possível escapar dessas questões. Já Muanis (2018) expõe que tudo isso se potencializa se levarmos em consideração que a televisão é, antes de tudo, um fenômeno cultural que varia de região para região e de país para país. Em conjunto, essas abordagens evidenciam que a qualidade não pode ser compreendida como atributo fixo, mas como uma construção relacional e histórica.

Por não apresentar uma definição única e consolidada, é justo que o conceito de qualidade tenha sido objeto de interpretações diversas, seja com rótulos que a identifiquem como popular e “ruim”, seja com percepções que a definam como um importante meio de comunicação audiovisual. Entretanto, ressaltamos que entendemos que tais diferenças estão presentes desde a própria concepção do conceito, resultando em visões distintas, que levaram em consideração fatores como tecnologia e formas de transmissão, programas e produtos televisivos, além do mercado e do público. Em outras palavras, acreditamos que o conceito continuará sendo apropriado de maneiras distintas, já que a tecnologia, sociedade e consumo mudam a cada nova década – ou, até mesmo, a cada ano.

Assim, levamos em consideração o que aponta Machado:

Isso não quer dizer que o conceito de *qualidade* não possa ser tomado como uma bússola para se fazer, entender e apreciar a televisão. O importante é saber distinguir entre os diversos empregos dessa palavra e também não cair na cilada de explicá-la de forma ingênua e apressada (Machado, 2001, p. 13).

Não se limitando ao debate conceitual, a relação entre qualidade e a televisão como novo prestígio encontra, em produções audiovisuais, representações concretas que evidenciam o

modo como a discussão se iniciou. Assim, a série policial *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) é frequentemente citada como marco da televisão de qualidade³. A produção destacou-se por sua inovação narrativa e estética, trazendo “algo de verdadeiramente diferente ao horário nobre da televisão” (Thompson, 1996, p. 60) (tradução nossa)⁴. *Hill Street Blues* foi desenvolvida por um time de autores com formação em literatura e experiências em revistas, e isso contribuiu, de antemão, para a série ser observada com outro olhar. Assim, segundo Thompson (1996), pela primeira vez, uma série conquistou reconhecimento da crítica especializada e de intelectuais, que passaram a comparar a TV como algo próximo a literatura e ao cinema.

Vale ressaltar que, nos estudos sobre a televisão, a compreensão inicial do meio como algo bom esteve frequentemente vinculada às formas culturais já consolidadas. Antes da existência do termo e discussão sobre a televisão de qualidade, Machado (2001) recorda sobre a Era de Ouro da Televisão (*The Golden Age of Television*), registrada em meados de 1947 e 1960, período em que a televisão ainda era encarada como um lugar de prestígio na sociedade, chegando a reunir pessoas em cafés para assistir televisão. Naquele período, o que se via eram adaptações teatrais para o novo meio. Feuer (2007, p. 146) observa que, “a ideia de *quality drama* existia nos *teleplays* ao vivo dos anos 1950. Escritos por dramaturgos de Nova York, voltados para um público mais seletivo e financiados por grandes empresas como produções de prestígio” (tradução nossa)⁵. O *quality drama* estava associado, principalmente, ao teatro, por este ser considerado pelos intelectuais como uma forma superior ao cinema.

O lugar de desprestígio da televisão começou a se modificar a partir da década de 1980, com o que ficou conhecido como a *Television Second Golden Age* (1981-1998). Esse período coincidiu com a publicação de *M. T. M.: Quality Television*, o primeiro livro a abordar as discussões em torno do termo *quality TV* e com a exibição de *Hill Street Blues*. Ainda que sem uma definição clara, segundo Thompson (1996, p. 12), observou-se o surgimento “de um novo tipo de programação melhor, mais sofisticado e mais artístico” (tradução nossa)⁶. Essa transformação foi indicada, para além da publicação da *MTM Entreprises*, por diversos pesquisadores como um período de produções com qualidade narrativa e estética inovadoras. Em outras palavras, o que era visto na TV era distinto e isso passou a ser caracterizado como um estilo. As obras desse período se aproximavam da literatura e do cinema. Segundo

³ O livro *M.T.M.: Quality Television* se referia à empresa responsável pela produção série, a *M.T.M.: Entreprises*.
⁴ *Hill Street Blues* brought something truly different to prime-time television.

⁵ [...] the idea of ‘quality drama’ existed in the form of the live ‘anthology’ teleplays of the 1950s. Written by New York playwrights, appealing to an élite audience and financed by individual corporate sponsors as prestige productions [...].

⁶ [...] a new type of programming was emerging that they thought was better, more sophisticated, and more artistic than the usual network fare.

Thompson (1996), essa fase da TV de qualidade na televisão aberta estadunidense se encerra na última temporada de *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). Nesse período, o autor apontou uma mudança significativa nas produções: a TV de qualidade passou a ser compreendida como um “super gênero”; as produções adotaram a qualidade como uma fórmula, passando a replicar os formatos. A qualidade se tornou uma regra, facilmente encontrada nas obras, sem aspectos inovadores. Borges e Sigiliano (2017) relatam esse momento:

[...] o desenvolvimento tecnológico e o advento dos canais por cabo incentivaram a propagação de séries com esta denominação. Por um lado, os canais por cabo foram o espaço de experimentação na televisão no final dos anos 1990 e, por outro, adotaram este “super gênero” a fim de enquadrar seus programas e vendê-los mais facilmente. Com o surgimento da HBO e a sua denominação como “*It’s not TV. It’s HBO*” uma nova fase se inicia e séries como *Os Sopranos* (HBO, 1999-2007) marcam o tom do que poderia ser esperado da linguagem televisiva na chamada *post-network era* (BORGES; SIGILIANO, 2017, p. 184)

Foi no fim dos anos 1990 que novas ficções seriadas reascenderam o debate sobre a qualidade. O grande responsável por isso foi o canal por assinatura HBO, que para se distanciar da TV convencional, em um momento de reposicionamento no mercado e de busca por prestígio, lança o slogan *It’s Not TV. It’s HBO* (em tradução livre, “Não é TV. É HBO”). A HBO passou a apostar em narrativas autorais e complexas, com arcos longos e estética cinematográfica. Séries como *The Sopranos* (1999-2027), *The Wire* (2002-2008) e *Six Feet Under* (2001-2005), tornaram-se referências nesse processo, retomando o debate sobre a qualidade televisiva nos Estados Unidos. Segundo as autoras Castellano e Meimaridis (2016), o slogan também foi uma forma de reivindicação do prestígio oriundo do cinema.

[...] Não por acaso, essa busca por legitimação se dava, dentre outras coisas, por meio da contratação de profissionais do cinema, prática que, aos olhos de alguns críticos e de parte da audiência, conferia, em si mesma, um selo de qualidade aos produtos do canal. A produção da *HBO*, dessa forma, seria tão boa que não poderia sequer ser chamada de televisão, ideia que reforça sobremaneira um julgamento negativo incorporado, muitas vezes, pela própria televisão (Castellano; Meimaridis, 2016, p. 196).

Esse reposicionamento estético e industrial não apenas consolidou um novo paradigma, mas também abriu caminho para que outros elementos passassem a compor a discussão contemporânea sobre a qualidade. É nesse cenário que ganha força o conceito de complexidade narrativa (Mittell, 2013), entendido como uma nova forma que desafia as ficções seriadas

tradicionais. O autor a define como uma estrutura que “baseia-se em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos” (Mittell, 2013, p. 30-31). Assim, produções como *Lost* (ABC, 2004-2010) e *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), passam a ser reconhecidas como obras de qualidade justamente por explorarem a complexidade, tanto no enredo quanto na construção de personagens.

Entretanto, embora os aspectos técnicos e estéticos sejam fundamentais, o debate sobre a qualidade televisiva não deve se restringir a eles. Há uma dimensão mais ampla em relação ao audiovisual do que imaginamos. Produzir uma novela, série ou minissérie com um roteiro consistente, com uma equipe qualificada e cuidado estético não garante, por si só, a qualidade de uma obra. É necessário compreender que a noção de qualidade também envolve aspectos culturais e sociais. Por isso, iremos explorar as perspectivas de autores sobre como analisar a qualidade de uma produção audiovisual, reconhecendo antecipadamente que não devemos assumir julgamentos como “bom” ou “ruim”, mas entender o contexto da produção.

2.2. Perspectivas da qualidade televisiva

Para compreender a qualidade televisiva, pesquisadores desenvolveram abordagens teórico-metodológicas que possibilitassem a análise desse fenômeno. A partir das principais perspectivas apresentadas, delineiam-se caminhos de interpretação específicos, que compreendem a qualidade televisiva como expressão cultural, estética e/ou pedagógica.

Nos anos 1990, Mulgan (*apud* Machado, 2001, p. 24-25), discutiu a televisão sob o viés cultural e social, compreendendo que o meio poderia influenciar a esfera pública. Dessa forma, enumerou sete diferentes usos da palavra qualidade em relação às discussões sobre a televisão. Segundo ele, qualidade pode ser: 1) conceito técnico ligado a estética, com o uso adequado dos recursos expressivos do meio, fotografia, linguagem, interpretação de atores; 2) capacidade de detectar demandas da audiência e da sociedade e transformar em produtos; 3) competência de explorar os recursos da linguagem de forma inovadora; 4) aspectos pedagógicos e valores morais; 5) o poder de gerar mobilização, participação, entre outros; 6) programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades; e, 7) experiências diversificadas.

Tempos depois, em 1997, Thompson apresentou pontos que revelam, segundo ele, as características que as produções audiovisuais deveriam possuir para serem consideradas

televisão de qualidade. O autor parte da ideia de que a *quality TV* se tornou um gênero e essa percepção se deu pelo conjunto de obras que analisou entre 1980 e 1990.

Essas são as características principais para Thompson (1997):

- 1) A TV de qualidade se define pelo que ela não é, por quebrar regras estabelecidas até então;
- 2) As produções televisivas de qualidade geralmente são realizadas por profissionais que possuem boa reputação em outros meios, como o cinema, especificamente os produtos de filmes artísticos;
- 3) Uma TV de qualidade atrai espectadores de qualidade, com repertório audiovisual;
- 4) Um programa de qualidade passa por lutas iniciais para fazer sucesso, enfrentando questões de audiência e interesses do sistema de televisão produtor, como o caso de *Hill Street Blues*;
- 5) Possui um grande elenco e/ou personagens, permitindo vários enredos em uma mesma narrativa;
- 6) A TV de qualidade tem memória e faz referências a episódios anteriores enquanto desenvolve a trama;
- 7) Cria um novo gênero misturando com antigos;
- 8) A escrita é mais literária e mais complexa que em outras programações;
- 9) Uma produção de qualidade é autoconsciente, possui referências e críticas culturais;
- 10) A TV de qualidade tende ao controverso, abordando temas como aborto, racismo, religião, entre outros; e,
- 11) Uma TV de qualidade aspira ao realismo.

Pujadas (2013, p. 236), em sua investigação sobre a qualidade, afirma que “não há nenhuma definição da *qualidade televisiva* que seja neutra ou objetiva nem existe tampouco um conjunto de variáveis e indicadores neutros para avaliá-la”. A autora compreende que para cada definição de qualidade televisiva comporta-se uma perspectiva específica, seja por questões históricas e/ou políticas de distintas sociedades (Pujadas, 2002; 2013). É por essa diversidade que não se torna possível que uma única definição dê conta de todas as problemáticas em torno do conceito.

A autora, ao averiguar outros estudos sobre qualidade (2002; 2013), percebeu que, em sua maioria, esta era observada a partir de quatro perspectivas: 1) observando o conjunto de um

sistema televisivo, verificando características específicas, como regulamentação, práticas de programação e veiculação; 2) analisando a programação televisiva ou o conjunto de programas veiculados por um canal em particular. Podendo verificar a qualidade horizontal, que se refere à política de programação de todos os canais que podem ser vistos em uma mesma faixa de horário ou pela qualidade vertical que está ligada a programação de apenas um canal; 3) investigando canais de televisão específicos, avaliando os objetivos de produção, programação e organização interna. Nesse ponto são reconhecidos dois discursos para definir a televisão de qualidade: diversidade ou atividade de produção e difusão. Aqui, ficam em pauta as contribuições do canal para uma boa programação, originalidade na distribuição de programas, formas de criar novos hábitos para assistir televisão, entre outros; 4) examinando os programas, considerando distintos critérios, como características, gênero, êxito comercial e ética.

Com essas perspectivas apresentadas por Pujadas, o entendimento de que questões como o contexto histórico, social, político e cultural da televisão e, de que os telespectadores são fatores que caracterizam parâmetros para definição da qualidade, torna-se evidente que o discurso da TV de qualidade pode caminhar por diferentes níveis, a depender particularmente de cada sistema, canal, programação ou programa. É por isso que Machado (2001) aponta a importância de saber o objetivo ao falar da televisão.

É preciso, em todo caso, quando se fala de *televisão*, saber exatamente o que cada um está entendendo por esse termo, ou seja, o que o analista efetivamente viu na televisão, que conjunto de experiências audiovisuais ele conhece, qual é a sua “cultura” televisual. [...]. *Televisão* é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais (Machado, 2001, p. 19).

Estando na mesma linha de raciocínio desses autores, Borges (2004), inicialmente observando a qualidade no contexto da televisão britânica, verificou critérios que colaboravam com o debate em três perspectivas: produção dos programas com altos custos, usos de textos literários e teatrais; audiência; e, produção e recepção. Posteriormente, Borges (2014) buscando compreender a qualidade televisiva na televisão pública em Portugal, sistematiza uma proposta de análise por áreas, assim como Pujadas (2002). Nesse ponto, a autora percebeu que para estudar a qualidade era também necessário analisar os profissionais, o consumo e a literacia midiática, além de verificar o sistema televisivo, o contrato de concessão e a missão do canal, a programação e os programas. Dessa forma, Borges (2014) afirma que para se estudar

qualidade pode-se considerar uma ampla gama de variáveis, tais como o sistema televisivo e sua relação ao conjunto de leis, regulamentos, diretrizes e práticas de programação e de produção; os canais de televisão que estão relacionados com a programação, responsável por definir a identidade do canal e o distinguir da concorrência; a programação como uma variável que permite a mensuração da qualidade, visto que consiste no conjunto de programas que são veiculados no canal; os programas individuais, em que os parâmetros de avaliação concentram-se no conteúdo, na forma e na mensagem audiovisual; a compreensão da qualidade enquanto ato criativo para os profissionais; e, por último, o consumo que está diretamente ligado com a produção e o modo como o público compreende as obras, abordando esse entendimento pelo viés da literacia midiática.

Para uma melhor compreensão dessa primeira relação entre qualidade e consumo, destacamos o trecho abaixo:

A literacia midiática pode ser entendida como a capacidade de analisar criticamente os conteúdos recebidos da mídia. Em relação à televisão, esta pode ser entendida no sentido em que os cidadãos crescem assistindo aos programas e aprendem as regras da linguagem televisual com o próprio hábito adquirido ao longo dos anos. Quando se discute a literacia midiática tem-se em mente a necessidade de ensinar os cidadãos a terem uma postura crítica em relação ao que recebem. No entanto, este é um exercício de mão dupla e é justamente aí que a qualidade dos programas é evocada, porque interfere e influencia diretamente naquilo que é exibido pela TV e visto pelas pessoas. Em última instância, quanto mais programas de qualidade uma pessoa assistir, melhor será a sua literacia midiática (Borges, 2014, p. 10).

Em pesquisas mais recentes, Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021) inserem na discussão de qualidade uma proposta de análise que investiga as mudanças nas produções audiovisuais contemporâneas. O estudo, desenvolvido no âmbito do *Observatório da Qualidade Audiovisual* da Universidade Federal de Juiz de Fora, amplia o debate ao considerar todo o processo comunicacional de uma obra, abrangendo a criação audiovisual, a circulação e a experiência estética de uma produção. Segundo os autores, as novas configurações do consumo audiovisual, impulsionadas pela convergência das mídias e o hibridismo das linguagens, fizeram com que o debate sobre qualidade precisasse expandir, especialmente quando falamos sobre séries ficcionais distribuídas por serviços de *streaming*. Com isso, o conceito sobre competência midiática é inserido no debate.

Desde a consolidação da cultura digital, o público passou a assumir um papel cada vez mais ativo na relação com obras audiovisuais. Esse deslocamento não se deve apenas ao surgimento das plataformas de VOD, mas a um conjunto mais amplo de transformações nos

modos de produção, circulação e consumo. Nesse contexto, o telespectador passou a deter maior controle sobre quando, como e onde assistir, ao mesmo tempo em que se envolve em práticas de interação, como o fenômeno da segunda tela, durante e após a exibição e/ou consumo.

Inserido nesse ambiente digital, o telespectador interagente tem a possibilidade de comentar, compartilhar conteúdo, adicionar camadas interpretativas à obra e estabelecer associações com outras obras, colaborando criativamente com a circulação e a resignificação das obras audiovisuais. Conforme apontam Sigiliano e Borges (2017), essas práticas modificam a experiência estética e se torna relevante para a discussão de qualidade, uma vez que interfere diretamente na forma como as obras são percebidas, avaliadas e legitimadas.

Considerando o momento contemporâneo da televisão, mais de 40 anos após o início do debate sobre a TV de qualidade e mais de 90 anos de sua origem no mundo, percebemos que as diversas possibilidades de acessar programação, canais ou programas, seja pela TV aberta ou por assinatura, favoreceu a ampliação de repertório para grande parte da população. Além disso, o acesso em múltiplas telas, as redes sociais digitais e a popularização das plataformas de *streaming* também contribuíram para uma ampliação do consumo e do laço social, sendo esta última considerada por Wolton (1996) como a principal qualidade da televisão; pois, para o autor, o meio funciona como um objeto que estimula a conversação, em qualquer lugar, dentro e fora de casa.

Dessa forma, contrariamente ao apontado por muitos, o surgimento de novas formas audiovisuais, que tem como principal base a distribuição na e/ou pela internet, não interferiu nesse laço social nem tampouco decretou o fim da televisão. Por outro lado, o fenômeno da *Social TV* (Sigiliano; Borges, 2013) apresenta-se como uma forma dessa conversação acontecer em tempo real, durante uma transmissão, em redes sociais como Twitter, Instagram e Facebook. Ou seja, de alguma forma, o laço social e a conversação que produções audiovisuais potencializam na internet podem ser consideradas como critérios para definir a qualidade; ainda mais quando se pode considerar, assim como aponta Muanis (2022, p. 101) que “as plataformas de *streaming* são, antes de tudo, televisão, e que fazem parte de seu processo contínuo de seu desenvolvimento e transformação”. Contudo, esse é um debate que merece atenção e iremos abordar adiante.

Levando em consideração as perspectivas de diferentes autores em torno da TV de qualidade, percebemos que o debate passa por caminhos similares, mas é preciso verificar a fundo o ponto de vista adotado, a escolha dos objetivos, as atividades envolvidas, sempre tendo como base o contexto de atuação do canal, televisão e/ou programa e a sociedade (Borges, 2014). Todo esse debate expõe uma espécie de valor distinto que existe – ou deveria existir –

dentro da televisão, dos seus programas e das produções. Como se, de alguma forma, a televisão ainda fosse diagnosticada como um meio de comunicação para as massas, sem valor cultural, desconsiderando casos específicos. É o que também apontou Machado (2001) sobre o cinema não referir o termo, pois não se fala sobre cinema de qualidade. Então, por qual motivo a televisão deveria carregar tal termo? De que maneira também podemos considerar que o *streaming* – que também é cinema e televisão – deve discutir o termo de qualidade?

2.3. A CONTRIBUIÇÃO DAS NARRATIVAS SERIADAS PARA O DEBATE

“The Practice, Ally McBeal and Boston Public; Buffy the Vampire Slayer, Angel and The X-Files; Once and Again, Judging Amy and Providence; Law & Order, The West Wing and City of Angels: the quality style was everywhere” (Thompson, 2007, p. 18)⁷.

A serialidade atravessa diferentes esferas da vida social e, no campo do audiovisual, ganha contornos específicos que merecem atenção. Eco (1989) destaca que, no contexto da estética moderna, a produção seriada foi interpretada de maneira negativa. Isso porque a modernidade atribuía valor artístico sobretudo às obras de arte, objetos únicos, irrepetíveis. Nesse sentido, aquilo que era reproduzido em massa, especialmente na televisão, era considerado uma “serialidade degenerada” e repetida (Eco, 1989). Contudo, compreendemos que essa leitura é fruto de um período e de condições culturais específicos, que nos ajuda a entender por que, durante muito tempo, o formato seriado foi relegado a uma posição secundária. Hoje, observamos um contexto oposto: o formato seriado foi aprimorado e consolidado como uma das principais formas de produção audiovisual.

Em outra perspectiva, Calabrese (1987) propõe a ideia de uma “estética da repetição”, sugerindo que a serialidade deve ser interpretada como forma expressiva própria. Para ele, a repetição pode se caracterizar como uma oportunidade de aperfeiçoamento. A partir dessa concepção, desenvolveu cinco modelos de serialização que demonstram justamente a diversidade estrutural possível, deslocando a repetição da lógica do desgaste para a do aperfeiçoamento.

Nessa mesma direção, Machado (2001) acrescenta a perspectiva histórica sobre a televisão e a narrativa seriada, visto que o meio televisivo se apropriou da lógica já presente em formas literárias (cartas e sermões) e no cinema. A estruturação criada para a programação da

⁷ Tradução livre: “Séries como *The Practice, Ally McBeal e Boston Public; Buffy the Vampire Slayer, Angel e The X-Files; Once and Again, Judging Amy e Providence; Law & Order, The West Wing e City of Angels*: o estilo da qualidade estava por toda parte.”

televisão em blocos, com uma apresentação descontínua, pode ser caracterizada como serialidade. Do mesmo modo, as histórias criadas para novelas e séries, formadas por capítulos e episódios. Essa lógica respondeu a fatores industriais, para alimentar a programação da televisão, disponível 24 horas por dia, ocasionando uma produção em escala.

Assim, enquanto Eco (1989) problematiza o valor estético e Calabrese (1987) ressignifica a repetição, Machado (2001) evidencia o vínculo com a lógica industrial. Essas abordagens evidenciam que a serialidade não é apenas um recurso narrativo, mas também um campo fértil para experimentações estéticas e culturais. Essas perspectivas nos ajudam a compreender como as narrativas seriadas se tornaram centrais no campo do debate sobre a qualidade televisiva.

A virada em direção à qualidade, como vimos anteriormente, pode ser observada quando surgem as séries que desafiaram a estrutura clássica, com longas narrativas que exigiam uma atenção maior do telespectador em relação à linguagem, à trama e aos personagens. A partir do drama policial *Hill Street Blues* criado por Michael Kozoll e Steven Bochco, Bourdaa (2011) afirma que os programas de TV passaram a ter uma estrutura multidimensional, com arcos principais e secundários. Com isso, era necessária uma maior atenção por parte do público, caso tivesse o interesse de compreender o desenvolvimento da história apresentada na série. Para a autora, a partir disso, existiu uma grande revolução no modo como outros programas de TV foram sendo desenvolvidos, pois “antes dessa mudança estrutural, as séries de TV eram episódicas o que significa que cada episódio tinha um final adequado” (Bourdaa, 2011, p. 35) (tradução nossa)⁸.

Poucos anos depois, *Twin Peaks* aprofunda esse processo. Exibida pela ABC em 1990, a série destacou-se ao propor uma trama que se afastava dos modelos narrativos predominantes da televisão aberta da época. Sua estrutura baseava-se em uma narrativa contínua entre os episódios, sem a resolução de conflitos a cada capítulo, antecipando uma lógica de acompanhamento que se tornaria mais recorrente nos anos seguintes (Meimaridis; Quinan, 2022). Essa característica evidencia que a inovação de *Twin Peaks* não se restringia às escolhas formais, mas estava relacionada também à forma como organizava a experiência do telespectador, exigindo atenção prolongada a cada novo episódio. A narrativa apresentava arcos dramáticos amplos e complexos, combinando elementos do drama e do sobrenatural. A partir desse modelo, outras produções televisivas passaram a adotar estrutura semelhante, como *The X-Files* (Fox, 1993-2002) e *Lost*. Entretanto, essa mudança no modelo narrativo deve ser

⁸ Most of all, Cult TV implied that audiences, and especially fans, use the Internet to be part of a community and share their views, theories and passions of the show.

compreendida como parte de um movimento mais amplo de transformação da televisão, no qual se articulam mudanças criativas, condições tecnológicas e dinâmicas industriais. Nesse sentido, *Twin Peaks* não inaugura isoladamente um novo paradigma, mas integra um processo gradual de complexificação das narrativas televisivas.

Através dessa atenção exigida pelas novas estruturas, os telespectadores passaram a ser mais envolvidos com as produções. Segundo Bourdaa (2011, p. 1), a ideia de *Cult TV* se associa a esse contexto, pois enxerga que está relacionado ao modo como “o público, e especialmente os fãs, usam a internet para fazer uma comunidade compartilhar suas opiniões, teorias e paixões do programa”. Greco (2012) amplia o termo ao destacar a *aura* de culto que determinadas produções adquirem, que muitas vezes também possuem valor nostálgico.

Outro ponto que devemos abordar para compreender como a narrativa contribuiu para a qualidade se dá pelo pensamento apresentado por Lopes e Orozco (2011), de como podemos reconhecer uma obra televisiva além do que está na tela (estética, movimentos de câmera, cenários e paisagens, etc.), considerando o que está atrás dela (produção, fatores técnicos, temática, protagonistas, etc.), à frente dela (a avaliação no impacto da ficção nas audiências) e ao seu redor (ter por base a relevância cultural, social ou política presente na narrativa). Em outras palavras, observar cada perspectiva que uma obra audiovisual possa ter individualmente. Os autores se apoiam na pesquisa da Buonanno (2004) para diferenciar o que seria a ficção de qualidade e a qualidade da ficção.

Uma “ficção de qualidade” será, então, a resultante do cumprimento de uma série de quesitos de qualidade que, junto com outros ingredientes ocasionais, fogem a um registro rigoroso da observação. Já a “qualidade da ficção” tem aspectos mais concretos e visíveis, e é sempre aquilo que pode ser observado e permite emitir conceitos a seu respeito, bem como ser conseguido, mantido ou melhorado (Lopes; Orozco, 2011, p. 80).

Embora os termos pareçam idênticos, a qualidade na ficção está relacionada diretamente ao modo como pode ser percebida. Pode-se considerar que a qualidade na ficção possui camadas que são independentes, mas que estão interligadas de acordo com cada avaliação sobre os efeitos produzidos pela ficção em termos de informação, educação, cultura, entre outros (Lopes; Orozco, 2011). Segundo o Anuário do Obitel de 2011, as propostas desenvolvidas em países como Brasil, Argentina, Espanha, Estados Unidos, entre outros, no período de 2010, abriram um espaço para compreender que uma obra audiovisual deve ser educativa e responsável, além de ter a capacidade de envolver o público em diversos meios e plataformas.

Um pouco antes desse período, evidenciou-se um padrão de consumo de séries televisivas estadunidenses que facilmente se destacou no âmbito audiovisual, denominado por Silva (2013), como “cultura de séries”. O autor associa esse fenômeno a três dimensões principais: a forma, a tecnologia e o consumo dos programas. A forma estaria relacionada ao desenvolvimento dos modelos narrativos, com a permanência e reconfiguração de modelos clássicos de gênero, como a *sitcom* e o melodrama; a dimensão tecnológica estaria ligada ao digital e à internet, que potencializaram a circulação de séries; e, por fim, o consumo ligado às comunidades de fãs e às estratégias de engajamento centradas na série televisiva.

Tal perspectiva estava fortemente associada à televisão por assinatura, uma vez que, em 2013, as plataformas de *streaming* ainda não haviam alcançado a popularidade observada atualmente. A diversidade de canais e a possibilidade de assistir programas e/ou séries televisivas de outros países, favoreceram a experimentação do hibridismo entre modelos de serialização (Meimaridis; Quinan, 2022). Mittell (2015) identificou esse processo em produções como *The Agency* (Showtime, 2001-2003), *Alias* (ABC, 2001-2006) e *24 Horas* (FOX, 2001-2014), cujas narrativas apresentavam maior complexidade e inovação. Essa perspectiva evidencia a transformação no modo como a narrativa seriada passou a ser criada, pensando na diversidade de tramas em um mesmo episódio e, simultaneamente, convocando o público a acompanhar essas camadas de forma mais atenta. O telespectador deixa de ocupar um lugar predominantemente passivo e passa a ser responsável também na ampliação da compreensão das séries televisivas.

Essas mudanças contribuíram para que a televisão fosse reinterpretada como uma televisão de arte, agregando mais uma vez prestígio ao meio. Isso ocorreu, em parte, pela migração de roteiristas, diretores e atores do cinema para a televisão (Silva, 2013). Exemplos relevantes são David Lynch, diretor de filmes como *Cidade dos Sonhos* (2001) e *O Homem Elefante* (1980), que propôs novas estruturas narrativas ao criar *Twin Peaks*; e David Fincher, diretor de *Seven* (1995) e *Clube da Luta* (1999), que atuou como produtor executivo e diretor de *House of Cards* (Netflix, 2013-2018), a primeira série criada originalmente para uma plataforma de *streaming*.

Além disso, a adoção de episódios mais longos e narrativas contínuas aproximou a experiência das séries daquela do cinema pela sua duração, ainda que preservando especificidades próprias. Tal movimento ilustra como as produções audiovisuais passaram a incorporar características híbridas, possibilitando sua circulação entre diferentes meios e reforçando a centralidade da televisão na redefinição contemporânea do que se entende por qualidade audiovisual.

2.4. TELEVISÃO SOB DEMANDA E NOVOS REGIMES DE QUALIDADE

O “fazer cinema” e “fazer televisão” são expressões comumente utilizadas desde o surgimento e aprimoramento dessas mídias. Contudo, em tempos atuais, fomos apresentados a uma nova tecnologia e meio de comunicação audiovisual: o *streaming*. Pensando na discussão realizada por Santaella sobre as transformações e avanços ocasionados pela era digital, ainda em 2003, no livro *Cultura e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*, constata-se como mudanças que revolucionam os meios também estão alinhadas aos modos como a cultura compreende e consome determinada mídia.

A partir disso, refletimos sobre os passos da sociedade, com o surgimento de uma cultura pautada por possibilidades tecnológicas, consumo de conteúdos massivos (em excesso) e viabilidades comunicacionais em cenários diversificados. Anos atrás, Castells (2003) afirmou que a sociedade foi capaz de transformar a Internet a partir do seu uso e experimentações. Essa afirmação continua pertinente após mais de 20 anos. O cenário contemporâneo está configurado de um modo inimaginável para muitos: acesso à internet em qualquer lugar, redes sociais para a comunicação entre pessoas, filmes, séries, programas de TV por meio de plataformas de *streaming* e até programação ao vivo *online*. A internet começou a fornecer experiências de visualização quase indistinguíveis das oferecidas pela televisão e impulsionou a forma como a televisão passou a fornecer os conteúdos audiovisuais (Johnson, 2019).

Nos seus mais de 70 anos de história observamos que aquele aparelho presente nas salas das nossas casas, geralmente posicionado em frente ao sofá para toda família assistir, se modifica e se molda a cada novo período, a cada novo fenômeno comunicacional. Hoje, a presença do aparelho possui um novo significado (Wolf, 2015). Consideramos então que a televisão que conhecemos já não é a mesma há muito tempo, pois a partir do *streaming* a TV presencia sua própria revisão (Ladeira, 2016). Até os comentários sobre o fim da televisão⁹ ou sobre uma possível substituição, já não são mais tão ouvidos. Agora assistimos mais TV do que antes, considerando que estamos usando plataformas como Netflix, Globoplay, Amazon Prime Video, Disney+, entre outros, na *Smart TV*. Wolff (2015, p. 101) aponta que a convergência

⁹ Em 2014, durante o forte debate sobre o fim da televisão, Mario Carlón considerava que havia infinitas opções para designar o nosso poder de escolha. Sua visão diagnosticava um público capaz de se adaptar de maneira rápida. Dito isso, entendemos que a prática de consumo em qualquer tela é tão comum que o indivíduo compreende, de alguma forma, como um fluxo comum da tecnologia e passa a validar, por exemplo, o *streaming* como também um meio audiovisual. Entendemos que a internet transformou a televisão, mas é importante perceber que ao longo da história e dessas mudanças, assim como Johnson (2019) sustenta, os surgimentos de novas plataformas não a substituiriam, na realidade seriam aditivas.

digital se concretizou “não ao levar a computação para a televisão, mas ao levar mais televisão para a sua televisão”.

Dessa forma, compreendemos a importância da presença e permanência da TV, não apenas como tecnologia, meio comunicacional ou produto de entretenimento audiovisual, com sua programação ininterrupta, mas como parte integrante da cultura e identidade de uma sociedade, com sistemas, canais e programas televisivos.

O modelo *streaming* surge como uma espécie de contramão do fluxo televisivo tradicional, marcado por intervalos comerciais, propagandas e chamadas para outras produções da TV. Seus primeiros indícios apareceram com plataformas como o YouTube, que introduziram a possibilidade de acessar conteúdos em tempo real, sem a necessidade de realizar o *download* para o computador. Bastava encontrar o vídeo e dar o *play*. Essa lógica de acesso imediato foi viabilizada pela tecnologia conhecida como OTT (*Over-the-top*), que permite a distribuição de conteúdos audiovisuais diretamente pela internet, sem a mediação de outros meios. Aliada à consolidação dos modelos de monetização de vídeo sob demanda (VOD: *Video on demand*; SVOD: *Subscription video on demand*; e, TVOD: *Transactional video on demand*), esta tecnologia foi decisiva para a popularização do *streaming*. Cada um desses modelos, seja por assinatura mensal, seja por compra ou aluguel, estava baseado no princípio central do oferecimento do conteúdo sob demanda.

O fortalecimento da tecnologia OTT esteve diretamente relacionado a dois fatores principais: os avanços da velocidade da internet, tanto fixa quanto móvel, e o crescimento exponencial do uso de *smartphones* como dispositivos de acesso. Nesse cenário, a experiência audiovisual passou a ser marcada pelo contexto de mobilidade e disponibilidade, redefinindo a relação do público com o conteúdo. Não por acaso, a máxima “assista o que quiser, quando, onde e como quiser” se tornou o grande mote da dos conteúdos sob demanda, sintetizando o deslocamento do poder de decisão para o telespectador e reforçando a transformação cultural promovida pela tecnologia OTT.

Em 2011, o *streaming* é reforçado em nosso país com a criação da plataforma Netflix. A antiga empresa de locação de DVDs trouxe uma nova realidade para o meio audiovisual, vindo a ser considerada a principal condutora para uma radicalização do *streaming* (Ladeira, 2016).

O *streaming*, pautado pelo controle e pela lógica do protocolo, radicaliza diversas possibilidades: a constituição de acervos aptos a explorar; a retomada do fluxo típico às redes convencionais, cuidadosamente reconstruído; a dissociação das emissoras que compunham a televisão; a agregação de

conteúdo não mais no rígido formato pregresso; a pluralização de oportunidade para criar maior quantidade de material; a multiplicação de chances para realizar o audiovisual já conhecido em variadas estruturas para difusão (Ladeira, 2016, p. 30).

Ou seja, o *streaming* reconfigurou um cenário de produção e distribuição audiovisual massiva. Essa modificação reinicia um processo há tempos solidificado, instaurando uma nova forma para os outros meios de comunicação audiovisual, principalmente para a televisão. Ainda segundo Ladeira (2016), toda essa transformação configurou uma experiência de modulação e controle totalmente diferente do já consumido na televisão aberta e segmentada. De mesmo modo, Parker *et al.* (2016), pensando no conceito de plataforma, percebem que o serviço modifica os negócios, a economia e a sociedade. Outras pesquisas surgiram, apresentando tais aspectos e abordando a Netflix como a primeira plataforma de *streaming* inserida na sociedade, que modificou hábitos e contribuiu para novas formas de consumo inovadoras. Essas novas formas de consumo estão interligadas com as produções audiovisuais das plataformas. Por exemplo, a prática de disponibilizar uma temporada completa permitindo o famoso *binge-watching*, ou em português, a clássica “maratona”. A estratégia de disponibilizar todos os episódios se tornou comum no contexto da ficção seriada disponíveis em plataformas de *streaming*. Esse tipo de consumo já existia, no entanto, foi intensificado pelo serviço (Castellano; Meimaridis, 2016). Outro consumo destina-se em torno do *digital only*, produções que estão apenas no *streaming* (Meigre; Rocha, 2020). Além da questão da mobilidade e facilidade em assistir audiovisual em qualquer dispositivo móvel, *online* e *offline* (a possibilidade de realizar *download* dos conteúdos).

Ao lançar luz para esta “nova televisão”, observamos como o digital se tornou parte do negócio da televisão (Wolf, 2015), inserindo características que possibilitam o consumo sem fim das obras (Arditi, 2021). Ou seja, um ciclo que não se encerra. Por exemplo, em poucos segundos após finalizar um episódio temos o próximo disponível para assistir, quando terminas uma série aparecerá uma sugestão com base na série finalizada. Assim, vamos dando continuidade ao consumo sem fim.

De certo modo, ao pensar nessa contribuição, é inevitável relacionar o argumento de Williams (1974) sobre as formas da televisão. Para o autor, há adaptações das formas de mídias anteriores, como o jornal, o teatro e o cinema, inserido na lógica da televisão. Essa combinação – que Williams aponta ser complexa – leva em conta as mudanças significativas e a contribuição do próprio desenvolvimento da televisão. Neste sentido, podemos argumentar que as reconfigurações atuais englobam na televisão características desenvolvidas a partir da cultura

digital, que levam em conta toda a arquitetura (plataformas, mídias digitais e redes sociais) e o modo como os indivíduos consomem esses meios.

A internet também corrói o mito do regionalismo da televisão (Wolf, 2015). Se, historicamente, a televisão foi organizada geograficamente, sendo transmitida com programas específicos para regiões específicas; o *streaming* há alguns anos transcende a lógica da transmissão convencional do *broadcast*, disponibilizando o mesmo catálogo em distintos países. Ainda assim, sabemos que existem limites e diferenciações entre os meios e a ascensão de uma não significa a morte de outra. Na realidade, vivemos um entrecruzamento de conteúdos televisivos licenciados nas plataformas de *streaming* e no fluxo televisivo da TV aberta e por assinatura, num ecossistema midiático.

No entanto, para Ladeira (2016), o *streaming* se contrapõe ao *broadcast*. Ou seja, ao modo como a televisão é transmitida. Em outras palavras, a estruturação do fluxo televisivo (a programação) é oposta ao que propõem as plataformas de conteúdos audiovisuais, com diversidade e popularização de obras específicas. Retornando a Williams (2016), no livro *Televisão: Tecnologia e forma cultural* (1974), o autor expõe que a principal característica organizacional da TV no fim dos anos 70 estava estruturada em um fluxo planejado, considerando intervalos comerciais, que fazem parte de uma sequência previamente pensada. Segundo o autor, “um programa de radiodifusão, em rádio ou televisão, é ainda formalmente uma série de unidades de tempo definido” (Williams, 2016, p. 99), sendo essa programação transformada a partir da inclusão de comerciais e/ou interrupções que vão modificar a experiência televisiva. De certo modo, a TV da contemporaneidade permanece nesse princípio de fluxo planejado, com intervalos comerciais, no entanto, possui diferenças a partir da experiência do telespectador, que após a inserção das mídias digitais e redes sociais, adotou uma nova forma de consumo.

Contudo, na prática, o *streaming* não escapa totalmente do fluxo planejado da televisão. Pelo contrário, anúncios de lançamento por data, janelas semanais e estreias globais constroem um ritmo de expectativa e consumo. Por mais que plataformas como a Netflix, em alguns casos, disponibilizem todos os episódios de uma série para propiciar a maratona (ou *binge-watching*), a empresa define uma cadência de lançamento, desde o *buzz* pré-lançamento ao consumo dos assinantes pós-lançamento. No entanto, Rabkin (2023) aponta que as séries da Netflix se diferenciavam rapidamente das séries televisivas por ter características específicas de criação:

Para começar, suas temporadas tinham uma fração dos episódios – oito ou dez, em vez dos 22 de uma emissora aberta ou dos 13 ou 18 de um canal a cabo. Elas eram, em sua maioria, seriadas em vez de episódicas, tendendo a contar uma grande história ao longo de uma temporada – ou várias temporadas – em vez de várias histórias mais curtas. E todos os episódios eram lançados simultaneamente, permitindo que os espectadores os assistissem como filmes longos, se quisessem, criando uma experiência muito mais imersiva do que um encontro semanal [...] (Rabkin, 2023, p. 6) (tradução nossa).¹⁰

Mesmo buscando um afastamento do meio televisivo, a Netflix inicialmente foi entendida como uma “nova televisão”. Contudo, enquanto empresa, buscou estratégias para não ser percebida como um mesmo meio de comunicação audiovisual, sendo uma delas desenvolvimento de produções exclusivas para a plataforma de *streaming*, denominadas como produções originais, ou Original Netflix. Esses títulos podem carregar o selo de originalidade pelos seguintes motivos: produções financiadas, desenvolvidas ou adquiridas com exclusividade sobre o conteúdo. O selo contribuiu então para a plataforma apresentar-se como um novo meio audiovisual de consumo sob demanda e, por consequência, não ser entendida como uma nova televisão. Sabemos que tal posicionamento decorre das recorrentes opiniões sobre a qualidade na televisão ou a falta dela. Entretanto, a empresa também investe em produtos licenciados da televisão, rompendo o próprio “discurso de distinção e qualidade” (Castellano; Meimaridis, 2021, p. 205).

Em outro estudo (Ramos; Borges, 2021), pontuamos que a produção de obras Originais Netflix serviu para desenvolver um acervo próprio da plataforma, ao mesmo tempo em que consolidou um selo identificador de sua criação audiovisual. Esse artifício surge na direção de distinguir suas obras das produções televisivas. Com isso, o Original Netflix passou a funcionar como um marcador de identidade, permitindo reconhecer determinadas obras como pertencentes ao universo produtivo da plataforma. No Brasil, a plataforma Globoplay, *streaming* do Grupo Globo, também passou a criar obras com selo Original Globoplay para ser, de certo modo, diferente até de si mesma – falaremos especificamente disso mais à frente.

No entanto, as plataformas de *streaming* passaram a permear um espaço contraditório, enquanto busca essa distinção com produções originais, utiliza obras da televisão e do cinema, licenciados ou não, para compor seu catálogo audiovisual. Tendo isso em vista, Muanis (2018) aponta que a Netflix, de certo modo, pode ser considerada uma expansão da televisão, já que possui um acervo de conteúdos televisivos, mesmo que exista uma distinção da

¹⁰ To start with, their seasons had a fraction of the episodes – eight or 10, as opposed to a network’s 22 or a cabler’s 13 or 18. They were mostly serialized instead of episodic, tending to tell one large story over a season – or several seasons – instead of multiple shorter ones. And all their episodes were released at the same time, allowing their viewers to treat them like long movies, if they chose, creating a far more immersive experience than a weekly [...].

espectatorialidade. Com isso, entendemos que não é apenas pelo fato de estar sendo transmitida pela internet, no *streaming*, que devemos considerar como outro conteúdo.

Até aqui, entendemos que definir o *streaming* como o futuro da TV, é basicamente desconsiderar as características estruturais de cada meio. Na realidade, ambos trabalham lado a lado e, muitas vezes, ocorre um intercâmbio, com a utilização de formatos televisivos no *streaming* ou obras desenvolvidas para uma plataforma veiculada em TV aberta, como acontece entre a TV Globo e o Globoplay.

Discutir a qualidade à luz dos novos arranjos audiovisuais contribui para compreender as especificidades das obras produzidas para o *streaming*. Como parte relevante dos catálogos dessas plataformas é oriunda da televisão, o debate da qualidade torna-se essencial para identificar características específicas dessas obras com selo de originalidade. O que seria então, essa originalidade? Nosso objetivo, portanto, é explicitar como a qualidade e o *streaming* se articulam. No capítulo seguinte, apresentamos um breve histórico do Grupo Globo, seus marcos para chegar ao objeto deste estudo, o Globoplay.

3. DA REDE GLOBO PARA “UMA SÓ GLOBO”

O Grupo Globo, desde a sua criação, movimenta-se de acordo com as mudanças comunicacionais. A empresa surgiu com a criação do jornal *O Globo* (1925), contudo, foi na televisão, em 1965, que o Grupo se consagrou como uma das maiores redes televisivas da América Latina e a principal do Brasil.

Neste capítulo vamos resgatar a história da empresa apontando o percurso desenvolvido nos meios de comunicação, a criação do sistema televisivo, as mudanças advindas com a tecnologia digital e, principalmente, a estruturação no audiovisual responsável pelo desenvolvimento do autotítulo “Padrão Globo de Qualidade”, partindo para o Globoplay, uma das principais plataformas de *streaming* do país.

No acesso à memória da empresa, nos baseamos no site Memória Globo e em pesquisadores que escreveram sobre mudanças do Grupo em determinado período (Mattos, 2013; Chimenti *et al.*, 2012; Munhoz, 2008; Jambeiro, 2001; Brittos, 2000). Acreditamos que a memória possui um papel essencial para compreendermos os avanços da empresa, visto que foram realizadas distintas transformações (organizacional, tecnológica, estética, entre outros) nos 100 anos de história, que ampliaram o negócio midiático. Segundo Huysen (2000, p. 26), “a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas”. Como se assim, evitássemos o esquecimento da história construída que pode lançar luz sobre os avanços da atualidade.

Contudo, não desejamos realizar um relato histórico, mas apresentar tais avanços compreendendo que as mudanças realizadas em determinados períodos não validam a emissora como a melhor ou mais competente em atuação e/ou produção, mesmo tendo ciência de que esta seja a percepção de muitos, incluindo profissionais que fazem parte da história da empresa. Nosso intuito é compreender como as ações e estratégias realizadas na atualidade compõem uma estrutura que foi e vem sendo construída ao longo dos anos, culminando no projeto que integra os canais TV Globo, Globosat, Som Livre, Globo.com e Globoplay e redefine o grupo para “Uma Só Globo”.

3.1. O “PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE”

Criada na década de 1960 para designar um conjunto de diretrizes sobre a empresa, a expressão “Padrão Globo de Qualidade” tornou-se um dos principais marcos de

reconhecimento institucional da TV Globo. Esse conjunto de práticas e valores evidencia características que reforçam o profissionalismo, a técnica e a sofisticação estética das produções da emissora diante o cenário televisivo e internacional. No entanto, a origem e a consolidação do termo são permeadas por dois cenários: por um lado, é compreendido como uma estratégia discursiva mercadológica, voltada a legitimar a emissora frente à concorrência (Fechine, 2008; Rocha, 2008); por outro, é interpretado como resultado do investimento tecnológico e profissional sobre às produções, como a narrativa das telenovelas (Borelli, 2005). Além disso, esse conjunto, segundo Fechine (2008) e Rocha (2008), foi desenvolvido para diferenciar a TV Globo de outras emissoras. Contudo, suas características não derivam de um único documento oficial do Grupo; elas são resultado da comunicação adotada pela empresa no uso do “Padrão Globo de Qualidade” e análises e/ou críticas sobre o modelo de produção da emissora.

O “Padrão Globo de Qualidade” surgiu em um período que o discurso da qualidade adicionava valor de prestígio ao meio televisivo. De forma pioneira, a TV Globo adotou o discurso para assegurar uma audiência mais qualificada. Em seguida, aboliram da programação os programas “mundo-cão” que possuíam um cunho sensacionalista para garantir audiência e anunciantes do setor bancário (Fechine, 2008). A qualidade também estava amparada no nacionalismo e profissionalismo no acordo com a *Time-Life* que falaremos no próximo tópico. A TV Globo então, coloca-se “como uma indústria, um instrumento de modernização e integração e um fator de identidade nacional”, como afirma Wolton (1990, p. 159).

Associado à excelência técnica (sinal, abrangência de cobertura, definição de imagem etc.), ao êxito empresarial (infraestrutura, equipamentos, salários e audiência) e ao profissionalismo técnico-estético (programação visual, cenários, figurinos, efeitos especiais etc.) (Fechine, 2008), este padrão passou por redefinições, sobretudo em momentos de crise. Embora ainda esteja atrelado aos critérios estabelecidos desde sua criação, essas mudanças buscaram reconstruir¹¹ a imagem da emissora televisiva, reforçando padrões estabelecidos pelo “Padrão Globo de Qualidade” e (re)conhecidos pelo público. A contratação de dois profissionais colaborou para a reformulação do padrão: Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni). Responsáveis por cargos importantes no Grupo, estabeleceram o modelo de programação a partir do “horário da novela”, sincronizando uma grade nobre fixa (novela, jornal, novela e uma atração a seguir) com a teledramaturgia como âncora. Lopes e

¹¹ A primeira redefinição partiu da necessidade de associar a qualidade com questões de responsabilidade social, isenção política da programação, estimular inovações estéticas e propor novos formatos na televisão brasileira (Fechine, 2008).

Mungioli (2013) afirmam que o Grupo sincronizou o horário de cada telenovela com hábitos da sociedade, combinando notícias e melodrama, ficção e realidade; Greco (2010) comenta que a grade de programação fixa estreitou os laços entre brasileiros e consolidou o hábito de assistir TV – principalmente por tornar a telenovela como recurso narrativo (Lopes e Mungioli, 2013). É através desse aspecto que trazemos a perspectiva de Rebouças (2005) sobre o “Padrão Globo de Qualidade”. Para o autor, a expressão se originou por meio do investimento técnico e profissional feito nas telenovelas por tratar de temas regionais, adaptar obras literárias nacionais e apresentar a realidade do país.

A fim de proporcionar uma visão mais clara dos critérios e/ou características do que configura o “Padrão Globo de Qualidade” optamos por elaborar uma tabela, que além de ilustrar visualmente as dimensões que configuram o termo, nos ajudará mais adiante na análise das ficções seriadas. Os principais critérios foram distribuídos com base em Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fachine (2008) e Lopes e Mungioli (2013).

Tabela 1 - Principais critérios e/ou características do “Padrão Globo de Qualidade” com base em Freire Filho (2004), Rebouças (2005), Fachine (2008) e Lopes e Mungioli (2013).

Dimensão	Principais aspectos
Técnica	Sinal de transmissão, abrangência de cobertura, definição de imagem e exportação de formatos.
Empresarial	Infraestrutura, equipamentos, audiência, programação e elenco com atores fixos.
Estética	Programação visual, cenários, figurinos, efeitos especiais, acabamento estético.
Artística	Produção de conteúdos nacionais e regionais, realismo.
Cultural	Responsabilidade social, narrativas com função pedagógica no cenário nacional.

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Tais critérios ainda orientam as criações, as produções e a forma como o Grupo Globo cria e distribui seus conteúdos, não apenas de ficção, mas contemplando todos os setores do conglomerado midiático. Um exemplo expressivo dessa permanência ocorreu em 2021, quando foi realizada uma campanha institucional que reafirmava as premissas que norteiam a atuação da empresa na atualidade: qualidade, excelência, inovação, brasileira e respeito. Criada por Sergio Valente e Alexandre Tommasi, a campanha apresentou uma série de filmes que

reforçavam o discurso de autoafirmação da marca, associando a Globo a valores éticos e técnicos. As peças utilizavam os textos “Globo: Qualidade também é respeito”; “Globo: Qualidade é transparência”; “Padrão Globo de Qualidade indica coisa bem-feita”¹². Para dar vida a campanha, foram escalados atores das telenovelas e jornalistas para apresentar o texto em vídeos que foram exibidos na programação da televisão aberta e nas plataformas digitais, como YouTube.

Nessa perspectiva, podemos relacionar com a sugestão de Borges (2014) sobre a qualidade dos canais de televisão. A autora afirma que “definição da qualidade de um canal de televisão é sua programação, que de certa forma está relacionada com a criação de uma identidade própria e de um projeto editorial e original que diferencie os canais perante a concorrência” (Borges, 2014, p. 16). Assim, ao retomar o discurso da expressão, a emissora reafirma a sua excelência técnica, credibilidade e seus valores na tentativa de sustentar o seu padrão.

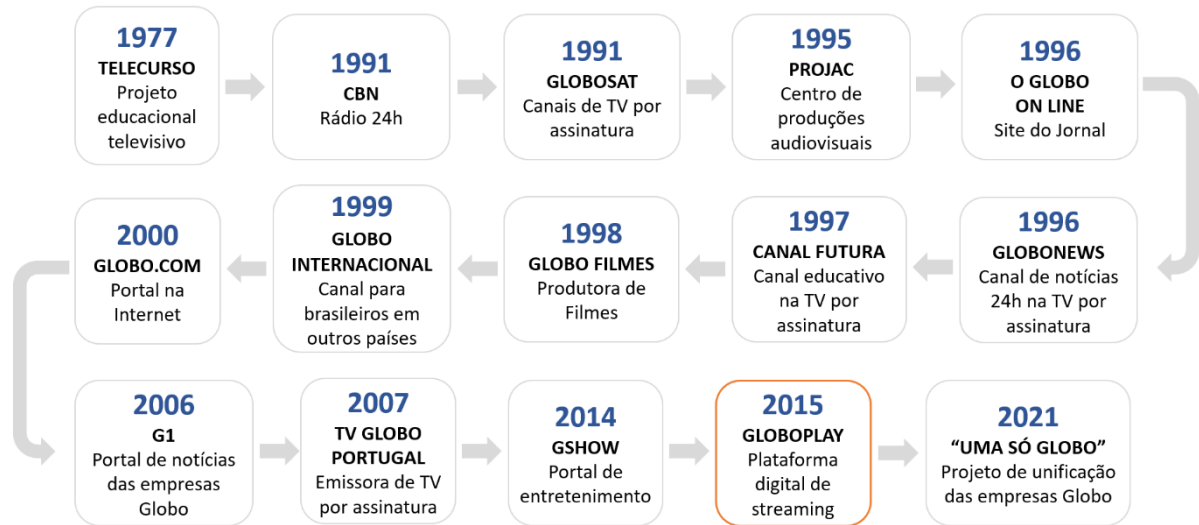
Ainda, o “Padrão Globo de Qualidade” se estabeleceu em grande parte pela expansão da Globo pelo país. A empresa apresenta três grandes períodos da história da implantação da televisão: 1) alcance territorial limitado (1965) que se restringia nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte; 2) ampliação do alcance territorial (1972), marcando a estruturação de uma rede de produção, transmissão e distribuição de imagens pelo país; e, 3) integração completa do território (1983), o início da transmissão via satélite para todos os estados. Esses marcos também são capazes de retratar a importância do Grupo para o país, para a estruturação de uma emissora, o desenvolvimento de tecnologias em prol de melhorias para as transmissões e para o entendimento da linguagem televisiva, seja em jornais ou novelas.

A Família Marinho, segundo Munhoz (2008, p. 41) iniciou a ampliação “dos seus negócios relacionados às comunicações, mostrando interesse em investir em novos meios de comunicação e em empresas que cooperem com as demais”. Nesse tempo, precisamente em 1971, houve a criação da Som Livre, uma gravadora brasileira, que se tornou uma das maiores do Brasil¹³. Não só isso, o Grupo desenvolveu uma diversidade de ações que contribuíram com o crescimento da sua atuação empresarial no Brasil, em contrapartida, auxiliando nos avanços em relação a comunicação audiovisual e tecnologia. A seguir separamos algumas dessas ações que são consideradas importantes para o entendimento do percurso inovador realizado pela emissora até a criação do Globoplay.

¹² Ver reportagem sobre a campanha: <https://bit.ly/4nA5IWY>. Acesso em 30 ago. 2022.

¹³ A Som Livre foi vendida pelo Grupo Globo, em abril de 2021, para a Sony Music Entertainment (Memória Globo, Online).

Diagrama 1 - Parte do percurso realizado pelo Grupo Globo.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Da criação de programas educacionais como *Telecurso* e posteriormente o *Canal Futura*, que contemplam a dimensão pedagógica da qualidade televisiva; ao desenvolvimento do Projac, voltado à excelência técnica e ampliação da capacidade produtiva, o Grupo Globo estruturou uma trajetória marcada por inovações. Iniciativas digitais como o site do jornal *O Globo*, *Globo.com*, *G1* e *Gshow* mostram o esforço da empresa em acompanhar e estar presente no digital. A partir desse percurso, evidenciamos as principais trajetórias para apresentar como a empresa buscou uma adequação ao momento tecnológico que estava vivendo, adaptando-se no ambiente midiático comunicacional.

Esta atuação em vários segmentos (ou vários tipos de veículos de comunicação) resultou em liderança na audiência e amplo alcance territorial, e permitiu o modo de produzir programação que serve de referência para outras redes de televisão do país. O que é produzido pela TV aberta é rapidamente difundido pelos demais segmentos de mídia: revistas que dão notícias sobre as novelas, rádios que tocam as músicas veiculadas na programação de TV, portais na internet que reforçam a preferência do brasileiro pela produção nacional da Rede Globo de Televisão. A própria TV a cabo que produz conteúdo próprio estabelece cooperação com a TV aberta (Munhoz, 2008, p. 42).

Para Jambeyro (2001, p. 93) houve a combinação do “apelo de massa, charme artístico e impecável sofisticação técnica”. Dessa forma, as “empresas-irmãs”, como denomina o autor para as empresas do conglomerado midiático criado pelo Grupo, reforçam a marca, adicionado certa credibilidade, assim como a qualidade de transmissão cooperou para a percepção de uma

boa programação televisiva, principalmente na televisão aberta com a TV Globo. Atualmente, visualizamos esse reforço com o Globoplay, que une todas as produções do Grupo em um só meio.

Considerando o que define uma TV de qualidade, tema exposto anteriormente, podemos apontar que a adoção do “Padrão Globo de Qualidade” ainda se configura, de certo modo, como um selo que se resume nos critérios iniciais adotados pelo Grupo. Uma excelência técnica, êxito profissional e profissionalismo técnico-estético que estão imbricadas na atuação da emissora no país, considerando a qualidade no canal de televisão em todas as suas produções. Já em relação aos programas, consideramos que a ficção televisiva, no formato telenovela, ainda é o que alimenta o padrão de qualidade em relação à estética-narrativa — destacando-o das demais empresas de mídia do país.

Para dar continuidade aos caminhos do Grupo, apresentamos a seguir as movimentações realizadas pela TV por assinatura e a criação do Globoplay, contemplando os cenários televisivos até os dias atuais com a consolidação do *streaming*.

3.2. OS CAMINHOS PELA TV POR ASSINATURA

O Grupo Globo, após a criação da TV Globo, logo se transformou em uma rede de televisão, com a ampliação e criação de emissoras em grandes cidades, como São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Recife. Dessa forma, adquiriu notória visibilidade e reconhecimento pela produção jornalística e dramaturgica.

Esses avanços foram possíveis pelo acordo com a *Time-Life*, entre 1962 e 1968, com investimento de mais de 6 milhões de dólares. O acordo previa uma assistência técnica, pois a legislação brasileira, naquela época, proibia a participação de uma empresa estrangeira para operar serviços de TV no Brasil (Jambeiro, 2001). Todavia, a *Time-Life* era responsável por dar a TV Globo todo apoio técnico, apresentar novos métodos de programação, programas, atividades de interesse público, controle financeiro, orçamentário e contábil, além de suporte na compra de programas e publicidade nos Estados Unidos. Como acordos do tipo eram proibidos no país, o Grupo passou por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), para verificar violação das leis brasileiras, que foi confirmada em 1968. De modo que a empresa encerrou o contrato para se regularizar com a justiça brasileira.

Esse acordo, mesmo após encerrado, favoreceu o Grupo diante da “reordenação do capitalismo” com “abertura de espaços para capitais privados” na televisão (Brittos, 2000). Ou seja, possibilitou que a empresa se constituísse estruturalmente, com aparatos técnicos,

financeiros e administrativos para se tornar comercial. Munhoz (2008) afirma que é justamente por essa visão capitalista da televisão comercial que a TV Globo possui distinção na sua criação, operando em rede desde o início. Outro ponto de atenção e mencionado anteriormente, se refere ao rápido crescimento da empresa durante o período de regime militar. O Grupo conciliou interesses pessoais com governamentais, tirando proveito dessa relação (Fechine, 2008; Munhoz, 2008; Mattos, 2013; Jambeiro, 2001).

Em suma, pode-se considerar o sucesso da Rede Globo como consequência de dois fatores principais: primeiro, por ser capaz de se qualificar para a cooperação política e ideológica com o regime militar, beneficiou-se do apoio e de todo tipo de facilidades para tornar-se capaz de cobrir todo o território brasileiro com um sinal televisivo nacional; segundo, tendo criado essa rede nacional, produziu programas que atraíam grandes audiências e puderam ser vendidos para anunciantes multinacionais e nacionais. Entre os últimos estava o próprio governo militar, que administrava a maior parte do orçamento de publicidade no Brasil, através de centenas de empresas controladas pelo Estado (Jambeiro, 2001, p. 99).

Quando o governo militar modificou a base dos processos de industrialização, a TV Globo também mudou sua programação, adaptando-se às políticas e necessidades militares, trabalhando com conteúdo mais elaborados, criando o horário nobre. Nesse mesmo período, a TV Globo obteve permissão para expandir sua rede, conseguindo novas concessões do governo e para afiliadas entre as emissoras existentes (Jambeiro, 2001). Foi, a partir disso, em 1969, que a TV Globo conseguiu transmitir em rede nacional. A integração completa do território brasileiro marca o início das transmissões por satélite de telecomunicações através do contrato com a Embratel (Munhoz, 2008). É evidente que com a oferta de conteúdos nacionais e abrangência de transmissão televisiva para todo o país, ocasionaria, como expõe Fechine (2008, p. 7) na “consolidação como emissora de TV hegemônica no País”, pois mesmo com o surgimento de outras redes, como Manchete, SBT e Bandeirantes, a TV Globo mantinha sua grande audiência e monopólio.

Um outro passo dado pelo Grupo deu-se com o início das atividades na televisão por assinatura em 1991, com a criação da Globosat; uma operadora por satélite e programadora de canais. No início funcionava como programadora e operadora, mas Brittos (2000) afirma que a ação foi um erro, pois mesclar a TV aberta com as operações e programação da TV por assinatura não daria certo. Logo em 1993 o Grupo dividiu a operação com a Net Brasil, passando a programarem juntos os seguintes canais: Telecine, GNT, Top Sport (atual SporTV), Multishow e materiais da CNN, BBC, NBC e CBS (Jambeiro, 2001).

Segundo Brittos (2000), as alterações do panorama mundial das comunicações a partir das inovações tecnológicas possibilitaram ao mercado televisivo a constituição de novos atores e redes, permitindo, como exposto acima, novos sistemas de televisão por assinatura. Mas, assim como a TV aberta, seu início possui diversos relatos, principalmente no Brasil. Possebon (2009) afirma que não é possível apontar com precisão quando tudo começou, entretanto, acredita em relatos que contemplam uma espécie de TV por assinatura iniciada em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, no fim da década de 1950. Na época as operações eram realizadas através do serviço de *Community Antenna Television* (CATV) e transmitiam o sinal da TV aberta do Rio de Janeiro. Sem o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), que foi criado apenas em 1962, as pequenas empresas da região ofereciam o serviço com mais qualidade na imagem que uma antena comum. Porém, só em 1995 que, de fato, Petrópolis recebeu os sinais dos canais de TV por assinatura no modelo que conhecemos.

Oficialmente, no Brasil, a TV por assinatura passou a ser implementada em 1990, que também foi definido como um novo período no mercado brasileiro de televisão, com a Fase da Multiplicidade da Oferta (Brittos, 2000). Tal fase refere-se ao aumento de canais e à concorrência entre emissoras. As duas visões levam em consideração a tecnologia que insere uma espécie de convergência midiática entre os meios audiovisuais, trazendo uma nova realidade para o campo, deixando a televisão multifacetada ou multiplicada. De modo geral, a inserção da TV por assinatura com os canais a cabo atendia desejos do público que ansiava por conteúdos variados (Lotz, 2017).

Um processo definidor para a TV por assinatura no país foi a criação da regulamentação dos serviços. A primeira associação, no final de 1980, foi a Associação Brasileira das Agências de Comunicação (Abracom). Pouco tempo depois, as maiores provedoras de serviço de TV por assinatura do país se filiaram à associação, entre elas, o Globosat. E, para abranger mais tipos de serviços, modificaram o nome, surgindo a ABTA (Associação Brasileira de TV por Assinatura), “uma entidade que defende os interesses das companhias que exploram serviços de TV a cabo, MMDS e TV via satélite” (Jambeiro, 2001, p. 173).

Brittos (2000) aponta que as redes de televisão no Brasil começaram a conviver com os canais pagos no fim dos anos 1980, tendo um crescimento exponencial nos anos 1990, quando as empresas estrangeiras instalaram escritórios comerciais e participaram diretamente das operações da TV por assinatura. Ou seja, o processo regulatório possibilitou a inserção de regras e diretrizes no serviço para garantir, de certa forma, a qualidade, além de permitir uma boa atuação das empresas provedoras.

Contudo, a TV por assinatura no país só atingiu seu ápice em novembro de 2014, superando a marca de mais de 19 milhões de assinantes, segundo Sacchitiello (2020). No entanto, esse número está caindo e é provável a relação com a popularização do *streaming* e a diversidade de plataformas no Brasil.

Tendo em mente as mudanças que estão interligadas com a tecnologia e a trajetória do Globosat, assim como todo o histórico da Globo, enxergamos o avanço comunicacional que o conglomerado midiático percorre de modo constante. É inegável que para compreender essas mudanças e a complexidade de cada movimentação de uma empresa de tal porte, seria necessário um acompanhamento minucioso, já que muitas questões são intrínsecas ao momento presente das situações. De qualquer modo, como expõe Lotz (2008), a televisão é instigada por assinantes e é natural que as novas estruturas tenham por base esse modelo – uma busca por telespectadores ativos, pois a TV ainda permanece comercial e necessita dos anunciantes.

3.3. A CRIAÇÃO DO GLOBOPLAY

Se durante os anos de ouro da televisão, com programação e telespectadores fiéis, houvesse a menção que aquele aparelho não seria mais o ator principal de sala de estar ou de um lar, muitos não acreditariam. Jost (2007), buscando compreender a televisão e as mudanças ocorridas desde a sua criação, apontava que a convergência modificaria esse contexto, impossibilitando reconhecer os limites das telas. Na época, o autor mencionava que a televisão do amanhã, neste caso, a televisão de hoje, teria uma grande fragmentação de público e multiplicação de canais e de telas.

Sem dúvidas, desde a sua popularização, a internet possibilita infinitos recursos para distintas áreas e contextos. Retomando um debate gasto sobre como a internet contribuiu com diversas mudanças e trazendo luz para a nossa perspectiva, verificamos como o seu uso também apresentou novas roupagens para o meio audiovisual, principalmente para o cinema e televisão. Por isso, falar sobre a internet dentro do contexto de criação do Grupo Globo possui importância, pois a empresa se modificou a partir das tecnologias – antes mesmo da internet – para ampliar o seu negócio.

Os efeitos do digital no mundo ainda percorrem distintos campos. As temáticas sobre a era digital e a convergência midiática ainda geram questionamentos. Se em 1990 o discurso da revolução digital era de que os novos meios eliminariam os antigos (Jenkins, 2009), por agora percebemos o intercâmbio entre tais meios, com a utilização de formatos televisivos em catálogos *online*, obras criadas para uma plataforma de *streaming* veiculada em TV aberta e,

até mesmo, filmes sendo lançados no *streaming*. Ou seja, não há substituições, de um modo geral são mudanças aditivas (Johnson, 2019).

Para Mattos (2013), o digital trouxe novos desafios para as mídias tradicionais, já que o processo de comunicação ocorre de forma mais rápida, propaga-se com mais facilidade e possui maior alcance, além do crescimento das mídias sociais digitais que influenciam o compartilhamento e atuação dos usuários em rede. Similarmente, o tema é tratado por Jenkins (2009), no entanto, o autor expõe como a convergência¹⁴ ressurgiu como um importante vetor para grandes empresas de mídia presumirem o futuro da indústria do entretenimento, compreendendo a revolução digital como uma porta de entrada para a interação entre novas e antigas mídias; marcado por um período de multiplicação de telas e conteúdos audiovisuais em diferentes mídias.

Neste cenário, consideramos que temos o que Albuquerque (2020, p. 40) configurou como a “fragmentação do conteúdo audiovisual”, com início ainda em 1980. O termo refere-se a “convergência de janelas [...] e a experiência relativamente unificada da televisão” que “se dispersa e se torna multifacetada”. O autor retrata o período em que recursos tecnológicos possibilitaram novidades para o mercado do entretenimento. Do mesmo modo, Muanis (2018) acredita que atualmente os conteúdos deslizam de um meio para o outro, com estruturas similares e poucas modificações. Ou seja, de alguma forma, continuamos consumindo televisão mesmo em diferentes telas.

A crescente disponibilidade da autoprogramação proporcionada pelos serviços de vídeo sob demanda (VoD) e um maior engajamento de usuários nas plataformas de redes sociais permitiram o surgimento de novas formas de visualização do conteúdo audiovisual, provocando uma série de mudanças nas relações entre as tradicionais práticas de mídia e as plataformas de streaming. (Massarolo; Mesquita, 2018, p. 43).

A tabela a seguir, desenvolvida por Massarolo (2015), apresenta os primeiros percursos do Grupo Globo na internet até a criação do Globoplay, em 2015. Albuquerque (2020) atualiza com dois acontecimentos importantes, inserindo a mudança de nome (o reposicionamento da marca), em 2018, e o anúncio da unificação das empresas Globo, com o projeto “Uma Só Globo”, em 2019. A partir de 2021 novas mudanças ocorreram, como o projeto de integração do Grupo Globo, “Milhões de Globos”, marcando o início da jornada

¹⁴ Neste trabalho entendemos a convergência como a integração das mídias (TV e Internet) e as relações e usos dos suportes, formatos, gêneros, etc.

mediatech e a parceria com a empresa Google, com a criação da nuvem para transferir as operações digitais do grupo.

Tabela 2 - Linha do tempo do Grupo Globo no digital.

2000	- Portal Globo.com
2006	- Produtos ficcionais ganham página própria. - Portal G1 - hospeda o conteúdo jornalístico das Organizações Globo. - Portal globoesporte.com - hospeda o conteúdo de esportes do grupo.
2007	- Cargo de produtor de conteúdo transmídia.
2008	- DGE (Diretoria Geral de Entretenimento) - implantação de ações transmídia.
2010	- Site GShow - hospeda o conteúdo ficcional das Organizações Globo.
2013	- Lançamento do aplicativo Globo COMVC.
2014	- Site Gshow - hospeda o conteúdo ficcional das Organizações Globo.
2015	- Globo Play - plataforma de <i>streaming</i> de vídeo sob demanda da Globo.
2018	- Globoplay - plataforma atualiza o nome.
2019	- Anúncio da unificação das marcas por meio do projeto Uma Só Globo.

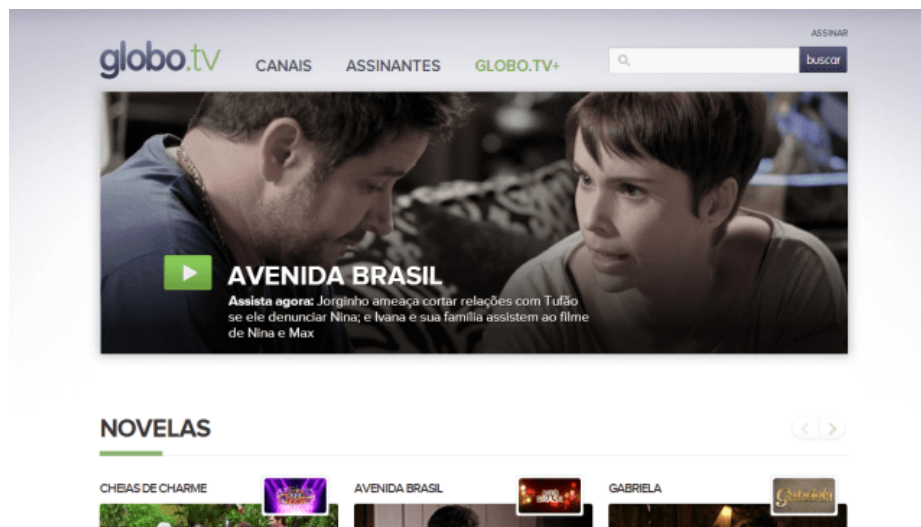
Fonte: Massarolo (2015), em *Jornalismo Transmídia: a notícia na cultura participativa*. Albuquerque (2020), em *Plataformas de TV Online: um estudo de caso do Globoplay*.

Segundo Meigre e Rocha (2020), os investimentos do Grupo Globo na internet iniciaram-se em 2000. Desde esse período ocorreram tentativas de inserção de reestruturações e novas tecnologias, como apresentado brevemente em tópicos anteriores e exposto na Tabela 1. Em 2015 houve a criação da área de Mídias Digitais, Tecnologia e Infraestrutura, que passou por experimentações e testes com o mercado de vídeo sob demanda (VOD) (Meigre; Rocha, 2020), criando também o principal produto do Grupo na atualidade, o Globoplay.

A plataforma Globoplay é o principal espaço em crescente consumo. Com ela o Grupo enxergou a possibilidade de entrar no universo do *streaming* combinando a disponibilização das suas produções televisivas com obras originais. Criada em 3 de novembro de 2015, a plataforma seria a sucessora da Globo.tv+ e possuía um diferencial da TV aberta, pois os conteúdos eram transmitidos em 4K (Mungioli; Ikeda; Penner, 2018). O Globo.tv+ era uma versão atualizada de um serviço oferecido pelo Grupo, denominado Globo.TV, que era uma plataforma baseada na integração com a grade de programação da TV Globo e funcionava de

forma gratuita permitindo acesso a trechos de conteúdos da TV. É possível visualizar a estética da plataforma na Figura 1. Dessa forma, o Globo.tv+ foi um primeiro serviço por assinatura de vídeo *on demand* (VO), criado em 2012, para disponibilizar a programação e outras produções do acervo do Grupo da íntegra, por um valor de R\$12,90 ao mês. Com o *slogan* “Leve a Globo com você”, o projeto passou por uma fase de testes e foi disponibilizado apenas em Minas Gerais para ajustes no serviço (Ventura, 2012).

Figura 1 - Página inicial do globo.tv.



Fonte: globo.tv.

Segundo Massarolo e Mesquita (2018, p. 44), em seus primeiros anos, o Globoplay funcionava “como recurso estratégico para a expansão da experiência de consumo de sua grade” de programação. Em outras palavras, o que era veiculado na televisão era disponibilizado no catálogo *online* da plataforma para assinantes e não assinantes¹⁵. Essa estratégia se tornou comum entre grandes emissoras no período de crescimento de conteúdos sob demanda, tendo em vista a digitalização dos conteúdos audiovisuais. A ideia de ter um estoque da programação e/ou dos conteúdos possibilita o consumo de todos os tipos de espectadores (Muanis, 2018).

Se inicialmente a proposta do desenvolvimento do Globoplay seria expandir a experiência de grade de programação, por ora a plataforma passa a integrar o *streaming* - caminhando lado a lado com a gigante Netflix - com produções originais, criadas especialmente para a plataforma, com uma variedade de formatos e gêneros: programas de humor, séries e

¹⁵ A distinção configura em os não assinantes estão limitados a fragmentos dos programas ou a capítulos específicos das novelas que são veiculadas na TV. Já os assinantes, dependendo do plano, consome séries Originais Globoplay, séries estrangeiras, programas e novelas na íntegra e canais ao vivo.

documentários. Entretanto, visualizamos que, a partir do projeto de resgate das telenovelas clássicas, não só há a permanência das produções que são exibidas na TV, ocasionando a expansão da grade da TV Globo e/ou de outras obras do Grupo, mas um modelo estratégico em reexibir, obras que convidam determinados públicos, sejam eles telespectadores ligados à memória afetiva que têm com as antigas produções ou novos telespectadores interessados em acompanhar um conteúdo dito como *cult* e/ou clássico. Para Albuquerque (2020, p. 57) a plataforma mantém “um catálogo de vídeos que transpõe grande parte da programação em exibição na televisão”. De fato, ocorre uma diferenciação do modo de atuação, já que a plataforma caminha, muitas vezes, de forma individual ao que é apresentado na TV aberta ou TV por assinatura, com conteúdo *digital only*¹⁶. Massarolo e Mesquita (2020, p. 5) apontam que as ações em torno do Globoplay são agregadas aos canais da TV aberta e por assinatura, que evidenciam o “potencial de crescimento e expansão da *TV Online* nas plataformas de *streaming* deve ocorrer vinculado a um canal televisivo”.

Como sabemos, esse fenômeno do uso do serviço de *streaming* foi potencializado pelo surgimento da banda larga, do uso constante de *tablets* e *smartphones*, além do crescimento da *Smart TV* (Johnson, 2019). Isto é, os avanços tecnológicos possibilitaram novas formas de consumo dos conteúdos audiovisuais, sobretudo um consumo pautado em diferentes telas. A partir desse cruzamento de mídias têm-se uma convergência que se aprimora ao passo da tecnologia e das mudanças culturais, principalmente no envolvimento participativo do público. Para Souza e Covalski (2020), esse estímulo desenvolvido pelo Grupo Globo para a migração do público para a plataforma põe em prática uma estratégia de mercado e de uma nova cultura televisiva.

A reformulação dos serviços do grupo *Globo* ocorre num momento em que a televisão não se definia mais pela transmissão, com o surgimento da *Netflix* e *Amazon Prime*, e com o incremento das inovações, a emissora deixou de investir no potencial inovador das narrativas interativas, multiplataforma e transmídia, avançando nas estratégias com os serviços de VOD, ancorados no modelo tradicional de negócios da TV e de suas práticas de produção (Massarolo; Mesquita, 2020, p. 11).

Os primeiros movimentos que apresentam esse entrecruzamento entre TV Globo e Globoplay se dá nas séries veiculadas na TV aberta. Em 2016, das nove séries estreadas na TV Globo, quatro foram lançadas no Globoplay, em datas diferentes. Já em 2017, foram exibidas 11 séries na TV Globo e apenas uma no Globoplay. Mas uma delas foi lançada primeiramente

¹⁶ São produções exclusivas de plataformas *streaming*.

no Globoplay, a quinta temporada de *Cidade dos Homens*. Em 2018, dois anos após o lançamento da plataforma, das sete séries veiculadas na TV Globo, cinco estrearam primeiro no Globoplay (Mungióli; Ikeda; Penner, 2018). Esse processo mencionado reforçou uma simbiose entre as marcas Globo e Globoplay (Souza; Covaleski, 2020). Uma forma encontrada para potencializar janelas do Grupo de maneira individualizada, atingindo distintos públicos, no entanto, com o mesmo conteúdo.

Foi buscando aproximação com outros serviços de televisão e de *streaming* como a HBO (*It's not TV. It's HBO*) e a Netflix, que o Globoplay iniciou em 2018 as primeiras produções com o selo Original Globoplay, planejadas especificamente para o catálogo *online*. Essa tendência surge principalmente a partir da primeira obra Original Netflix, *House of Cards* (2013).

Sabe-se que o desenvolvimento de obras com selo Original Globoplay ocorre desde 2018, com as primeiras produções disponibilizadas no catálogo: *Além da Ilha* (2018), *Assédio* (2018) e *Ilha de Ferro* (2018). As séries foram lançadas sem estratégias de divulgação na TV aberta (Albuquerque, 2020). *Além da Ilha* (2017) uma comédia que não foi exibida na TV aberta. *Assédio* (2018) um drama que foi integralmente exibida na TV Globo. Logo depois, em novembro de 2018, veio outra ficção seriada, *Ilha de Ferro*, uma série de ação que passou pela mesma estratégia de *Assédio* (2018), sendo exibida na TV Globo. Para Mungióli, Ikeda e Penner (2018, p. 61), “tais estratégias reforçam o empenho da plataforma Globoplay em potencializar a aquisição de audiência de *streaming* por meio da difusão de seus produtos no sistema *broadcasting*”.

As produções que carregam o selo são pensadas para o *streaming* e viabilizadas pelo Estúdios Globo, e representa não apenas uma maior qualidade, mas se caracteriza pela ousadia em trabalhar narrativas distintas, indo além das janelas tradicionais, conforme afirma Bretas (2020), à época diretor do Globoplay, Produtos Digitais e Canais Pagos da Globo. Por isso, algumas obras não são veiculadas na TV Globo. Na realidade, o diretor comenta que todos os conteúdos híbridos¹⁷ não adotam o selo.

Por mais que tenha narrativas mais ousadas para nichos específicos, há a exibição de produções Original Globoplay no fluxo de programação da TV Globo. Isso ocorre em sessões especiais, como *Cine Globoplay*, *Sessão Globoplay*, *Pré-Estrela Globoplay* e *Espiadinha Globoplay*. Geralmente, essas apresentações são após a novela das nove, já que a classificação

¹⁷ Entende-se aqui por conteúdos híbridos aqueles que podem ser veiculados em TV aberta, *streaming* e outras mídias. De mesmo modo, compreendemos que são obras com linguagem apropriadas para distintas faixas etárias e/ou com um fácil adaptação e recepção para o público.

indicativa interfere na possibilidade de exibir durante o dia. Entretanto, uma parte das obras que carregam o selo Original Globoplay já foram exibidas na televisão aberta, contradizendo o que foi apontado por Bretas (2020). Discutiremos isso no próximo capítulo.

Com o objetivo de “ir além da TV”, fortalecendo as janelas, viabilizando novas obras com selo Original Globoplay e realizando ações que incentivam os acessos nas plataformas digitais do Grupo, visualizamos esse processo como um circuito, em que um mesmo conteúdo perpassa a TV aberta, TV por assinatura e *streaming*, desenvolvendo um caminho de mão dupla, que vai e volta em forma de audiência e novos assinantes¹⁸. Reconhecemos esse processo como remediação, caracterizada por vários nomes, entre eles, reciclagem de conteúdo. Para a pesquisa focamos no conceito de *remediation* trabalhado por Bolter e Grusin (2000). A proposta apresentada pelos autores reconhece esse movimento que chamamos de circuito, como uma reforma e/ou reaproveitamento de conteúdo; em outras palavras, a utilização de determinado conteúdo de um meio em outro.

A indústria do entretenimento define o reaproveitamento a transposição de um conteúdo familiar para outra forma de mídia; uma série de quadrinhos é reaproveitada como filme, um desenho animado para a televisão, um videogame e uma linha de brinquedos de ação. O objetivo não é substituir as formas anteriores, cujos direitos a empresa detém, mas sim disseminar o conteúdo pelo maior número possível de mercados. Cada uma dessas formas extrai parte de seu significado dos outros produtos em um processo de remediação honrosa e, ao mesmo tempo, reivindica tacitamente oferecer uma experiência que as outras formas não conseguem proporcionar. (Bolter; Grusin, 2000, p. 68) (tradução nossa)¹⁹.

Além disso, os autores apontam que o que há de novo na mídia digital é a forma como o reaproveitamento é estrategicamente realizado para remediar os meios de comunicação antecessores, como a televisão e o cinema. Em outras palavras, assim como cada meio surge e precisa se reinventar para adquirir seu espaço, o *streaming* só realiza o mesmo movimento.

Todas essas mudanças que ocorrem a partir da televisão são impulsionadas pela indústria (Johnson, 2019) e pelos consumidores que buscam cada vez mais o entretenimento e

¹⁸ No caso em especial, percebemos a telenovela como um formato que viabiliza esse movimento, pois sua estrutura baseada na serialidade (Machado, 2001), facilita a disponibilização em blocos e/ou capítulos, assim como, as séries que são desenvolvidas para o *streaming*.

¹⁹ The entertainment industry defines repurposing as pouring a familiar content into another media form; a comic book series is repurposed as a live-action movie, a televised cartoon, a video game, and a set of action toys. The goal is not to replace the earlier forms, to which the company may own the rights, but rather to spread the content over as many markets as possible. Each of those forms takes part of its meaning from the other products inapmcess of honorific remediation and at the same time makes a tacit claim to offer an experience that the other forms cannot.

a audiência. A Internet, neste caso, potencializa o surgimento de novos modelos e conteúdos que possam percorrer distintas plataformas (conteúdo multiplataforma). É através desse cenário que Souza e Covaleski (2020) afirmam que:

Ao estimular continuamente que seu público migre para a plataforma digital criada por ela mesma, a Globo consegue pôr em prática uma estratégia de reserva de mercado e criação de uma nova cultura televisiva, ao mesmo tempo que caminha para um futuro próximo em que mais do que uma rede de televisão, seja um grupo de tecnologia da comunicação (Souza; Covaleski, 2020, p. 13).

Configura-se, assim, uma cultura televisiva que busca entregar, em uma única plataforma de *streaming*, diversos conteúdos audiovisuais, desde televisão aberta e por assinatura ao vivo, telenovelas, programas de entretenimento, reality *shows*, documentários e séries. Essa organização da oferta não apenas amplia o escopo do catálogo, mas reafirma uma lógica de integração entre diferentes produtos historicamente associados ao Grupo Globo, agora rearticulados no ambiente digital por meio do Globoplay.

Ao reunir os conteúdos em um só lugar, o Globoplay opera como um ponto de convergência entre televisão aberta, TV por assinatura e *streaming*. Essa estratégia se torna visível nos planos oferecidos, nos quais o acesso a determinados conteúdos está condicionado à adesão de determinado pacote. São três planos: 1) gratuito com acesso a TV Globo ao vivo e trechos de episódios de séries e novelas; 2) padrão com anúncios e acesso a TV Globo, novelas, séries, filmes etc.; e, 3) premium com acesso a TV Globo, novelas, séries, filmes, esportes, shows etc. Os planos pagos oferecem acesso aos canais por assinatura do Grupo Globo. Com isso, o Globoplay se torna a janela que concentra o ecossistema de produção audiovisual do Grupo, ocasionando na criação da campanha publicitária realizada pelo Grupo em 2021, veiculada na TV Globo e em redes sociais digitais, com o mote “Muito mais que *streaming*, tem Globoplay para todo mundo”.

3.3.1. Reposicionamentos e reestruturação da plataforma

Os efeitos da tecnologia digital, com o surgimento dos conteúdos sob demanda e dos serviços de *streaming*, forçaram a televisão a repensar o seu modelo de negócio. Jenkins (2009) comenta que tantas opções de meios de comunicação representaram para as redes de televisão o colapso da fidelidade do telespectador. A afirmação do autor não se referia ao que vivemos

hoje, com a proliferação de plataformas e conteúdo para todos os gostos, mas à TV por assinatura e de outras formas de entretenimento como a internet, o DVD, vídeos e videogame. Com isso, a televisão passou a concentrar-se, segundo Jenkins (2009) em:

[...] cada vez mais em compreender os consumidores que tenham uma relação prolongada e um envolvimento ativo com o conteúdo das mídias e que demonstrem disposição em rastrear esse conteúdo no espectro da TV a cabo e outras plataformas (Jenkins, 2009, p. 103).

Com a possibilidade de desenvolver a sua própria programação, em contraste com a grade fixada por emissoras tradicionais, o telespectador passou a exercer maior controle sobre o que, quando e como assistir. O crescimento de plataformas disponíveis, aliado à expansão dos catálogos, à facilidade de acesso e ao perfil dos usuários e/ou dos telespectadores interagentes (um público que interage e engaja), geram novas possibilidades comunicacionais. Esse deslocamento fez com que as plataformas de *streaming* se tornassem um dos principais meios de consumo audiovisual, além de transformar práticas desse consumo. Nesse cenário de novas formas de comunicação, o fluxo da grande televisiva se fragmenta, perdendo parte do seu público e convidando-o a migrar entre diferentes plataformas (Massarolo; Mesquita, 2020). Assim, o que antes era determinado pela programação linear das emissoras de televisão passa a ser guiado pelas escolhas individuais e pela disponibilidade do conteúdo.

Desse contexto também surge a cultura da participação, cuja definição parte da lógica do telespectador se tornar um colaborador importante no cenário midiático. Segundo Jenkins (2009), a transformação midiática possibilitou pessoas comuns contribuírem ativamente com a sua cultura para além da interação, transformando-o em participante e/ou produtor. Embora essa prática esteja enraizada no que já ocorria em outros períodos, como a participação dos telespectadores em rádio e televisão (cartas e ligações telefônicas), a internet deixou essa realidade em destaque, visto que a interação do telespectador se torna uma colaboração criativa de produção e distribuição. Os colaboradores também são reconhecidos como fãs pela indústria midiática, pois são personagens que se envolvem e conhecem os detalhes das produções audiovisuais.

Com isso e por visualizar um público migrando da televisão para as plataformas de *streaming* para criar uma grade individualizada, com produções específicas e em qualquer horário, o Globoplay modificou sua estrutura, buscando readaptações estruturais e reposicionamento mercadológico desde a sua criação em 2015, para ampliar seu alcance de público e integrar o seu serviço em âmbito nacional e mundial. A primeira estratégia realizada

pelo Grupo com a plataforma foi adotar a estratégia de receita *freemium* e propagandas em *pre-roll*, como afirma Capoano (2016). Dessa forma, disponibiliza para o telespectador uma parte do conteúdo gratuito e outra reservada para assinantes. Essa estratégia ainda é utilizada, sendo uma das práticas comerciais que foram adotadas posteriormente por Netflix, Prime Video etc.

Em 2016 a plataforma oferecia transmissão em *streaming* da programação ao vivo da TV na seção “Agora na Globo”²⁰; conteúdos exclusivos originados de telenovela; e, antecipação de programas ou séries (Capoano, 2016). Segundo Albuquerque (2020), assim o Grupo Globo desenvolveu uma estratégia multiplataforma, projetando a grade de programação televisiva e criando produções exclusivas, como o *spin-off* da telenovela *Totalmente Demais* (TV Globo, 2016). Embora seu objetivo principal tenha sido de expansão da experiência da grade de programação televisiva, o Grupo experimentou e definiu práticas que exploraram a aproximação entre a TV e *streaming* e deram autonomia ao serviço (Fagundes, 2021).

No período inicial do serviço, era permitido a inserção de comentários na plataforma, interpretados pelo Grupo como processos de interação com o público e incentivo à cultura participativa (Albuquerque, 2020). Hoje, o espaço para comentários não está mais disponível para assinantes e/ou não assinantes. Contudo, essa prática não possuía respostas do Globoplay, o que não ampliou possibilidades criativas para o telespectador interagente, transformando-o mais uma vez apenas em telespectador.

Em 2018, houve um *rebranding* da marca, modificando a identidade visual, a escrita da plataforma de Globo Play para Globoplay e as cores usadas. Esse reposicionamento causa uma aproximação com o modo a identidade da Netflix, no entanto, sabemos que a plataforma possui características particulares em sua estruturação, sendo a principal delas um serviço oriundo de um sistema televisivo que possui um extenso arquivo audiovisual. Isso também é explicitado por Albuquerque (2020), ao apontar a combinação de meios de acesso dos conteúdos, com uma programação linear que surge da transmissão da TV Globo (ou TV aberta) e uma não-linear – a principal do *streaming* – que se relaciona com as produções disponibilizadas na plataforma. Dessa combinação surge a possibilidade de destaque oferecida pelas produções de conteúdos exclusivos, as telenovelas (formato consolidado no mercado brasileiro e no Grupo Globo), o nacionalismo e o selo denominado “Padrão Globo de Qualidade”. Em 2020, a marca tem novas mudanças, novas cores e um novo logo. O estilo é similar, mas com pequenas alterações nas cores utilizadas, que aposta em um degradê

²⁰ Na época, o serviço não estava disponível em todos os estados brasileiros, apenas em São Paulo e Rio de Janeiro, segundo Capoano (2016).

alaranjado; a letra “L” do “globo” adquire a ideia de tela de dispositivo móvel (antes do “play”) e o “a”, que ganha uma grafia mais harmônica.

O Globoplay, antes de tudo, também deve ser considerado uma marca que detém um posicionamento específico, mesmo sendo um posicionamento interligado ao Grupo Globo. Segundo Telles (2004), a continuidade de um posicionamento é condicionada ao que se adequa, mesmo com diversas mudanças, aos objetivos de marketing de uma empresa.

Figura 2 – Evolução da marca Globoplay de 2015 a 2025.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Em abril de 2021, um novo contexto passa a ser abordado pelo Globoplay, que não contempla um reposicionamento, mas uma campanha publicitária que demonstra uma evolução ao apresentar-se como TV e *streaming* ao mesmo tempo. A campanha “Muito mais que streaming, tem Globoplay pra todo mundo” exibiu para o público as vantagens e ofertas disponíveis na plataforma, em uma espécie de etapas que para explicar cada plano. Essa campanha evidencia o Globoplay como uma experiência única e que não é vista nos concorrentes, como pode ser observado a seguir nos registros realizados de alguns filmes publicitários. Foram produzidos cerca de 40 filmes que foram ao ar na TV Globo e em redes

sociais digitais, com o humorista Paulo Vieira protagonizando e conversando com outros atores do Grupo²¹.

Na primeira fase da campanha, os roteiros exploram as formas de consumo, ofertas de conteúdo e como o Globoplay se diferencia dos outros serviços de streaming. Na sequência, a campanha apresenta pacotes e combos oferecidos (Globoplay + canais ao vivo; Globoplay + Disney+; Globoplay + Telecine; Globoplay + Premiere; e Globoplay + Deezer, por exemplo). Essas parcerias marcam a constante evolução da plataforma que avança na trajetória de se tornar um marketplace, onde é possível acessar diferentes serviços e conteúdos com a praticidade de estar em apenas um ambiente. A união com canais ao vivo, por sua vez, adiciona à entrega os 17 canais Globo na TV por assinatura.

A terceira fase da campanha destaca as principais categorias: originais, séries premiadas, filmes de sucesso, clássicos do cinema nacional, novelas antigas e recentes breaks específicos para os programas da Globo, documentários, shows, conteúdo infantil e podcasts. Oferecendo um conteúdo feito por brasileiros para brasileiros e combinando narrativas internacionais, produzidas pelos maiores estúdios do mundo e com o melhor conteúdo nacional, o portfólio é capaz de gerar ofertas sob medida para os mais variados perfis de consumidor. O streaming também conta com podcasts, tornando-se um hub com programas da Globo, da CBN e do jornal O Globo, além de versões produzidas pelo mercado independente de áudio.

A quarta fase será um mergulho em todas as ofertas. O lançamento da campanha está alinhado com a profunda transformação digital pela qual a Globo vem passando e que busca gerar mais fluidez no relacionamento entre seus produtos e serviços com o público (Imprensa Globo, 2021).

De modo geral, a campanha buscou apresentar de forma pedagógica como o Globoplay opera na disponibilização das produções da TV Globo e dos conteúdos originais; evidenciando suas diferenças em relação a outras plataformas e esclarecendo os valores dos planos oferecidos. Observa-se, ainda, uma tentativa explícita de responder a uma questão recorrente no imaginário do público: afinal, Globoplay deve ser compreendido como uma extensão digital da TV Globo ou como um serviço de *streaming* nos moldes da Netflix?

²¹ Alguns dos filmes e/ou vídeos da campanha podem ser vistos nos links abaixo:

O Globoplay ou A Globoplay <https://www.youtube.com/watch?v=1N8XDQsaT7c>

Globoplay é muito mais do que streaming! <https://globoplay.globo.com/v/9513880/?s=0s>

Globoplay plano básico <https://globoplay.globo.com/v/9513885/?s=0s>

Globoplay + canais ao vivo <https://globoplay.globo.com/v/9513892/?s=0s>

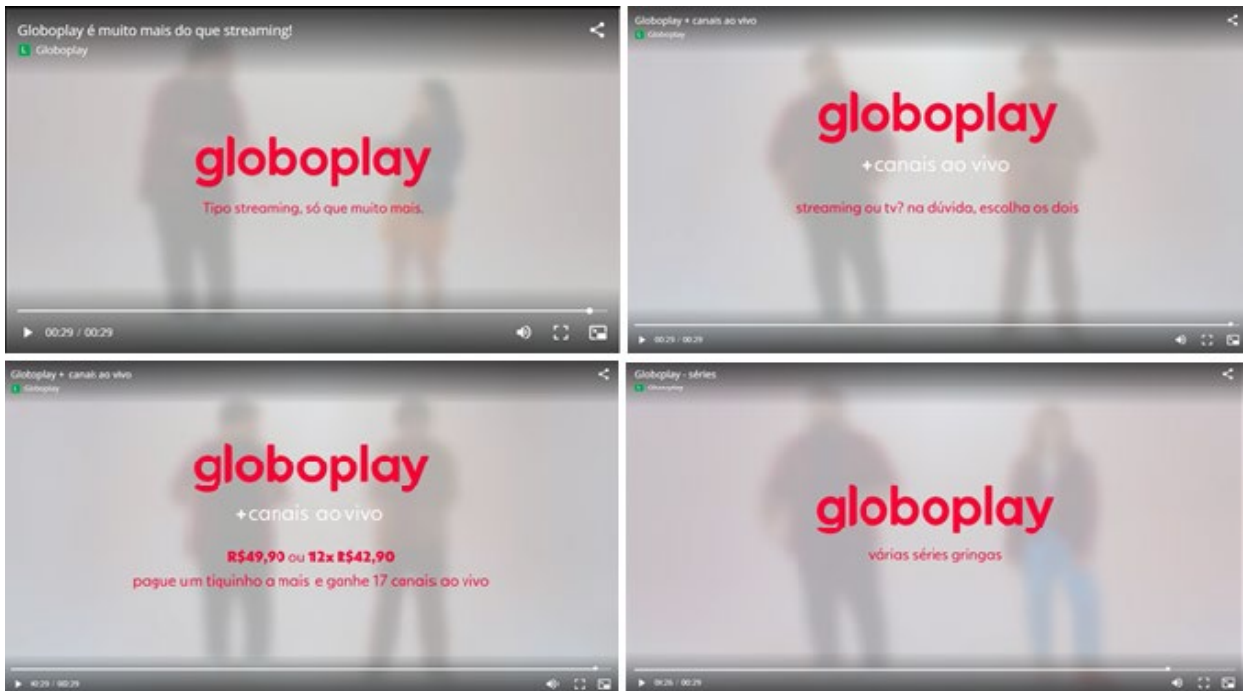
Globoplay + canais ao vivo – Segunda versão <https://globoplay.globo.com/v/9513895/?s=0s>

Globoplay + canais ao vivo – Terceira versão <https://globoplay.globo.com/v/9513906/?s=0s>

Globoplay – séries <https://globoplay.globo.com/v/9513913/?s=0s>

Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 3 - Sequência de capturas de tela das cartelas finais dos filmes publicitários da campanha “Muito mais que *streaming*”.



Fonte: Globoplay (2022).

No que se refere à oferta do serviço, o Globoplay disponibiliza um catálogo que reúne conteúdos originais, exclusivos, licenciados e sinal ao vivo da televisão aberta, contemplando todas as filiadas do Brasil, além dos canais pagos do Grupo. Em 2020, a plataforma passou a funcionar internacionalmente, inicialmente nos Estados Unidos e, posteriormente, em Portugal. Bretas (2020) destaca que, naquele momento o foco era a busca pelo público e na identificação dos espaços de interação dos telespectadores, sobretudo a partir da análise do “conceito de performance” associado a cada novo lançamento. Desde 2022, o Globoplay amplia sua presença internacional, passando a operar em países como Canadá, Austrália, Japão e alguns países da Europa (Alemanha, Áustria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Noruega, Países Baixos (Holanda), Portugal, Reino Unido (Escócia, Inglaterra, Irlanda do Norte e país de Gales), Suécia e Suíça).

Em 2023, o Grupo Globo lançou a campanha institucional “Globo: Vídeo Premium do Plim ao Play” voltada ao mercado publicitário durante o evento Upfront Globo 2023. A campanha reforça o posicionamento da empresa como produtora de conteúdos “por e para brasileiros, em qualquer tela e nas diferentes plataformas pelas quais as pessoas trafegam

durante o dia”, conforme afirma Manuel Falcão, diretor de Marca e Comunicação da Globo²². O discurso enfatiza a capacidade do Grupo de articular diferentes meios, linguagens e formatos, e transitar entre mídias, produzindo conteúdos pensados para múltiplas telas.

Ao comparar as duas campanhas, observa-se que, enquanto a iniciativa de 2021 assume um caráter didático, voltado à apresentação da plataforma e de seu funcionamento para o público e potenciais assinantes, a campanha de 2023 desloca o foco para o posicionamento institucional do Globoplay dentro do ecossistema do Grupo Globo, reafirmando sua posição de produtora audiovisual multiplataforma.

3.3.2. Resgate do acervo da TV Globo

Constatando uma onda nostálgica nas produções audiovisuais, de estética e estilo *vintage*, enxergamos que nunca se pensou em um futuro marcado por objetos do passado, e na internet como um local de propagação de nostalgias individuais e coletivas (Niemeyer, 2014). De certa maneira, essa nostalgia é demandada pela indústria cultural a partir da popularização da narrativa e estética do passado, bem como dos *remakes* de filmes clássicos do cinema. Para Niemeyer (2014) é o retrato do fascínio que sempre tivemos pelos “velhos tempos”, pelos anos 90, 80 e 70, em que não vivemos.

Mas, por outro lado, observamos que a nostalgia se infiltra em diferentes aspectos da nossa vida, não apenas no audiovisual. Esse momento é caracterizado por Niemeyer (2014) como *nostalgia boom*, um movimento crescente desde as primeiras contribuições acadêmicas em torno da memória nos anos 1980 propostas por Nora (1993). As considerações iniciais, sobre a temática, destinavam-se a compreender a memória e história, pois para Nora (1993) a história funciona como uma representação do passado, já a memória como um elo vivido no presente, envolvendo afetivamente o público. Com essa perspectiva, as produções audiovisuais passam a utilizar o recurso da história/memória como forma de recuperar o valor perdido de um objeto, tornando-as nostálgicas (Jenkins; Ford; Green, 2014).

A nostalgia passa a ser um instrumento e/ou recurso utilizado por diferentes segmentos, principalmente pela indústria audiovisual, com o intuito de obter uma audiência inicial consolidada. Compreendemos essa ação de retornar, reutilizar e desenvolver novas configurações a partir dos resíduos de uma fonte do passado como uma prática cultural que resgata elementos estruturados no passado para atuar no presente (Williams, 1979; Jenkins;

²² Disponível em: <https://bit.ly/4quvBtV>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Ford; Green, 2014). Um bom exemplo, e que de forma crescente representa esse consumo nostálgico, é o serviço de *streaming* Netflix. A empresa trouxe para as telas do mundo, em 2016, uma obra inspirada em uma narrativa e (pensada para possuir) uma estética dos anos 1980, a série *Stranger Things* (2016-atual), que é considerada um dos maiores títulos da plataforma.

Com esse movimento, realizado pela Netflix, somos apresentados à instrumentalização da nostalgia que utiliza o recurso como estratégia mercadológica para a lógica de produção (Castellano; Meimaridis, 2017) dos seus conteúdos audiovisuais. A partir desse feito, enxergamos também a presença de um valor e/ou capital nostálgico (Ribeiro, 2017; Jenkins; Ford; Green, 2014) que circunda as produções, compreendendo que, como *background*, há uma reorganização econômica e produtiva de um material que até então não circulava nos meios de comunicação da atualidade.

Não podemos negar que a operacionalização da nostalgia se transformou em uma poderosa ferramenta estratégica de marketing. Em um artigo no site do *El País* intitulado “O negócio da nostalgia”, Enano (2019) afirma que estamos diante da indústria da recordação e poucos escapam dessa realidade. Para a jornalista, mesmo que a nova geração não tenha vivenciado determinada época, é motivada pelos pais a descobrirem os produtos culturais de um momento que fez parte da história e memória da juventude deles. Com isso, as empresas percebem o poderoso alcance e valor que podem explorar, passando a desenvolver uma espécie de economia com a nostalgia.

Por trás desse *boom* se verifica que a nostalgia não é apenas uma tendência mercadológica, ela expressa também a temporalidade e os espaços em que circula, de forma positiva e negativa, bem como uma forma de explorar e reinventar o passado no presente e para o futuro (Niemeyer, 2014). Para compreender a exploração mencionada, recorreremos ao que Jenkins, Ford e Green (2014) tratam como valor de recuperação ao verificar que há um valor econômico no resíduo de determinado material. O conceito é visualizado com base no que Williams (1979) denomina de cultura residual. O teórico dos estudos culturais afirma, segundo Jenkins, Ford e Green (2014, p. 131), que somos “influenciados por coisas, como experiências, práticas, valores, artefatos [...] tempos depois de elas terem perdido seu papel cultural central”. É o que consideramos como ações de apego e apelo ao nosso próprio passado, a uma memória individual e, em tempo, coletiva (Halbwachs, 1990). Contudo, o uso do conceito por Jenkins, Ford e Green (2014) se refere ao interesse sentimental e simbólico que a sociedade carrega dos produtos culturais em sua memória, gerando lucro para as grandes empresas que reutilizam ou recriam esses produtos a partir da lógica de uma economia residual.

Pensando em todo contexto apresentado até aqui, voltamos o nosso olhar para o Globoplay. O Grupo Globo, em 2020, lançou um projeto em que o grande acervo da emissora TV Globo passa a compor o catálogo *online* do *streaming*. A proposta, além de resgatar telenovelas clássicas veiculadas na TV Globo para serem disponibilizadas no Globoplay, também foi motivada pelo contexto pandêmico de Covid-19, que interrompeu as gravações das produções que estavam no ar e de novas gravações.

O serviço de *streaming* buscou no passado a fidelização dos amantes do formato televisivo. Ou seja, apostou na telenovela que é um dos produtos mais conhecidos da televisão e parte do repertório cultural audiovisual do telespectador brasileiro (Ramos; Borges, 2021), para atrair novos espectadores. Esse movimento permitiu ao Grupo Globo resgatar o valor de culto presente nas obras que, de alguma forma, estavam esquecidas no acervo da emissora.

A telenovela pertence a um tipo de serialidade que incorpora características de seriado e facilita a disponibilização em blocos e/ou capítulos, assim como as séries que são desenvolvidas para o *streaming*. Ribeiro (2015) aponta que a telenovela está em exibição desde 1951 na televisão. A primeira novela colocada ao ar intitulava-se *Sua vida me pertence*, escrita e dirigida por Walter Foster. A exibição foi realizada pela TV Tupi de São Paulo até 1952. Outro ponto importante é creditar à TV Globo a construção da telenovela - que conhecemos hoje - como formato genuinamente brasileiro, reconhecido em diferentes países. Lopes e Munglioli (2013, p. 13) afirmam que, “Falar de telenovela brasileira é falar das novelas da TV Globo. [...]. É possível atribuir às novelas da Globo o protagonismo na construção de uma “teledramaturgia nacional”.

Bretas (2020) apontou que um dos motivos para lançar o projeto está relacionado com o modo como a telenovela fideliza os assinantes, pois possui o valor cultural e uma maior quantidade de capítulos. Com isso, é possível conquistar fãs de títulos e assinantes que permanecem por mais tempo na plataforma.

As novelas têm poder de permanência porque fornecem um universo de contação de histórias substancialmente maior do que o programa em si, oferecendo material quase infinito para discussões e debates de fãs e, portanto, garantindo conteúdo “propagável” através das redes de fãs (Jenkins; Green; Ford, 2014, p. 171).

É a partir dessa permanência que percebemos como o público ainda opta por formatos e/ou produções audiovisuais comuns aos seus costumes, visto que mesmo na pluralidade de plataformas com obras inéditas, não são capazes de satisfazer o público. Holdsworth (2011)

comenta que se nos apegarmos às questões sobre a recirculação do próprio passado da televisão, por exemplo, e dos dispositivos e as formas de recontextualização (dos conteúdos), podemos revelar atitudes em relação à televisão como forma cultural e a nós próprios como um público histórico.

Um estudo específico realizado para a coluna de Patrícia Kogut, apresenta o *ranking* de consumo de novelas em seus 30 primeiros dias de exibição na plataforma. Como o Globoplay e o Grupo Globo não informam seus dados, com esses resultados verificamos os números de consumo. Foram mais de 4,9 milhões de horas consumidas em uma só obra, a telenovela *Mulheres de Areia* (1993). Ao observar esses dados, percebemos o poder do formato e os inúmeros acessos que continuarão a ser realizados em cada (re)lançamento no Globoplay. Além disso, a quantidade de capítulos das telenovelas, com muitas em uma média de 180 capítulos, influenciam na permanência do assinante na plataforma, visto que com essa quantidade não é possível realizar uma maratona e finalizar a obra em um dia, como ocorre com ficções seriadas, com temporadas de em média de dez episódios.

Essas dinâmicas de consumo evidenciam que, apesar da abundância de conteúdos inéditos, o público tende a realizar escolhas confortáveis, a partir das obras que já conhece. A forte adesão aos relançamentos no Globoplay, principalmente por causa das telenovelas, revela não apenas a centralidade do gênero na cultura televisiva, mas também a forma como a plataforma mobiliza esse repertório para despertar o interesse de novos assinantes e estimular o acesso a conteúdos exclusivos. Nesse sentido, observa-se que a tradição televisiva brasileira não desaparece com a consolidação do *streaming* e da produção original. Ao contrário, se mantém ainda mais fortalecida nesse ambiente de circulação.

Ao evidenciar essa permanência da tradição televisiva, este capítulo demonstra que as movimentações realizadas pelo Globoplay apresentam uma relação entre o “novo” e o “tradicional”, abrindo espaço para compreender como a plataforma articula memória e inovação em suas estratégias de criação audiovisual e (re)circulação de obras. No próximo capítulo, realizaremos uma análise sobre as obras Original Globoplay com o intuito de identificar as características do selo e das obras.

4. ORIGINAL GLOBOPLAY: INOVAÇÃO E DISTINÇÃO

Como apresentamos no capítulo anterior, o selo Original Globoplay surge em 2018 com três ficções seriadas: *Além da Ilha*, *Assédio* e *Ilha de Ferro*. Embora pertençam a estilos e gêneros distintos, essas produções compartilham certos traços estéticos e técnicos que marcam o início do *streaming* do Grupo Globo como produtora de conteúdos originais. Um dos elementos que mais se destaca é o elenco, composto majoritariamente por artistas conhecidos do público televisivo. O humorista Paulo Gustavo, figura emblemática dos canais Multishow e GNT, protagoniza *Além da Ilha*; Adriana Esteves, consagrada por novelas como *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012) e *O Cravo e a Rosa* (TV Globo, 2000-2001), é a personagem principal em *Assédio*, ao lado de Antonio Calloni e Paolla Oliveira; enquanto em *Ilha de Ferro* reúne nomes como Cauã Reymond, Sophie Charlotte, Maria Casadevall, Eriberto Leão, Kleber Toledo e Mariana Ximenes, distribuídos em duas temporadas.

O desenvolvimento do selo Original Globoplay acompanha um movimento consolidado no cenário internacional, sobretudo a partir da Netflix. Assim como o selo Netflix Original, que nasceu para identificar produções concebidas integralmente para o *streaming*, a estratégia do Grupo buscava não apenas garantir autenticidade e propriedade intelectual, mas também associar suas obras a um valor simbólico de inovação e distinção da TV Globo. Segundo Rossini e Penner (2015, p. 7-8), “Netflix Original” tornou-se uma espécie de selo de qualidade, a exemplo do “padrão Globo de qualidade” brasileiro, estabelecido nos anos 70” pela TV Globo. Em outras palavras, o selo sinaliza que aquela obra foi pensada segundo as lógicas do *streaming*, tanto estéticas quanto industriais, e, portanto, carrega um rótulo de qualidade e exclusividade em meio à multiplicidade de conteúdos disponíveis nas mídias digitais.

Dessa forma, neste capítulo, apresentamos a origem do selo “Original” e uma análise sobre as produções que carregam o selo Original Globoplay, concentrando o *corpus* nas ficções seriadas. O objetivo é compreender o conjunto de obras e questionar se a criação de produções exclusivas para o *streaming* pode nos indicar o desenvolvimento de um padrão estético, narrativo e técnico.

4.1. O SELO “ORIGINAL”

Assim como o debate sobre a *quality TV* surge a partir de produções televisivas que adquiriram destaque por terem características que podiam ser correlacionadas com a linguagem

cinematográfica, o selo “Original”, especificamente na Netflix, surge ancorado em um discurso semelhante de distinção e prestígio. Desde seus primeiros movimentos no mercado audiovisual, a Netflix, precursora desse selo, estabeleceu o uso do termo “Original” como uma forma de diferenciar suas produções no contexto da convergência midiática, quando o consumo audiovisual migrava progressivamente das telas grandes para as telas pequenas. Esse processo, contudo, não se deu de maneira aleatória ou apenas intuitiva, mas esteve profundamente articulado a uma lógica orientada por dados. Ted Sarandos, *co-CEO* e *Chief Content Officer* da Netflix, afirma em uma nota publicada na plataforma que a primeira série original da empresa foi *Lilyhammer* (2012-2014). Em suas palavras:

Quando pensamos na primeira série original Netflix, qual é a primeira imagem que nos vem à cabeça? A Casa Branca? O Instituto Correccional Litchfield? Nada disso. A nossa primeira série original foi *Lilyhammer* e hoje, 6 de fevereiro, assinalamos o décimo aniversário desta estreia histórica na Netflix (Sarandos, 2022).

A série, uma coprodução norueguesa-americana, estreou inicialmente na televisão norueguesa NRK, em janeiro de 2012, e foi disponibilizada pouco depois no catálogo da Netflix. No entanto, segundo Rabkin (2023), a obra “sumiu” sem causar grande impacto cultural ou midiático, evidenciando que, no ambiente do *streaming*, a simples disponibilidade de um conteúdo não é suficiente para garantir visibilidade, circulação ou engajamento. Para que uma obra adquirisse olhares (e horas assistidas), seria necessário que ela estivesse inserida em um conjunto mais amplo de estratégias capazes de produzir valor e/ou prestígio cultural. Nesse contexto, surgiu *House of Cards* (2013), considerada como o primeiro lançamento que carrega de fato o selo Original Netflix. Diferentemente de *Lilyhammer*, *House of Cards* foi desenvolvida a partir da análise sistemática dos dados de consumo de cada assinante, incluindo preferências por gêneros, atores, diretores e modos de consumo. A plataforma investiu de forma consistente no aprimoramento de seus algoritmos, não apenas para refinar seu sistema de recomendação e manter o usuário engajado, assistindo aos conteúdos disponíveis do catálogo, mas também para orientar decisões estratégicas relacionadas à concepção e ao desenvolvimento de novas obras²³.

A criação do drama político *House of Cards* a partir dessa leitura algorítmica indicou um movimento importante na produção audiovisual do *streaming*. Os dados deixaram de operar

²³ Para Ladeira (2019), a inteligência artificial e o algoritmo são capazes de aprender e decidir, fornecendo indicações infinitas, em um ciclo sem fim. Com o olhar sobre a Netflix, o autor apresenta que sem estratégias específicas o serviço não atingiria o seu objetivo, pois foi através do aperfeiçoamento do sistema de recomendações que adquiriu a sua popularidade.

como métricas para integrar o processo criativo da criação audiovisual. A obra é uma adaptação da série de mesmo nome exibida pela rede BBC em 1990, que foi baseada no romance escrito por Michael Dobbs. Com um orçamento de cerca de 3 milhões de dólares por episódio (Rossini; Renner, 2015), a série trouxe características até então associadas ao cinema, configurando-se como uma obra de alta qualidade técnica e narrativa. Os primeiros episódios foram dirigidos por David Fincher, famoso pelos filmes *Se7en – Os Sete Crimes Capitais* (1995) e *Clube da Luta* (1999); e atuação de Kevin Spacey, ator de cinema que trabalhou em *Beleza Americana* (1999) e *Tempo de Matar* (1996).

Contudo, as escolhas pelos nomes de David Fincher e Kevin Spacey não aconteceram por acaso. A Netflix compreendeu que parte dos assinantes tinham interesse pelos trabalhos de ambos os profissionais, colocando-os como peças-chaves ao pensar criativamente a obra, assim como apontam Abreu e Nicolau (2017):

A Netflix sabia previamente que uma parte considerável do público tinha grande interesse pelo trabalho de David Fincher, diretor de *The Social Network*. A empresa descobriu também que os filmes estrelados pelo ator Kevin Spacey tornavam-se sucessos tão instantaneamente quanto a versão britânica de *House of Cards*. Cientes desses três círculos de interesse, a Netflix produziu um gráfico, cunhado "diagrama Venn" que, ao cruzar as informações, apontou a produção da série como uma aposta ganha na história da produção de conteúdo original da empresa (Abreu; Nicolau, 2017, p. 145).

Os autores também apontam uma inversão da lógica da produção audiovisual. Ao contrário da televisão, que desenvolve obras com o objetivo de conquistar uma audiência a posteriori, a Netflix passa a identificar previamente segmentos específicos do público para, então, conceber produtos audiovisuais orientados por esses perfis de consumo. Ou seja, cada um dos usuários, é classificado pelos interesses e escolhas, tornando-se “um conjunto diversificado de dados que se entrecruzam para fomentar padrões que vão alimentar as decisões de empresas como a Netflix” (Abreu; Nicolau, 2017, p. 147).

Além do sucesso de crítica e premiações inéditas²⁴, *House of Cards* introduziu duas transformações fundamentais no audiovisual contemporâneo: contribuiu para o surgimento da prática do *binge-watching* ao disponibilizar todos os episódios simultaneamente; e a consolidação do termo “Original”, como uma categoria de distinção e prestígio em torno das

²⁴ *House of Cards* ganhou alguns prêmios em festivais como *Creative Arts Emmy Awards* e *Golden Globe Award*, se tornando a primeira produção realizada e distribuída exclusivamente pela internet a ser indicada em premiações televisivas.

séries criadas para o *streaming*, desenvolvendo assim um novo contexto para o conteúdo sob demanda.

Esse movimento também pode ser interpretado à luz de reflexões teóricas sobre a noção de originalidade na arte. Eco (1989) argumenta que, na estética moderna, a ideia de obra original se relaciona ao que é único e inovador. Em outras palavras, entendia-se por originalidade aquilo que causava uma nova imagem e renovava as experiências do telespectador. De certo modo, os originais do *streaming* operam nessa lógica, funcionam como um selo de garantia que sugere exclusividade e novidade. No entanto, essa relação é ambígua. Nem sempre o que se apresenta como original corresponde a algo inédito em sua totalidade; pelo contrário, *spin-offs*²⁵, conteúdos licenciados²⁶ e/ou produções com exclusividade de exibição possuem o mesmo selo, o que dilui o sentido de originalidade. Penner e Straubhaar (2020), discutiram essa distinção ao observar a plataforma Netflix:

[...] não há diferenciação, na navegação do site, entre séries, filmes, documentários, *reality shows*, programas de variedades e *stand up comedy* que tenham sido produzidos pela Netflix e aqueles licenciados para exibição exclusiva pela plataforma. Também entram nessa categoria do menu do site continuação de séries previamente realizadas por canais de televisão que passaram a ser feitas pela Netflix (por exemplo, a série *Black Mirror*, cujas duas primeiras temporadas são da emissora britânica Channel 4, e as duas últimas – do total de 4 temporadas existentes até maio de 2018 – foram produzidas pela distribuidora de conteúdos via *streaming*).

Desse modo, é bastante difícil diferenciar e, portanto, contabilizar quantos títulos disponíveis na aba Originais do menu Netflix são efetivamente produções originais, e não obras com contratos de exclusividade de exibição (Penner; Straubhaar, 2020, p. 135).

No caso do Globoplay, essa dinâmica se repete. A maioria das produções Original Globoplay foram desenvolvidas para o *streaming*, mas há exceções de obras que transitaram entre diferentes mídias (TV aberta e TV por assinatura) ou foram coproduzidas com produtoras de outros países. *Sessão de Terapia* (GNT, 2012-2014), por exemplo, teve as três primeiras temporadas exibidas na TV por assinatura, migrando para o Globoplay em 2019 com a quarta e quinta temporada; *Sob Pressão* (TV Globo, 2017-2021) exibiu quatro temporadas e um

²⁵ Entendemos por *spin-off* as produções que são derivadas de outros produtos da televisão e/ou do cinema, podendo ter características ou não do formato de origem. Esse processo não é novo, pois ocorre nos meios de comunicação audiovisuais há tempos. Como exemplo, no *streaming* podemos citar na Netflix, a série *Better Call Saul* (2015-2022) que surge de um arco narrativo presente em *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013); e, no Globoplay a série *As Five* (2020-atual) derivada da telenovela *Malhação: Viva a Diferença* (2017-2018).

²⁶ Por conteúdos licenciados compreendemos as produções que não são criadas e desenvolvidas diretamente pelas plataformas de *streaming*. Geralmente são produções partes de programação da TV por assinatura. Para apresentar exemplos, citamos séries como *Arrested Development* (FOX, 2003-2006) (antes de ser produzido pela Netflix), e *Sessão de Terapia* (GNT, 2012-2014) (antes de ser disponibilizada apenas no Globoplay).

especial na TV aberta e a quinta exclusivamente no *streaming*; *Segunda Chamada* (TV Globo, 2019) e *Justiça* (TV Globo, 2016) seguiram trajetórias semelhantes, com suas continuações lançadas na plataforma. Já no que se refere às coproduções internacionais, possuem o selo a série *Theodosia* (Globoplay, 2022) produzida em parceria com ZDF e *Cottonwood Media*; e *Codex 632* (Globoplay, 2023) produzida em parceria com as portuguesas RTP e SPi. Com essas obras visualizamos a movimentação para o mercado internacional do Grupo Globo com o Globoplay, realizando a coprodução e disponibilizando as produções em outras plataformas e canais de televisão. Com isso, o catálogo de produções criadas exclusivamente para o Globoplay é expressivo e evidencia a estratégia em fortalecer sua presença no ambiente sob demanda nacional e internacional.

Essa aposta na exclusividade reforça o poder das plataformas de *streaming* como agentes determinantes do mercado audiovisual contemporâneo, principalmente se levarmos em conta que cada serviço possui determinado direito de veiculação e/ou disponibilização de obras e/ou produções no Brasil²⁷. Mungiolli, Ikeda e Penner (2018) observam que a exclusividade se tornou uma moeda de troca simbólica e econômica, pois o acesso a determinados conteúdos só é possível mediante a assinatura da plataforma que os detém. As autoras defendem que as plataformas de *streaming* fortalecem e ampliam seus catálogos com os conteúdos originais. Assim, acabam por funcionar como instrumentos de fidelização do público.

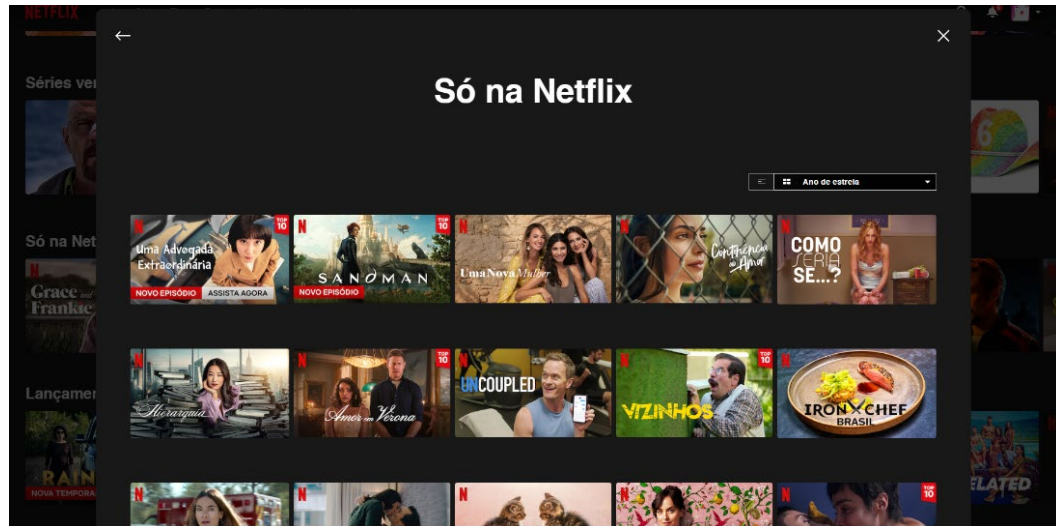
Em 2021, ao observar a interface das plataformas, percebemos diferenças significativas entre o modo como Netflix e Globoplay categorizavam seus originais. Precisamos ressaltar que os registros apresentados mostram a visualização do acesso individual de um assinante, e esse pode ser distinto para outros assinantes das mesmas plataformas. Também é válido expressar que, desde o início da atuação no Brasil, a Netflix se tornou uma espécie de “espelho popular” de como uma plataforma de *streaming* deve funcionar, visto que foi um dos primeiros do mercado a inserir o consumo sob demanda através do serviço.

A Netflix apresentava a categoria dos originais/licenciados como Só na Netflix (ou *Only on Netflix*). A categoria estava disponível na página principal do serviço como a 10ª opção na divisão dos conteúdos. Ao clicar na categoria podíamos consultar todas as produções disponíveis usando a filtragem das seguintes subcategorias: Sugestões para você, Ano de estreia, A-Z e Z-A. Na época, séries como *Stranger Things*, *Black Mirror* (2011-atual), *Orange Is The New Black* (2013-2019) estavam em alta e era possível encontrar os filmes distribuídos

²⁷ Neste caso estamos considerando os catálogos oferecidos pelas plataformas no Brasil.

pela Netflix *Não Olhe para Cima* (2021) e *O Menino que Descobriu o Vento* (2019) – na lista também era possível encontrar documentários (Figura 4).

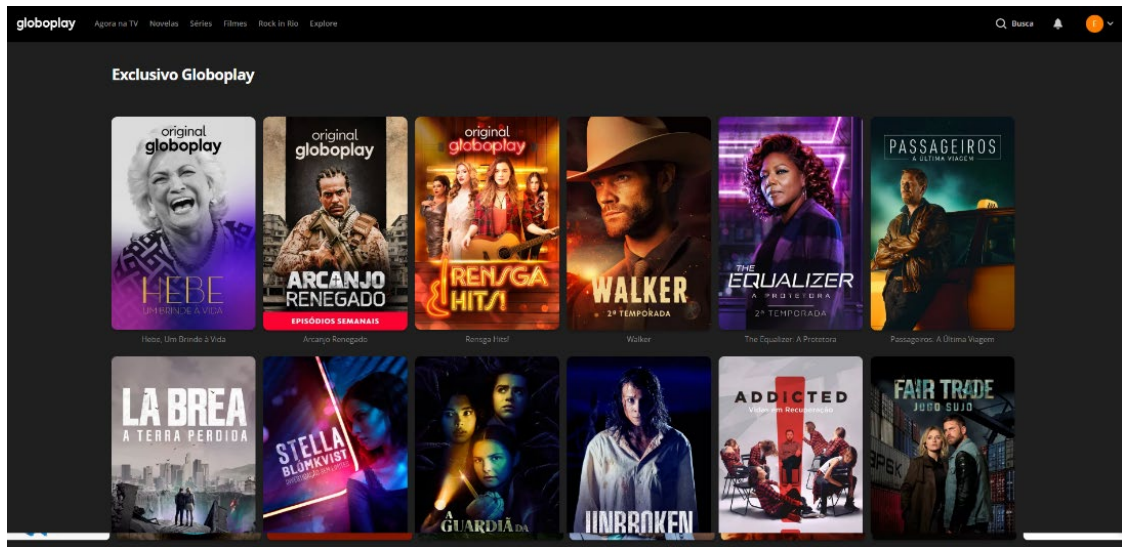
Figura 4 – Captura de tela da plataforma Netflix em 2021 com a categoria Só na Netflix por ano de estreia.



Fonte: Netflix (2021).

Já no Globoplay, visualizamos uma organização distinta, começando por um menu no topo da página do serviço que concentra as seguintes opções: Agora na TV, Novelas, Séries, Filmes e Explore. No entanto, para nos aproximarmos da observação realizada na Netflix, vamos considerar o menu de produções disponibilizadas na página principal. A categoria “Produções originais” aparece como 8ª opção; ao acessarmos, visualizamos todos os conteúdos com o selo Original Globoplay (séries, documentários, novela, podcasts, música, infantil e variedades). Ao fazer o papel inverso e acessar as categorias pelo menu no topo da página, temos outra visibilidade. Ao entrar em Séries temos uma outra categorização de conteúdos, sendo como 7ª opção “Originais Globoplay” e 9ª a categoria “Exclusivo Globoplay”; clicando nesta última, observamos que para além da divulgação dos originais, temos também os conteúdos licenciados para o serviço (Figura 5). Contudo, não é possível realizar outro tipo de filtragem, por ano de estreia ou gênero, como na Netflix. Mais uma vez ressaltamos que essa experiência de categorização pode ser distinta para cada assinante.

Figura 5 – Captura de tela da plataforma Globoplay em 2021 com a categoria Exclusivo Globoplay.



Fonte: Globoplay (2021).

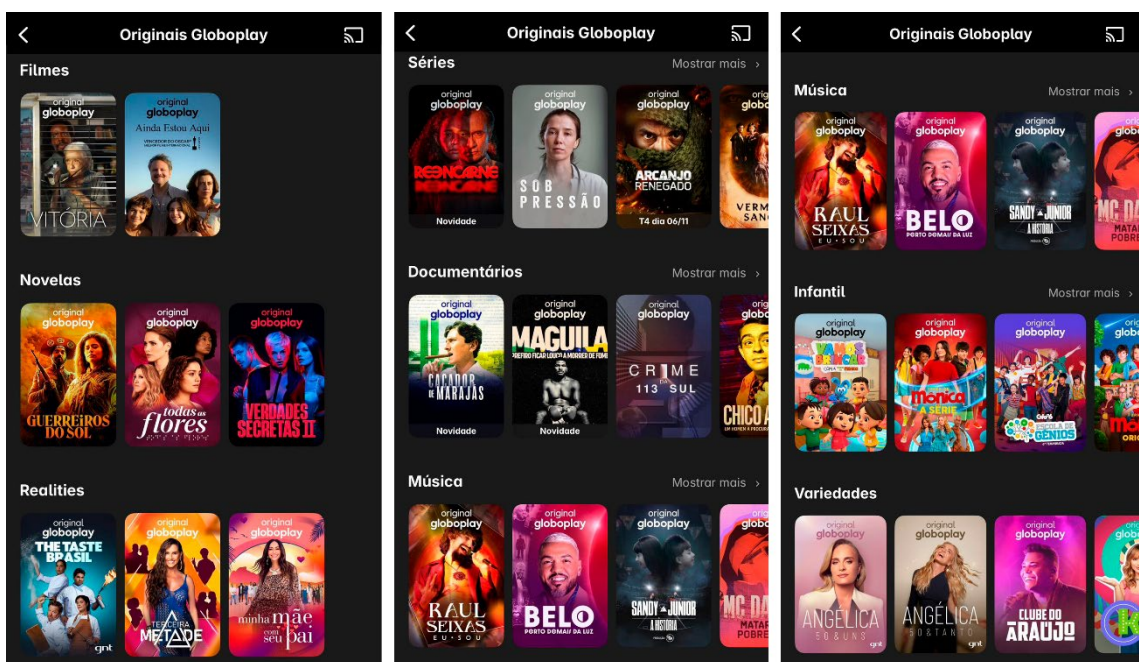
Com essa breve análise visualizamos um padrão na categorização que reforça a exclusividade de conteúdos em ambas as plataformas, reafirmando o que foi apontado por Munglioli, Ikeda e Penner (2018) sobre o fortalecimento e ampliação do catálogo, pois muitos assinantes podem estar interessados apenas nesses conteúdos exclusivos de cada plataforma. O mesmo ocorre com Disney+ com as produções de filmes e séries de franquias da Disney; na AppleTV+ com séries Apple Originais; na Amazon Prime Video com Amazon Originais e Exclusivas, entre outros serviços.

Essa diferença reflete não apenas estratégias de usabilidade e/ou consumo, mas também modelos distintos de legitimação simbólica. Enquanto a Netflix consolidou a identidade de seus conteúdos originais como núcleo central da marca, o Globoplay, neste período, os distribuía em categoria diversa, sugerindo um esforço ainda em construção para definir seu lugar no *streaming* com o Original Globoplay.

Com o intuito de compreender como os conteúdos exclusivos se apresentam anos após o início do selo, especificamente para visualizarmos como estão apresentando os conteúdos Original Globoplay, realizamos a mesma observação no Globoplay no ano de 2025. A comparação entre os dois momentos – 2021 e 2025 – revela transformações significativas na plataforma brasileira. E, como lembra d’Andréa (2020, n.p.), “as plataformas são objetos empíricos em constante transformação. Não é raro uma plataforma se modificar significativamente ao longo de uma pesquisa”, o que reforça a importância de considerar essas mudanças no decorrer do nosso estudo.

Em 2025, o Globoplay reorganizou completamente seu menu no topo da página: Agora na TV, Novelas, Séries, Esportes, Filmes, Catálogo e Assine, passaram a compor a estrutura principal. No entanto, não encontramos a categoria “Produções originais” ou “Originais Globoplay” na página inicial da plataforma. O termo “Originais” foi deslocado para o final da página, sob a seção “Categorias”. Essa nova página reúne todos os conteúdos originais da plataforma: filmes, novelas, realities, séries, documentários, música, infantil e variedades, como mostra a Figura 6.

Figura 6 – Captura de tela do app Globoplay em 2025 com a categoria Originais Globoplay.



Fonte: Globoplay (2025).

Nessa configuração, o selo Original Globoplay passou a abranger, em 2025, mais de 100 obras, entre filmes, novelas, realities, séries, documentários, musicais, infantis e programas de variedades²⁸. Segue a mesma lógica de disponibilizar nessas categorias os conteúdos exibidos em outras mídias – não exclusivamente no Globoplay. Dentre esses lançamentos, destacamos o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e estrelado por Fernanda Torres e Fernanda Montenegro, que conquistou o prêmio de Melhor Filme Internacional, o primeiro Oscar do Brasil.

Essa mudança evidencia como o selo Original Globoplay evoluiu para uma estratégia de distinção, funcionando como uma ferramenta de diferenciação frente ao vasto acervo da TV

²⁸ Algumas obras se repetem nas categorias de Documentários, Música e Variedades. A quantidade total apontada desconsidera essa repetição.

Globo e à concorrência das plataformas de *streaming* internacionais. Para além de distinguir-se das obras da emissora, também reforça a exclusividade do acesso aos títulos, justificando, de certo modo, a assinatura do serviço. Como exemplo, verificamos que documentários, musicais, infantis e variedades raramente são exibidos na TV Globo, enquanto algumas novelas e séries são e foram exibidas em edições especiais. Em síntese, acreditamos que o selo Original Globoplay reforça o posicionamento do Globoplay como o principal *streaming* brasileiro com catálogo diversificado e crescente, indo além da expansão da programação linear da televisão aberta e ao vivo.

Desse modo, compreender o percurso do Original Globoplay nos permite situar o contexto em que se inserem as produções do Globoplay. A partir dessa perspectiva, o próximo tópico se dedica a apresentar as séries que carregam o selo, traçando um breve panorama cronológico dos lançamentos e identificando as produções criadas exclusivamente para a plataforma.

4.2. SÉRIES ORIGINAIS GLOBOPLAY

De 2016 até 2018 o modelo de lançamentos do Globoplay estava subordinado à lógica da grade da TV Globo, funcionando como uma extensão digital da emissora (Mungioli; Ikeda; Penner, 2018). No entanto, com as primeiras séries Original Globoplay a plataforma inicia um ritmo próprio de estreias e distribuição, invertendo a lógica anterior e utilizando a televisão aberta como vitrine para exibições especiais. Esse movimento marcou um novo momento para a plataforma.

A partir desse ponto presenciamos o crescimento do catálogo de séries, bem como os avanços das novas práticas de consumo de *streaming* no Brasil. Nesse processo de criação de produções identificamos fases que evidenciam a evolução não apenas do selo, mas também do modo como o Globoplay passou a ser visto como o principal serviço de *streaming* brasileiro.

Entre 2018 e outubro de 2025 o Globoplay lançou 41 séries e minisséries com o selo Original Globoplay. Um número expressivo que indica uma média de 4 a 6 produções por ano – lembrando que houve o hiato da pandemia em 2020. Segundo Bretas (2020), o diferencial do selo Original Globoplay reside em regras primordiais: as obras são pensadas e concebidas para o *streaming*; apresentam cuidado estético na produção de cada novo título; e estimulam a experimentação.

Contudo, é importante destacar que, atualmente, o Globoplay inclui no selo conteúdos que não foram originalmente criados para o *streaming*, não são exclusivos da plataforma e/ou

não pertencem ao campo da ficção como é o caso biografias e *stand up*. Para fins de observação do crescimento do catálogo, desenvolvemos uma tabela com as séries indicadas na categoria Originais Globoplay na plataforma²⁹, para posteriormente desconsiderar aquelas que não são ficções e não são exclusivas da plataforma. A tabela foi organizada por ordem de lançamento, identificando ano, título, gênero, produção e quantidade de temporadas, e servirá como base para observar o crescimento e como o Globoplay explorou gêneros e formatos distintos para compor o catálogo do serviço.

Tabela 3 - Séries Originais Globoplay de 2018 a outubro de 2025.

#	Ano	Título	Gênero	Produção	Temporada
1	2018	Além da Ilha	Comédia	Estúdios Globo, Multishow e Floresta	1 temporada
2	2018	Assédio	Drama	Estúdios Globo e O2 Filmes	1 temporada
3	2018/2019	Ilha de Ferro	Ação	Estúdios Globo	2 temporadas
4	2019	Shippados	Comédia	Estúdios Globo, Maria Farinha Filmes e TV Globo	1 temporada
5	2019/2021	Aruanas	Drama	Estúdios Globo	2 temporadas
6	2019-2024	A Divisão	Ação	AfroReggae Audiovisual, Hungry Man, A Fábrica e Multishow	4 temporadas
7	2019/2021	Sessão de Terapia	Drama	Globoplay, GNT e MoonShot Pictures	4 ^a e 5 ^a temporada
8	2019	Eu, a Vó e a Boi	Comédia	Estúdios Globo	1 temporada
9	2020-atual	Arcanjo Renegado	Ação	Globoplay e Multishow	4 temporadas
10	2020	Todas as Mulheres do Mundo	Romance	Estúdios Globo	1 temporada
11	2020/2022	Desalma	Drama	Estúdios Globo	2 temporadas
12	2020/2024	As Five	Drama	Estúdios Globo e Gullane	3 temporadas
13	2021	Onde Está Meu Coração	Drama	Estúdios Globo e Gullane	1 temporada

²⁹ A observação que mencionamos aqui foi realizada em outubro de 2025, no entanto, estamos realizando análises desde 2020. Com isso, verificamos que títulos outrora lançados como Original Globoplay não carregam mais o selo, mas continuam disponíveis no catálogo, como *Filhas de Eva* (2021) e *Encantado's* (2022). Em uma entrevista online concedida para o *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, em dezembro de 2025, Renata Andrade, uma das criadoras e roteiristas da série *Encantado's*, afirmou que a obra perdeu o selo Original Globoplay porque a 3^a temporada foi lançada na TV Globo e não no Globoplay como a primeira temporada.

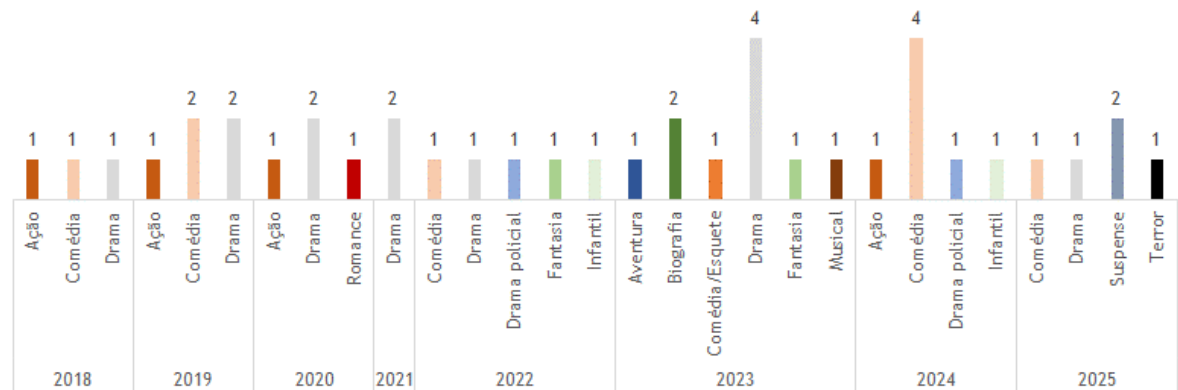
#	Ano	Título	Gênero	Produção	Temporada
14	2021	Segunda Chamada	Drama	Estúdios Globo e O2 Filmes	2ª temporada
15	2022	Sob Pressão	Drama	Estúdios Globo e Conspiração Filmes	5ª temporada
16	2022-atual	Rensga Hits!	Comédia	Globoplay e Glaz Entretenimento	3 temporadas
17	2022	Turma da Mônica – A Série	Infantil	Globoplay, Biônica Filmes e Maurício de Souza Produções	1 temporada
18	2022	Theodosia	Fantasia	ZDF e Cottonwood Media	1 temporada
19	2022	Rota 66: A Polícia Que Mata	Drama policial	Globoplay e Boutique Filmes	1 temporada
20	2023-atual	Os Outros	Drama	Estúdios Globo	2 temporadas
21	2023	A Vida pela Frente	Drama	Globoplay e Daza Filmes	1 temporada
22	2023-2024	Vicky e a Musa	Musical	Estúdios Globo	2 temporadas
23	2023	Humor Negro – A Série	Comédia/Esquete	Globoplay e Multishow	1 temporada
24	2023	As Aventuras de José e Durval	Biografia	Globoplay e O2 Filmes	1 temporada
25	2023	Codex 632	Aventura	Estúdios Globo, RTP e SPi	1 temporada
26	2023	Acampamento de Magia para Jovens Bruxos	Fantasia	Globoplay e Conspiração Filmes	1 temporada
27	2023	Fim	Drama	Globoplay	1 temporada
28	2023	Rio Connection	Drama	Estúdiosx Globo, Sony Pictures Television e Floresta	1 temporada
29	2023	Betinho – No Fio da Navalha	Biografia	Globoplay e AfroReggae Audiovisual	1 temporada
30	2024	Justiça 2	Drama policial	Estúdios Globo	2ª temporada
31	2024	O Jogo que Mudou a História	Ação	Globoplay, AfroReggae Audiovisual e Paranoid	1 temporada
32	2024	Cilada	Comédia	Globoplay e Multishow	2 temporadas
33	2024	Os Parças – A Série	Comédia	Globoplay, Multishow e Porta dos Fundos	1 temporada
34	2024	dr4g0n	Comédia	Globoplay e Casa de Cinema de Porto Alegre	1 temporada
35	2024	Turma da Mônica – Origens	Infantil	Globoplay e Biônica Filmes	1 temporada
36	2024	Cosme e Damiano: Quase Santos	Comédia	Globoplay, Multishow e Porta dos Fundos	1 temporada
37	2025	Raul Seixas: Eu Sou	Drama	Globoplay e O2 Filmes	1 temporada
38	2025	Pablo & Luisão	Comédia	Estúdios Globo	1 temporada
39	2025	Dias Perfeitos	Suspense	Globoplay	1 temporada

#	Ano	Título	Gênero	Produção	Temporada
40	2025	Vermelho Sangue	Suspense	Estúdios Globo e Globoplay	1 temporada
41	2025	Reencarne	Terror	Estúdios Globo e Globoplay	1 temporada

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados coletados no Globoplay (2025).

Nosso objetivo com a tabela é acompanhar a movimentação estratégica realizada pelo Globoplay no processo de consolidação como criadora de conteúdo, analisando como o catálogo de obras foi sendo ampliado para atender a diferentes públicos no Brasil e para os brasileiros no exterior – visto que a plataforma passou a estar disponível em outros países. Desde o lançamento do primeiro título com selo, percebe-se um crescimento gradual no número de títulos, sendo 2023 o ano com maior volume de estreias, além do aumento das parcerias e/ou coproduções com outras empresas do setor audiovisual. Esse movimento indica um amadurecimento industrial e mercadológico do Globoplay sobre o modo como rege o *streaming*.

Gráfico 1 - Originais Globoplay: ano de lançamento x gênero.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Além dessa expansão, outros aspectos nos chamam atenção: a diversidade, a recorrência dos gêneros explorados e as coproduções internacionais. Ao longo dos anos, visualizamos uma espécie de repetição e/ou padrão de lançamentos. Entre 2020 e 2021, um número considerável de séries dramáticas foram disponibilizadas. Em 2022 e 2023, as coproduções internacionais entraram no catálogo. Em 2025, os títulos lançados no segundo semestre são séries ficcionais de terror/suspense. Com isso, propomos nesta pesquisa observar

a organização das produções originais através de fases, agrupadas de acordo com o período e o predomínio de determinados gêneros.

As fases nos evidenciam que o Globoplay adotou uma postura experimental em seus primeiros anos, explorando gêneros e narrativas. A partir de 2020, nota-se uma concentração de produções no gênero dramático, seguido, posteriormente, por um retorno aos títulos mais diversos e, logo depois, por dois momentos de predomínio de gêneros específicos novamente, como a comédia e o suspense. Contudo, as produções dramáticas logo após a fase inicial chamam atenção pela correlação entre esse movimento e os lançamentos de *Desalma* e *As Five*, obras que marcam um salto de qualidade nas tramas Originais Globoplay (Bretas, 2020). Podemos entender essa ênfase no drama como base para consolidar o selo através da reflexão de Feuer (2007) sobre o conceito de *quality drama*, que está ancorada em Thompson (1997) sobre a *quality TV*, conforme pontuamos no Capítulo 1. Tais conceitos estão relacionados ao modo como a qualidade se tornou um “gênero” com características específicas. E, que no contexto dos Originais Globoplay, se torna perceptível pela relação com profissionais de outro meio que possui boa reputação (TV Globo); por quebrarem regras de formas narrativas (*Desalma* é um tipo de obra pouco explorada pelo Grupo); realizarem críticas culturais; abordarem temas diversos e considerados tabus (*As Five* apresenta cinco meninas que entraram recentemente na fase adulta e precisam lidar com diferentes questões), etc. Nessa perspectiva, o foco no gênero revela uma escolha estratégica na busca por inserir o Globoplay em um cenário de prestígio, caracterizando as produções originais como obras distintas.

Diagrama 2 – As fases do Globoplay na criação de séries originais.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Como cada fase apresenta movimentações específicas, descrevemos a seguir, partindo da nossa perspectiva, as produções que compõem cada uma delas. O intuito é mostrar cronologicamente como o Globoplay construiu seu histórico com os Originais Globoplay. Com isso, passamos a considerar aqui apenas os títulos que foram criados e disponibilizados exclusivamente para o *streaming*, e são ficções seriadas, retirando as seguintes obras: *Theodosia*, *Codex 632*, *Rio Connection* e *Acampamento Magia para Jovens Bruxos* por não serem exclusivas; *Humor Negro – A Série*, por ser uma série em formato esquete; *As Aventuras de José e Durval*, *Betinho – No Fio da Navalha* e *Raul Seixas: Eu Sou*, por serem biografias; *Sessão de Terapia*, *Segunda Chamada*, *Sob Pressão* e *Justiça 2* que são séries lançadas para a TV e tiveram temporadas lançadas no *streaming*; e, por último, *Cilada*, que retoma a história da série com mesmo nome lançada em 2025 no *Multishow*.

No entanto, as obras *Theodosia*, *Codex 632* e *Rio Connection* marcam um movimento de internacionalização do Globoplay. Além de serem coproduções com empresas de outros países, *Rio Connection*, por exemplo, apresenta a trama sobre três criminosos europeus que se mudaram para o Rio de Janeiro em língua inglesa, mesmo com atores brasileiros no elenco. Nomes como Marina Ruy Barbosa, Nicolas Prattes, Maria Casadevall e Bruno Gissoni, que já realizaram trabalhos na TV Globo e Globoplay, atuam em língua inglesa. *Codex 632* por ser uma coprodução portuguesa tem como principal idioma o português de Portugal, mas há a opção de dublagem para o português do Brasil. A série também contou com atores brasileiros, como Deborah Secco, Betty Faria e Alexandre Borges. Por último, *Theodosia* é considerada o primeiro live-action internacional do Globoplay, baseada em uma série de livros infantis. A série não conta com atores brasileiros e foi gravada na língua inglesa, contudo, o Globoplay participou de todas as etapas, “desde a escolha dos atores até a edição final, passando pela adaptação dos roteiros para que a história se aproximasse do público brasileiro” (G1, 2022).

Por mais que sejam três séries de gêneros, temas e aspectos específicos, observamos uma tentativa de tornar o Globoplay também uma plataforma que abriga obras originais e exclusivas coproduzidas com empresas de outros países. Entretanto, a divulgação não se assemelha com as obras nacionais como as que serão analisadas neste trabalho. Por isso, enxergamos a internacionalização ainda de forma tímida, mesmo que esteja ocorrendo tentativas de uma aproximação com mercados internacionais.

Figura 7 – Ficções seriadas consideradas na fase Inicial do Globoplay.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A fase Inicial (2018-2019) representa o momento das possibilidades narrativas, quando o serviço iniciava os primeiros passos no universo do *streaming* e na criação de conteúdos originais. A primeira série divulgada como Original Globoplay foi *Além da Ilha*, escrita por Andrea Batitucci e Rosana Hermann, uma comédia sobre um grupo de amigos que se tornam milionários e se perdem em uma ilha deserta. A obra foi disponibilizada em 6 de setembro de 2018, com 10 episódios e contou com a direção de César Rodrigues. No mesmo mês, em 21 de setembro de 2018, ocorreu o lançamento do segundo título com o selo *Assédio*, um drama inspirado no livro *A Clínica: A Farsa e os Crimes de Roger Abdelmassih*, narrando, ao longo de 10 episódios, a trajetória de um médico especialista em reprodução humana condenado por abuso sexual. Com autoria de Maria Camargo e direção de Guto Arruda Botelho e Joana Jabace, a obra combina elementos de ficção e realidade para abordar uma das séries mais emblemáticas do catálogo. A terceira obra a receber o selo foi *Ilha de Ferro*, que apresenta o cotidiano de uma equipe de petroleiros marcada por conflitos pessoais e profissionais. Criada por Max Mallmann e Adriana Lunardi, com direção de Guga Sander e Roberta Richard, a série estreou sua primeira temporada com 12 episódios. Em 2019, foi lançada a segunda temporada com 10 episódios. A continuação para uma terceira temporada foi suspensa.

Entre os primeiros originais, observamos uma diversificação temática e de gêneros, enquanto a primeira explora o humor em formato sitcom, com estrutura folhetinesca; a segunda

se aproxima do realismo, com fatos reais, e adota o drama social como fio condutor da trama; já a terceira aposta na ação e suspense, ambientando em uma plataforma de petróleo os personagens e seus conflitos. Com isso, identificamos uma tríade que inaugura o selo e estabelece, inicialmente, o Globoplay como um espaço de experimentação de gêneros. No ano seguinte, presenciamos a ampliação do catálogo com títulos que tratam questões como meio ambiente, relações de amizade, amorosas e de trabalho.

Continuando a fase inicial, em 2019, temos uma ampliação de conteúdos Originais Globoplay, com quatro lançamentos: *Shippados*, *Aruanas*, *A Divisão* e *Eu, a Vó e a Boi*. Nessa fase também acrescentamos *Arcanjo Renegado*, lançada em 2020. Criada por Alexandre Machado e Fernanda Young, com direção de Renata Porto d’Ave e Ricardo Spencer, *Shippados* é uma comédia que apresenta a vida de jovens adultos, os seus relacionamentos e as redes sociais. Foi lançada em junho de 2019, com 1 temporada e 12 episódios. Em seguida veio *Aruanas*, uma série dramática que conta a história de quatro mulheres ativistas, criada por Estela Renner e Marcos Nisti. A série foi lançada em julho de 2019 e teve duas temporadas, cada uma com 10 episódios. Já *A Divisão*, é uma obra de ação que narra a vida de agentes de segurança no Rio de Janeiro lutando contra uma onda de sequestros. Dirigindo por Vicente Amorim, Rodrigo Monte e Andre Felipe Binder, a obra foi lançada em julho de 2019 e teve quatro temporadas, sendo cada uma com cinco episódios. A obra *Eu, a Vó e a Boi* é uma comédia que apresenta a história de uma inimizade entre vizinhas de mais de 60 anos, criada por Miguel Falabella. Foi lançada em novembro de 2019 e teve apenas uma temporada com seis episódios. Por último, temos *Arcanjo Renegado*, o primeiro lançamento de 2020 antes da pandemia. A obra é uma ação policial que mostra a vida de um líder da equipe do BOPE. Criada por José Júnior e direção de Heitor Dhalia e André Godói, foi considerada a melhor estreia na história do Globoplay no ano, contabilizando mais de 360 mil horas assistidas (Kogut, 2020). A obra está com a quarta temporada prevista para novembro de 2025.

Figura 8 – Ficções seriadas consideradas na fase Drama do Globoplay.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A fase denominada Drama (2020-2021) confere o gênero dramático como a chave para novas obras e marca a mudança mencionada por Bretas (2020) sobre a qualidade das produções com selo. Esse período também foi impactado pelo contexto da pandemia, que alterou as dinâmicas de gravação e planos de produção. A proposta era investir, em 2020, cerca de R\$ 1 bilhão em novos conteúdos (Estigarribia, 2019), entretanto, devido às restrições impostas, o Globoplay conseguiu lançar apenas as produções que já estavam em etapa de pós-produção. A primeira obra dessa fase é *Todas as Mulheres desse Mundo*, categorizado como romance, drama e comédia, traz reflexões sobre a vida, o amor e a morte. Foi inspirada no filme homônimo dirigido por Domingos de Oliveira e escrita por Jorge Furtado e Janaína Fischer. Teve apenas uma temporada com 12 episódios. Em seguida, temos *Desalma*, que insere um novo estilo de narrativa no campo de produções Globoplay, pouco explorado pela teledramaturgia brasileira. Criada e escrita por Ana Paula Maia, a série une acontecimentos sobrenaturais, misticismo e suspense para apresentar a história de uma cidade fictícia chamada Brígida e seus moradores. Em sua primeira temporada, a série atingiu a marca de mais de um milhão de horas consumidas em duas semanas (Kogut, 2020). A série ainda teve uma segunda e última temporada. Encerrando o ano, a plataforma lançou *As Five*, o *spin-off* da série televisiva *Malhação: Vida a Diferença* (2017-2018) da TV Globo, criada e escrita por Cao Hamburger, que também foi roteirista. A série ficou disponível em novembro de 2020, com 10 episódios e conta a história das cinco protagonistas anos depois da obra televisiva. Segundo Hamburger, a obra foi criada por conta dos fãs que insistiram para uma continuação da trama. A série foi finalizada com três temporadas. No ano seguinte, em 2021, apenas uma série foi lançada na plataforma *Onde Está*

Meu Coração. A série explora o realismo ao apresentar um drama familiar e a relação destrutiva de uma médica com as drogas. Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, a história é contada em dez episódios.

Figura 9 – Ficções seriadas consideradas na fase Diversificação do Globoplay.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Já a fase da Diversificação (2022-2023), percebemos que novos gêneros aparecem na plataforma, o que demonstra tentativas de compreender o público a partir das formas e narrativas exploradas. Essa fase reflete o desejo de renovar o formato seriado no *streaming*. A primeira série deste período é *Rensga Hits!*, uma obra de comédia dramática ambientada na indústria sertaneja e no universo feminino. A trama acompanha a trajetória de uma jovem cantora que busca ser uma estrela de sucesso, mas acaba enfrentando descobertas que transformam a sua história. Criada por Carolina Alckmin e Denis Nielsen, a série já conta com três temporadas, cada uma composta por oito episódios. Na sequência, temos o primeiro infantil com selo Original Globoplay, *Turma da Mônica – A Série*. A obra em *live-action* dá continuidade aos filmes *Turma da Mônica: Laços* e *Turma da Mônica: Lições*, coproduzidos pela Globo Filmes. Com uma temporada de oito episódios, a narrativa acompanha Mônica e seus amigos em uma situação complicada, após a sabotagem da festa da Carminha Frufu. No

mesmo período, foi lançada *Rota 66: A Polícia Que Mata*, mais uma série baseada em livro, dessa vez, do jornalista Caco Barcellos. Trata-se de um drama policial que retrata a investigação sobre o assassinato de dois jovens paulistanos. Com direção de Philippe Barcinski e Diego Martins, a série conta com oito episódios e uma equipe numerosa de roteiristas.

Os títulos apresentados acima já nos apresentam a diversificação que caracteriza essa fase, trabalhando entre comédia, produções infantis e drama policial. As obras seguintes, por sua vez, incluem três dramas e um musical. De modo geral, verificamos que o drama permanece como um eixo central nas produções Originais Globoplay, mesmo que não seja o principal, aparece como gênero secundário.

Os dramas lançados em 2023 foram *Os Outros*, *A Vida pela Frente* e *Fim*, produções com temáticas que exploram conflitos humanos, dilemas morais e representações da vida. Em *Os Outros* o cotidiano de um condomínio se torna o enredo principal da série, mostrando as tensões, disputas e questões de intolerância e medo. Criada por Lucas Paraizo e dirigida por Luisa Lima, o suspense dramático adota um tom realista, combinando o ritmo do drama familiar com a densidade psicológica em torno da história. Um mês após o lançamento, foi a série mais assistida do Globoplay (Kogut, 2023) e, já conta com segunda temporada e previsão de uma terceira. Já *A Vida pela Frente*, é um drama jovem adulto que narra a história de um grupo de amigos que celebram a formatura em 1999 e descobrem a morte de um integrante. A série, criada por Leandra Leal, Rita Toledo e Carol Benjamin, aborda temas como amadurecimento, amizade e sexualidade. Conta com uma temporada e dez episódios, dirigidos por Leandra Leal e Bruno Safadi. Por sua vez, a série *Fim*, adaptação da obra homônima de Fernanda Torres propõe uma reflexão sobre o tempo, as relações e a finitude, através de um olhar sobre a passagem da vida. Além dos dramas citados, uma das últimas produções lançadas foi *Vicky e a Musa*, um musical ficcional, gênero ainda não explorado no campo de produções com selo Original Globoplay. Criado por Rosane Svartman, a série retrata uma jovem estudante, apaixonada por música e dança, que deseja transformar seu bairro por meio da arte. A obra tem duas temporadas com 13 episódios.

Figura 10 – Ficções seriadas consideradas na fase Comédia do Globoplay.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A partir de 2024, observamos um movimento significativo marcando o retorno do gênero comédia no Original Globoplay – e indiretamente no Grupo Globo como um todo, abrangendo TV Globo e canais por assinatura, visto que as produções de humor diminuíram na televisão. Dessa forma, a fase intitulada Comédia (2024) retoma um formato popular, agora adaptado às dinâmicas do consumo sob demanda.

Entre as produções que iniciam essa fase está *Os Parças – A Série*, sequência do filme homônimo, que retoma o universo dos personagens que se encontram em uma missão inesperada para libertar Ray Van, sequestrado por engano por uma perigosa quadrilha. Com direção de Marcelo Zambelli, a primeira temporada, lançada em junho de 2024, conta com dez episódios e aposta em um humor leve, repleto de referências a clássicos da TV. Na sequência, surge *Dr4g0n*, a primeira série de ficção em um contexto ligado ao e-sports (ou esportes eletrônicos). A obra une a comédia e o drama, contando a história de dois irmãos que sustentam a família através da participação em equipe de *e-sports*. O nome da série faz referência a um dos personagens principais, como é conhecido na internet. Com direção de Ana Luiza Azevedo e Tiago Rezende, possui uma temporada com oito episódios, e traz o interesse do Globoplay em dialogar com novas gerações e linguagens da cultura digital. Fechando o grupo de produções de cômicas de 2024, *Cosme e Damião – Quase Santos* apresenta o cotidiano e as confusões de dois amigos no subúrbio do Rio de Janeiro. Com direção de Ian SBF, Rodrigo Van Der Put e

Vini Videla, nomes reconhecidos na produção de humor para outros meios audiovisuais, a série reforça o caráter popular dessa nova leva de comédias do Globoplay.

Contudo, o ano de 2024 também apresentou produções de outros gêneros. *O Jogo que Mudou a História*, uma série de ação dramática que mostra o surgimento das facções do narcotráfico no Rio de Janeiro nos anos 70. Inspirada em fatos reais e criada por José Junior, a série, com dez episódios, traz o realismo social para abordar a formação das dinâmicas criminais. Ainda no mesmo período, temos uma nova série da *Turma da Mônica – Origens*. Dessa vez, o grupo de amigos precisam superar uma competição e questões pessoais durante os oito episódios. A criação dessa obra ficou por conta de Daniel Rezende e Marina Maria Iorio.

Figura 11 – Ficções seriadas consideradas na fase Suspense do Globoplay.



Fonte: Elaborada pela autora (2025).

Por último, chegamos à fase mais recente das séries Original Globoplay, identificada em 2025, que revela uma mudança expressiva no perfil das produções da plataforma. Esse período, que denominamos fase Suspense (2025), é marcada pela aposta em narrativas mais ousadas que trabalham o suspense e o terror, sendo este último um gênero historicamente pouco explorado pelo Grupo Globo. A escolha dessas temáticas pode representar um movimento pela inovação estética e a experimentação no contexto das séries nacionais. As produções *Dias Perfeitos*, *Vermelho Sangue* e *Reencarne*, que foram amplamente divulgadas pelo Grupo na televisão aberta, ilustram essa nova direção criativa, que compartilham uma estética mais sombria, trilhas que reforçam o clima de inquietação e enredo que explora o sobrenatural e o mistério. O investimento nesse campo pode reafirmar a experimentação e a inovação da atuação do Globoplay diante da necessidade de possuir um catálogo plural no *streaming*.

A série *Dias Perfeitos* é baseada no romance homônimo de Raphael Montes e explora obsessão e limites da mente humana, através da história de um estudante de medicina e uma aspirante a roteirista. Ao ser rejeitado amorosamente, o estudante sequestra a moça e inicia um universo doentio de violência. Com direção de Joana Jabace e Thereza de Medicis, a primeira temporada foi lançada em agosto com oito episódios, e se tornou uma das séries mais assistidas no Globoplay após o lançamento. Na sequência, temos *Vermelho Sangue*, uma obra que mergulha no universo das criaturas fantásticas sob perspectiva brasileira, trabalhando com o suspense, fantasia e o sobrenatural para apresentar o enredo sobre uma maldição vivida pela personagem Luna em se transformar em lobo-guará na lua cheia. Criada por Rosane Svartman e Cláudia Sardinha, a obra está em sua primeira temporada com dez episódios, e teve uma equipe responsável para respeitar os códigos do gênero (Gshow, 2025). A terceira série Original Globoplay é a primeira do gênero terror com o selo. *Reencarne* apresenta questões sobre corpo e alma, com cenas de possessão, assombração e mistérios sobre a busca pela imortalidade. A série, lançada em outubro, foi criada por Juan Jullian, Igor Verde, Elísio Lopes Jr, Amanda Jordão e Flávia Lacerda, com nove episódios.

Apesar da predominância apresentada nesta fase, a comédia não desaparece e dá continuidade às obras criadas em 2024 com a série *Pablo & Luisão*, lançada em maio de 2025. A série, criada por Paulo Vieira e Maurício Rizzo, é a exceção ao padrão de produções criadas neste ano - considerando os lançamentos até outubro de 2025. Inspirada nas histórias vividas pelo pai do Paulo Vieira com o seu melhor amigo, a obra narra com humor as relações de amizade e família nos seus 16 episódios.

Ao observar todos esses títulos, verificamos como o selo Original Globoplay pode conceber diferentes modelos de narrativas e formatos. Essa recapitulação, desde a primeira série, nos mostra claramente os passos do Globoplay, explorando e repetindo, ao nosso ver, formas que “dão certo”. No entanto, segundo Estigarribia (2019), inicialmente o objetivo do serviço seria desenvolver produções de séries focadas em base de fãs, pois há uma quantidade de consumo e densidade de informações que são buscadas por esses telespectadores fiéis. De fato, observamos algumas produções criadas para esse público, como *As Five*, *Turma da Mônica – A Série*, biografias etc., e obras que não são ficções ou exclusivas, como *Cilada*, que retoma a história da série televisiva do Multishow dez anos após seu último episódio.

Outro aspecto relevante é a presença de personagens femininas centrais e/ou narrativas conduzidas por mulheres. Séries como *Assédio*, *Aruanas*, *Desalma*, *Onde Está Meu Coração*, *Os Outros*, entre outras, compartilham do mesmo modelo, com mulheres como protagonistas

das tramas, abordando temas diversos como assédio, misticismo, maternidade, vícios e relações afetivas.

Por último, verificamos que boa parte das séries trabalham com enredos ficcionais embasados no realismo da sociedade brasileira, ora contando a história de famílias e conflitos em um condomínio residencial do Rio de Janeiro, ora narrando a vida de uma jovem médica que se afunda nas drogas em São Paulo. Esse realismo adotado nas produções nos remete ao conceito firmado por Lopes (2014) sobre a telenovela, configurando-a como “narrativa da nação”. Para a autora, a televisão representa mais quem um dispositivo midiático, ela oferece a difusão de informações a todos, sem distinção. Paralelo a isso, pensamos: estaria o Globoplay dando continuidade ao “Padrão Globo de Qualidade” ou adotando um padrão de produção audiovisual próprio? É evidente, como pontua Néia (2023), que o “Padrão Globo de Qualidade” ainda se faz presente nas ficções Globoplay, com pontos narrativos e estéticos. Acreditamos que tais regras são continuadas pelos profissionais que compõem as produções, desde diretores, roteiristas a equipe de atores, que são os mesmos da TV Globo.

Em síntese, as séries Original Globoplay compõem um mosaico de produções que traduzem o esforço da plataforma em ser um campo audiovisual independente. Contudo, cabe questionar: o que de fato define um Original Globoplay? Para Bretas (2020), há cinco anos, as produções que possuíam o selo eram pensadas e concebidas para o *streaming* e, em geral, não eram veiculadas na televisão. Entretanto, como demonstramos ao longo dos capítulos, essa afirmação contrasta com a prática adotada pela própria plataforma, que desde o início exibe produções Original Globoplay na programação da TV Globo, mesmo consideradas produções exclusivas do *streaming*. Bons exemplos são *Desalma* e *As Five*, que foram exibidas na programação da TV Globo. Com isso, compreendemos que não é isso que define um Original Globoplay, muito menos uma ficção seriada com o selo. A exclusividade já não é mais um critério determinante. Mas e o “Padrão Globo de Qualidade”, define o selo? É a partir dessa compreensão que delimitamos o objeto do estudo no capítulo a seguir.

5. PERCURSO METODOLÓGICO E PROPOSTA DE ANÁLISE

Esta tese parte da pergunta central sobre como o Globoplay, por meio de suas produções Originais Globoplay, constrói um padrão de qualidade audiovisual no *streaming* e em que medida esse padrão representa a continuidade do modelo televisivo do Grupo Globo ou inaugura um novo paradigma no meio. Para responder essa questão, definimos como *corpus* três ficções seriadas Original Globoplay: *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros*. A escolha dessas produções fundamenta-se nos seguintes critérios: 1) todas foram lançadas a partir de 2020, período em que as produções Original Globoplay tiveram um salto em termos de qualidade técnica e estética; 2) pertencem ao gênero dramático, o que favorece uma comparação entre estruturas narrativas; 3) apresentam protagonistas femininas que sustentam a narrativa ao longo de cada temporada; e 4) os episódios pilotos das primeiras temporadas foram veiculados na TV Globo.

Nossa proposta é ampliar o debate sobre o conceito de qualidade, integrando-o aos estudos sobre *streaming*. Mais do que identificar continuidades no padrão audiovisual construído pelo Globoplay, buscamos refletir sobre uma possível qualidade audiovisual presente nessas obras. Para isso, a análise do *corpus* seguirá a metodologia adotada por Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021), que atualiza e amplia a análise realizada no livro *Qualidade em Televisão: análise dos programas da 2: portuguesa* (2014). A autora fundamenta sua perspectiva nos estudos do semiólogo Umberto Eco, adotando o método estruturalista como eixo de sua abordagem analítica. Dessa forma, o modelo teórico-metodológico propõe analisar a qualidade audiovisual na sua interrelação com a competência midiática nas ficções seriadas a partir de três dimensões:

- a) Criação: Plano de Expressão, Plano de Conteúdo e Mensagem Audiovisual;
- b) Circulação: Transmídiação e Conversação;
- c) Experiência Estética: Análise Crítica e Produção Ativa.

Para esta pesquisa, concentraremos a análise na dimensão da Criação, uma vez que o objetivo é observar os aspectos técnicos e narrativos que configuram o padrão de qualidade nas produções Original Globoplay. Nesse eixo, forma e conteúdo são compreendidos como elementos constituintes da construção da mensagem audiovisual, isto é, como componentes que, em conjunto, permitem a discussão sobre a qualidade audiovisual presente nas obras.

Assim como em Borges *et al.* (2022), optamos por analisar os episódios pilotos das séries, em sua primeira temporada, por entender que eles oferecem elementos essenciais para compreender como a narrativa se estrutura e antecipa o desenvolvimento da temporada. Neste

trabalho, a função do episódio piloto é compreendida através das contribuições de Goldberg e Rabkin (2003), Rabkin (2011; 2017; 2023), Belim (2014) e Mittell (2015), cujas perspectivas orientam a análise técnica, narrativa e criativa, permitindo compreender como o piloto enuncia o universo ficcional da série.

Por fim, ao examinar os episódios pilotos, buscamos identificar como as produções Originais Globoplay retomam, atualizam ou tensionam os princípios do “Padrão Globo de Qualidade”, evidenciando continuidades e rupturas entre o modelo televisivo e o *streaming*.

5.1. ANALISANDO A CRIAÇÃO AUDIOVISUAL

Para investigar se as produções Original Globoplay constroem um padrão de qualidade no contexto do *streaming*, adotamos inicialmente a proposta teórico-metodológica desenvolvida por Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021). O modelo parte da premissa que para compreender a qualidade de um produto audiovisual, é necessário considerar todo o processo comunicativo contemporâneo, envolvendo não apenas a criação da obra em si, mas também os contextos de circulação e a experiência estética do público.

A abordagem se organiza em dimensões que, segundo Borges e Sigiliano (2021), devem ser analisadas a partir das suas especificidades. As autoras defendem que, no âmbito do consumo audiovisual da atualidade, a experiência do telespectador mudou em virtude da convergência de mídias e da hibridização de linguagens, já que uma mesma obra atravessa diferentes mídias. Com isso, o público passou a se engajar e responder a estímulos diversos, chegando a produzir criativamente conteúdo, a partir do universo da obra, para ser compartilhado nas redes sociais.

Esta pesquisa não tem como objetivo abarcar o processo comunicacional das obras na sua totalidade. Ao delimitar o recorte analítico, optou-se por concentrar a atenção na dimensão do produto audiovisual, examinando como forma e conteúdo se articulam na construção da mensagem audiovisual e de que modo as produções Original Globoplay acionam heranças da televisão ao mesmo tempo que desenvolvem estratégias próprias associadas às lógicas do *streaming*. Esse enfoque permite observar a competência midiática a partir do âmbito do produto, especialmente no que se refere às estruturas narrativas e aos recursos técnico-expressivos mobilizados na criação audiovisual. Segundo Borges *et al.* (2022, p. 28) “as narrativas contemporâneas propiciam experiências estéticas diferenciadas, a partir das pistas encontradas nos planos de expressão e do conteúdo, que podem estimular a leitura crítica”. A análise parte, portanto, do pressuposto de que a construção estética e narrativa não apenas

organiza a mensagem, mas também interfere nos modos de participação do telespectador no processo de produção de sentido.

Dessa forma, a investigação organiza-se a partir de quatro parâmetros: 1) o plano de expressão, voltado à observação dos recursos técnico-expressivos que materializam a obra, como ambientação, fotografia, edição e trilha sonora bem como às escolhas estéticas que orientam a produção de sentido; 2) o plano de conteúdo, que busca analisar a dramaturgia, a construção dos personagens e da organização da narrativa; 3) a mensagem audiovisual, que nos permite discutir de que maneira a criação impulsiona a reflexão crítica do telespectador a partir de parâmetros de qualidade como oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipo e originalidade/criatividade (Borges; Sigiliano, 2021); e, 4) a competência midiática, considerada a partir de indicadores vinculados tanto à narrativa quanto aos recursos técnico-expressivos e que se relacionam com a experiência estética do telespectador. Esses indicadores operam como ferramentas analíticas que permitem refletir sobre o papel do telespectador na interação com a narrativa, entendendo a produção de sentido como um processo que se constrói na relação entre obra e telespectador, podendo ser completado ou desdobrado a partir dessa interação (Borges *et al.*, 2022). Os indicadores de qualidade intrínsecos à obra que foram elaborados para entender a relação de fruição que o telespectador estabelece com esta e em que medida estimula o desenvolvimento da competência midiática são os seguintes: composição imagética (elementos visuais que adicionam novas camadas de significação), experimentação da linguagem (elementos inovadores e/ou originais), setas chamativas (recursos didáticos para o telespectador), efeitos especiais narrativos (reviravoltas, clímax, normas), recursos de *storytelling* (alterações cronológicas, analepses, múltiplas perspectivas) e referências intertextuais (aspectos que vão além da própria série).

Essa metodologia também possibilita estabelecer diálogo com os critérios do “Padrão Globo de Qualidade”, entendido como um conjunto de parâmetros técnicos, estéticos e artísticos que consolidaram o Grupo Globo na televisão brasileira. Como discutido no tópico 3.1 do capítulo 3, esses critérios podem ser correlacionados aos planos de análise proposto por Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021). Preparamos um esquema visual para ilustrar melhor essa correlação, adaptando a metodologia para analisar as produções Original Globoplay, a fim de investigar a permanência do “Padrão Globo de Qualidade” e a qualidade audiovisual da ficção seriada no *streaming*.

Diagrama 3 – Adaptação da proposta teórico-metodológica de análise das ficções seriadas de Borges *et al.* (2022) e Borges e Sigiliano (2021).



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

No plano de expressão, além dos aspectos técnico-expressivos da obra, integramos as dimensões técnica, empresarial e estética do “Padrão Globo de Qualidade”. Optamos por concentrar os aspectos que estavam diretamente relacionados com os elementos que dão forma a criação e ao contexto audiovisual contemporâneo. A dimensão técnica refere-se à definição de imagem; a empresarial envolve a infraestrutura de produção, programação e elenco fixo; e, a estética, que abrange o cuidado com a cenografia, figurinos, efeitos especiais e o acabamento visual das obras.

Já no plano do conteúdo, o diálogo com o “Padrão Globo de Qualidade” se manifesta nas dimensões artística e cultural, que diz respeito à produção de obras com narrativas nacionais e/ou regionais, construção de personagens realistas, responsabilidade social e à função pedagógica das narrativas, que buscam representar o Brasil através dos dilemas vividos pela sociedade brasileira, promovendo reflexões sobre cidadania e valores coletivos. Essas dimensões são um dos principais aspectos que levaram o Grupo Globo a consolidar a telenovela brasileira como um formato de prestígio.

Nosso objetivo, portanto, é compreender como essas dimensões do “Padrão Globo de Qualidade” se manifestam nas produções analisadas. Essa abordagem nos permitirá observar de que maneira os aspectos técnicos, estéticos, artísticos e culturais associados à TV Globo estão presentes no *streaming*, mantendo o padrão ou instaurando um novo regime de qualidade.

5.2. O EPISÓDIO PILOTO NAS FICÇÕES SERIADAS

No contexto das narrativas seriadas, o episódio piloto ocupa uma posição estratégica, funcionando como porta de entrada para o universo ficcional da obra. É no piloto que se estabelece as bases sobre as quais a produção se desenvolverá: tom, estilo e gênero. Além disso, tem a função de ensinar como assistir à série, orientando o telespectador ao modo como a história será contada (Mittell, 2015).

Contudo, antes de aprofundarmos nesse universo, é importante resgatar outra função do episódio piloto, que consiste em apresentar a viabilidade de um projeto televisivo – aqui estamos nos referindo ao modelo tradicional de produções para a televisão comercial. Inicialmente, o piloto surgiu como um experimento que buscava demonstrar o potencial do personagem Sir Arthur Conan Doyle, que serviria de base para a série *Sherlock Holmes: The Three Garridebs*. Segundo Terrace (2013), tem-se relatos que esse experimento foi exibido pela NBC em 1937 e, mesmo que *Sherlock Holmes* não tenha sido desenvolvido como série, a rede de televisão americana conseguiu estabelecer um novo aspecto televisivo que ficaria conhecido como filme piloto.

[...] (um episódio amostral do que uma série poderia oferecer). O termo *filme piloto* não existia antes do início dos anos 1950, e produções desse tipo eram chamadas de programas experimentais, testes (ou *test films*), possibilidades e futuros (Terrace, 2013, p. 1) (tradução nossa)³⁰.

O filme piloto, ainda segundo o autor (2013), acompanhou os avanços da televisão, e continuou sendo usado como argumento para garantir a possibilidade de uma obra bem-sucedida. No entanto, nesse período, caso não fosse aprovado, o piloto era totalmente descartado. *I Love Lucy* teria sido um desses, em 1989 foi descoberto o filme piloto original da série, produzindo em 1951. O episódio, exibido em um especial da CBS em 1990, apresentava o mesmo tema da série, mas com algumas diferenças em relação aos personagens (Terrace, 2013). Nos anos 90, os filmes pilotos se tornaram pilotos de apresentação, com uma duração mais curta, devido ao aumento dos custos no audiovisual. Contudo, ainda cumpre sua função, principalmente “para o público de executivos de emissoras em busca de um sucesso e para os

³⁰ [...] (a sample episode for what such a series could provide). The term pilot film did not exist before early 1950 and such productions were called experimental programs, tests (or test films), possibilities and futures.

potenciais telespectadores que precisam ser convencidos a continuar assistindo” (Mittell, 2015, p. 39) (tradução nossa)³¹.

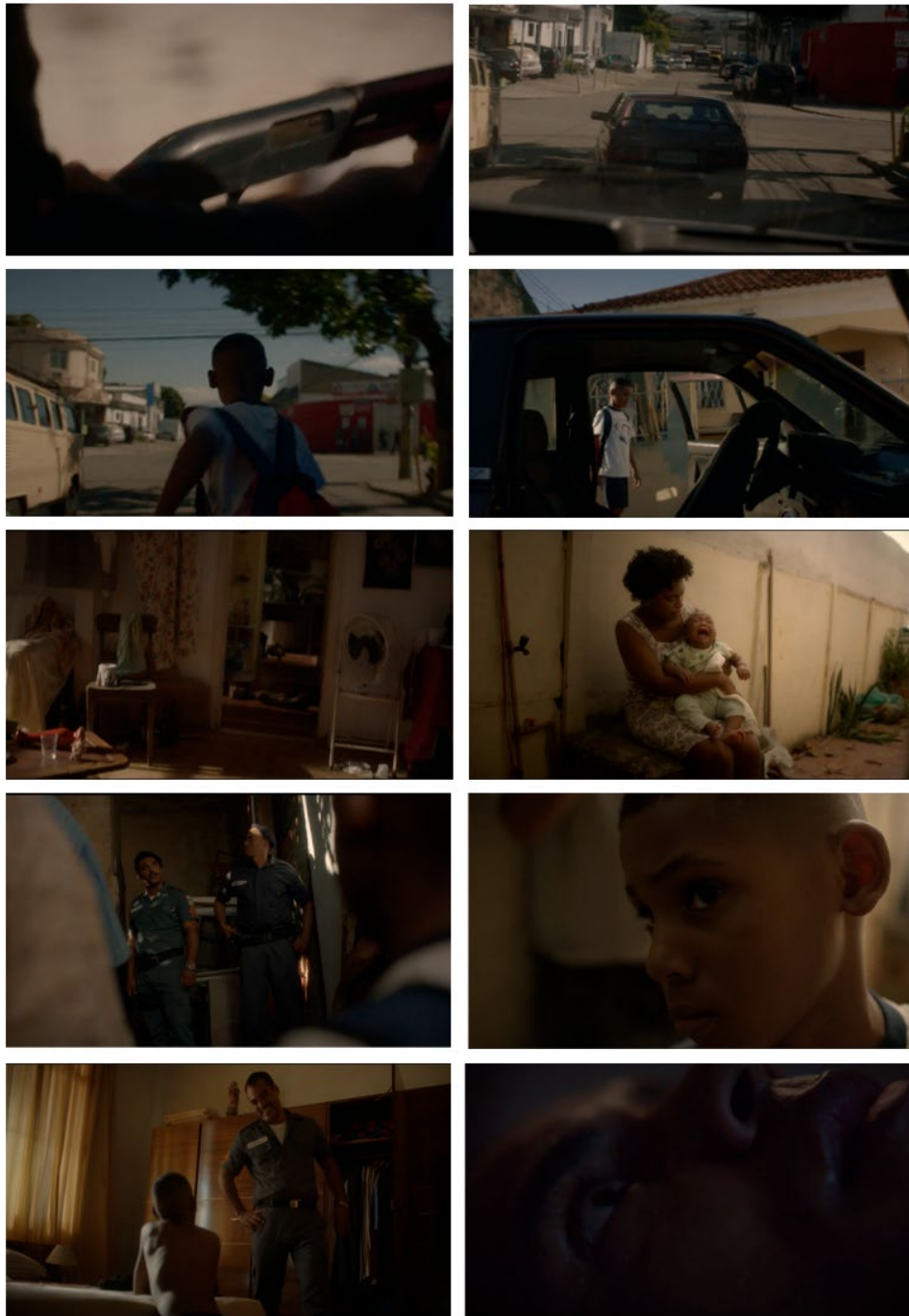
Além do piloto, há outro material que faz parte desse cenário, a bíblia da série. Um material que cumpre três funções: convencer o investimento no projeto, servir como guia e a viabilidade da obra. Na bíblia explica o universo da série, enredos, personagens, conflitos e o desdobramento dos arcos da história em uma ou mais temporadas. Assim, também complementa o episódio piloto, apresentando elementos que não estão presentes nos minutos iniciais da série. Grandes títulos como *Lost*, *The Wire* (HBO, 2002-2008) e *Stranger Things* possuem uma bíblia com todas as informações para o desenvolvimento da narrativa seriada.

Retornando ao aspecto no qual trabalharemos nesta pesquisa, o piloto possui função pedagógica, que ensina o telespectador a compreender o universo ficcional e a leitura que a série exige. No entanto, cada piloto pode adotar diversas estratégias narrativas e estilísticas para apresentar sua trama (Mittell, 2015). Por exemplo, alguns pilotos iniciam o episódio com cenas marcantes para estabelecer o tom e o ritmo da narrativa. A seguir, apresentamos dois exemplos de episódios que se estruturam nessa estratégia, ambas obras Globoplay.

Nos primeiros minutos do episódio piloto de *Arcanjo Renegado*, escutamos o som de tiros com a imagem ainda preta. Em seguida, surge a sequência de imagens de uma pessoa dentro de um carro em movimento com uma arma em mão atirando, um carro sendo perseguido e uma criança correndo. A criança se trata do Mikhael criança, personagem principal da trama. A câmera o acompanha entrando em casa, mostrando o cenário com sangue no chão e dois homens assassinados caídos na sala. A casa está bagunçada e escutamos o choro de um bebê. Nesse momento, há dois cenários diferentes, Mikhael de uniforme escolar encontra um cordão no chão e dois policiais no quintal da casa falando com outros vizinhos, e em seguida, Mikhael aparece sem camisa observando seu pai vestir o fardamento policial, afirmando que gostaria de ser igual ao pai. Estamos sendo apresentados à duas realidades, mas não há setas chamativas na tela; compreendemos que uma faz parte de um *flashback* e outra de um sonho do personagem quando ele acorda assustado com uma sirene. O presente nos mostra que Mikhael faz parte da Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE).

³¹ [...] first for the audience of network executives fishing for a hit and then for prospective home viewers who must be persuaded to keep watching.

Figura 12 – Cenas iniciais do piloto da série *Arcanjo Renegado*.



Fonte: *Arcanjo Renegado* (Globoplay, 2020-atual).

O *teaser* se divide em três momentos (*flashback*, sonho e presente) e apresenta a realidade da infância do personagem principal e as motivações que o fizeram se tornar policial. Os minutos iniciais criam a tensão que levam a entender o principal conflito da série: exercer a profissão de policial e honrar seu pai.

Já a série *Sob Pressão*, inicialmente criada para a televisão, apresenta um outro exemplo de episódio piloto baseado na mesma estratégia. Nos primeiros segundos do episódio escutamos sirenes e uma equipe de médicos (com uniformes verdes) caminha em direção a uma ambulância, um deles está chamando por Madalena. Está chovendo e a equipe de socorristas retira da ambulância uma mulher na maca. Ela está inconsciente e um dos médicos pergunta “O que aconteceu?”. A equipe coloca rapidamente a mulher para dentro do hospital e um dos médicos indica para onde tem ela deve ser levada. Após 40 segundos, um dos personagens menciona que Evandro não pode operar sua mulher; nesse momento entendemos que há uma relação entre Evandro (médico plantonista) e a mulher na maca, eles são casados. Inicia então uma sequência de ações que mostra Evandro tentando salvar a vida da esposa. Os médicos discordam de algumas ações adotadas por Evandro, mas iniciam uma cirurgia de emergência que gera complicações, ocorrendo o falecimento da mulher.

Figura 13 – Cenas iniciais do piloto da série *Sob Pressão*.



Fonte: *Sob Pressão* (TV Globo/Globoplay, 2017-2022).

O piloto se divide em dois momentos, apresenta nos seis minutos iniciais um *flashback* do personagem e o seu principal conflito: exercer a profissão sem preparo técnico, físico e emocional ou salvar sua esposa? No decorrer do episódio, passados um ano após a situação, é apresentado o personagem vivendo sua rotina dentro do mesmo hospital e reforçando a permanência da precariedade do serviço público de saúde. Conhecemos outros personagens e entendemos os dilemas que Evandro, o protagonista, carrega.

Para Rabkin (2011), estruturalmente, o piloto pode seguir dois caminhos, ser um piloto de premissa ou um episódio regular. Enquanto o piloto de premissa apresenta a sequência de eventos que coloca personagens e conflitos em movimento, o episódio regular poderia ser exibido em qualquer ponto da temporada. A principal vantagem de adotar essa estratégia é que “[...] há pouco a explicar. E em uma série com estrutura complexa, ele é quase uma exigência” (Rabkin, 2011, p. 67) (tradução nossa)³². *Breaking Bad* e *Sob Pressão* são exemplos de pilotos de premissa e, no contexto do *streaming*, iniciar a série a partir do primeiro episódio é quase como uma regra – já que podemos escolher por onde começar.

Belim (2014) reforça que o piloto desempenha funções especiais, tais como: apresentar a história, revelando tema, personagens e outros aspectos; convencer o público, garantindo a fidelização para os próximos episódios; e, introduzir a estrutura, linguagem e o enredo da obra. Além dessas funções, o piloto também atua como espaço de experimentação da narrativa, e sua estrutura (história e enredo) permite compreender como se constrói os principais elementos dramáticos de uma série. A autora também escolhe *Breaking Bad* para demonstrar como essas funções estão presentes no piloto da série.

Um aspecto importante na escolha de analisar os episódios pilotos – e que funciona como uma pista fundamental para este trabalho – diz respeito às exibições especiais de produções Original Globoplay na TV Globo, apresentadas na faixa dedicada à divulgação de conteúdos da plataforma. O *Espiadinha Globoplay*, por exemplo, é o formato atualmente utilizado para veicular na televisão aberta o episódio piloto de uma obra com o selo Original Globoplay. Essa estratégia não se restringe à promoção das séries, mas opera também como mecanismo de captação de novos assinantes para o *streaming*. Ao inserir parte desse conteúdo na grade de programação da televisão aberta, o Grupo Globo oferece à audiência que não possui assinatura a oportunidade de assistir uma obra exclusiva da plataforma.

Essa inserção, entretanto, não ocorre de forma neutra. Ao apresentar essas obras no *Espiadinha Globoplay*, o Grupo Globo mobiliza um discurso de distinção simbólica (Bourdieu,

³² [...] There's so little to explain. And in a show with a complex set-up, it's almost a requirement.

2008) que posiciona as produções originais como portadoras de um valor estético e narrativo diferenciado. A distinção, nesse contexto, funciona como um marcador de diferenciação associado à ideia de qualidade audiovisual nessas produções. Assim, sinaliza ao público da TV aberta que o Globoplay abriga produções audiovisuais construídas a partir de um padrão narrativo que se distancia daquele tradicionalmente exibido na televisão aberta.

Dessa forma, a análise dos pilotos torna-se particularmente relevante, visto que o Grupo Globo busca evidenciar o selo de originalidade e reforçar o posicionamento do Globoplay enquanto plataforma de *streaming*. Nesse sentido, além de considerarmos o episódio piloto como porta de entrada narrativa e técnica para a série, incorporamos a noção de estrutura dos quatro atos proposta por Goldberg e Rabkin (2003), originalmente voltada ao drama televisivo. Para os autores, quando se trata de dramas televisivos, eles são iguais, com roteiros similares de até 60 minutos de duração; mas isso ocorre porque, em parte, a maioria das séries de TV possuem um ritmo previsível por conta dos intervalos comerciais no fim de cada ato. No caso do *streaming*, não há, em sua maioria, interrupções, com exceção do *teaser*, que serve para fisgar a atenção nos primeiros minutos antes da abertura da série – que, diferentemente da televisão, pode ser pulada.

As séries que analisaremos apresentam episódios pilotos com duração entre 45 e 50 minutos, ainda que variem em número de episódios e temporadas. Enquanto *Desalma* possui duas temporadas, com dez episódios que variam de 40 a 60 minutos, *Onde Está Meu Coração* possui apenas uma temporada com dez episódios e a mesma média de duração. Já em *Os Outros* são duas temporadas (com a promessa de uma terceira), com 12 episódios e a maior porcentagem deles com duração de 60 minutos.

Ao observar a estrutura narrativa de cada episódio, buscamos verificar se esse padrão clássico televisivo é aplicado à estrutura das séries produzidas para o *streaming*. Nosso intuito é, além de investigar a qualidade audiovisual dessas obras, compreender como o formato se materializa, herdando ou não características da televisão. Essa estrutura em quatro atos, proposta por Goldberg e Rabkin (2003), organiza-se como um modelo narrativo voltado à ficção seriada televisiva e tem como objetivo demonstrar de que modo cada ato cumpre uma função dramática específica, visualizando o arco narrativo, como ele introduz, complica e resolve o conflito central, que neste trabalho se dará no primeiro episódio. A estrutura se divide em quatro atos da seguinte forma:

- a) Ato 1: apresentação dos personagens, conflitos e o que está em jogo na história;
- b) Ato 2: desenvolvimento do conflito e o surgimento de novos obstáculos;
- c) Ato 3: tentativa de resolução e aparecimento de novos obstáculos;

d) Ato 4: resolução do conflito inicial.

Com base nesses parâmetros, buscamos verificar se há um padrão narrativo nas produções Original Globoplay selecionadas e de que maneira elas utilizam esse modelo. Em outras palavras, analisamos se a estrutura de arcos se repete no início, no meio e no fim de cada episódio, para depois realizar um esquema visual comparativo entre os episódios. Nossa proposta é identificar esse formato articulado à análise da criação audiovisual e às dimensões do “Padrão Globo de Qualidade” a fim de compreender como as produções constroem ou atualizam um padrão de qualidade no *streaming*. No próximo capítulo, analisamos os episódios pilotos de *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros* à luz dessa abordagem metodológica.

6. QUALIDADE AUDIOVISUAL NO *STREAMING* BRASILEIRO

Com base na metodologia discutida anteriormente, este capítulo constitui uma etapa fundamental da pesquisa ao apresentar a análise da criação audiovisual e os episódios pilotos das séries Original Globoplay *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros*, com o objetivo investigar como se configura a qualidade audiovisual no *streaming* brasileiro.

A partir desse *corpus*, examinamos em que medida as produções que carregam o selo Original Globoplay confirmam ou tensionam a hipótese que orienta este estudo, a de que há um padrão de qualidade no Globoplay resultado de um processo híbrido, que preserva heranças da TV Globo por meio do “Padrão Globo de Qualidade”, ao mesmo tempo em que incorpora adaptações específicas às lógicas narrativas, tecnológicas e culturais do *streaming*.

Nosso percurso inicia de forma cronológica em relação aos lançamentos das séries, apresentando a análise por meio dos aspectos do plano de expressão e do plano de conteúdo correlacionado às dimensões técnica, empresarial, estética, artístico e cultural do “Padrão Globo de Qualidade”. Vale ressaltar que esses aspectos se assemelham em pontos específicos, desde as escolhas da fotografia e acabamento estético, ao modo como a narrativa é criada e desenvolvida. Buscamos responder os objetivos desta pesquisa, avaliando, se e como, o *streaming* brasileiro contribui para a legitimação de um possível novo referencial de qualidade no campo audiovisual.

6.1. ANÁLISE DOS EPISÓDIOS PILOTOS DAS OBRAS ORIGINAL GLOBOPLAY

6.1.1. *Desalma*

Produzida pelos Estúdios Globo, *Desalma* é um drama sobrenatural que articula elementos de misticismo e do folclore eslavo e de tradições culturais da imigração ucraniana para construir o universo ficcional da série. Criada e escrita por Ana Paula Maia, com direção artística de Carlos Manga Jr., e direção geral de João Paulo Jabur, Pablo Muller e Lucio Tavares, a obra conta com duas temporadas. A primeira disponibilizada no Globoplay em 22 de outubro de 2020 e a segunda em 28 de abril de 2022, ambas com dez episódios. A terceira temporada, embora tivesse todos os roteiros concluídos pela autora, acabou cancelada pela plataforma (Santiago, 2023).

A trama acompanha os desdobramentos da morte da jovem Halyna Lachovicz (Anna Melo), durante a celebração pagã de Ivana Kupala, em 1988, evento que marca profundamente a pequena comunidade de Brígida, no Sul do Brasil, e leva a festa a ser retirada do calendário de eventos da cidade. Trinta anos depois, em 2018, os moradores decidem retomar a celebração, e à medida que se aproximam novamente da noite mais escura do ano, antigos traumas voltam a rondar a comunidade por meio de acontecimentos estranhos que atravessam o cotidiano das famílias envolvidas na tragédia do passado. É nesse cenário que a narrativa se organiza, entrelaçando diferentes temporalidades e acompanhando três mulheres e suas famílias, que lidam com perdas, memórias e forças sobrenaturais que interferem em suas trajetórias. Começando pelo suicídio de Roman (Eduardo Borelli/Nikolas Antunes), que leva sua esposa, Giovana, e filhas à Brígida, cidade em que ele nasceu. Giovana vai em busca de informações sobre o desaparecimento e morte de Roman, e presença dela e das filhas reativam memórias e tensões que se conectam à tragédia de 1988.

Ao longo da história, percebe-se que *Desalma* não apresenta uma única protagonista. A série introduz três mulheres, mães, que assumem papéis centrais no desenvolvimento da trama. A principal delas é Haia Lachovicz (Cássia Kiss), mãe de Halyna e conhecida pela comunidade como a bruxa de Brígida. Frequentemente procurada para leituras de tarô, Haia mantém rituais místicos e busca a reversão da morte da filha por meio da água. Em seguida, apresenta Ighes Skavronski Burko, interpretada por Valentina Ghiorzi na fase de 1988 e por Claudia Abreu em 2008, irmã de Aleksey Skavronski - o principal suspeito do crime - e amiga de Halyna. Após a tragédia, Ighes cresce marcada pelo trauma, desenvolve depressão profunda e tem sua vida atravessada pelo mistério que envolve seu filho Anatoli (João Pedro Azevedo). Ela é casada com Boris Burko (Lucas Soares/Ismael Caneppele), amigo de Roman na adolescência. Por fim, Giovana Skavronski (Maria Ribeiro), esposa de Roman, que se muda

para a cidade natal do marido após ficar viúva, para compreender as circunstâncias da sua morte e reconstruir a vida na antiga casa que Roman viveu com a família, acompanhada das filhas Melissa (Camila Botelho) e Emily (Juliah Mello).

Cada uma dessas personagens está vinculada, de modo direto e indireto, ao crime cometido contra Halyna e aos mistérios que cercam a tragédia, como ilustrado na figura a seguir criada pelo Grupo Globo para explicar as relações que conectam esses personagens. Em nossa perspectiva, essa ação configurou uma tentativa didática de apresentar aos espectadores as teias narrativas que estruturam a série.

Figura 14 – As relações dos personagens e o crime em *Desalma*.



Fonte: Gshow (2020).

A série é a primeira obra com selo Original Globoplay que marca o que Bretas (2020) denominou como salto de qualidade nas tramas, como mencionamos anteriormente. Além disso, traz um gênero pouco explorado pela teledramaturgia brasileira: o sobrenatural e o suspense; reforçando o papel do selo em trabalhar com narrativas mais ousadas. *Desalma* adota um ritmo mais gradual e não-linear, permitindo que o espectador descubra aos poucos como os eventos do passado reverberam no presente. Souza (2021) aponta que a série se filia ao terror por meio de elementos que mobilizam o medo e a inquietação, e que desenvolve uma relação temporal entre presente e passado, característica recorrente no gênero.

A construção do universo de *Desalma* se fundamenta nas referências culturais ucranianas que Ana Paula Maia observou em comunidades no estado do Paraná e regiões próximas, que são pouco conhecidas no restante do país (ou até mesmo desconhecidas). Esse repertório despertou na autora o interesse em estruturar o enredo da série a partir desses imaginários, incorporando rituais, mitologias e celebrações de origem eslava como eixo da narrativa. Em um vídeo publicado pelo Globoplay no YouTube, Ana Paula Maia descreve o processo de pesquisa que orientou essa construção ficcional. A seguir, apresentamos um trecho de sua fala:

“A pesquisa dessa Ucrânia dentro do Brasil começa dentro de Curitiba mesmo, nos espaços destinados à cultura ucraniana na cidade, e depois eu fui à Prudentópolis, que é a maior colônia dentro do Paraná, que tem uns 50 mil habitantes ou pouco mais. Uma moça falou: Ah, tem uma cidade vizinha aqui que eles tem uma festa muito estranha. Vou pesquisar e, de fato, encontro Ivana Kupala; eu entendi que o muito estranho era porque era uma coisa ligada ao paganismo, porque ela é a noite mais sombria do ano, de acordo com a mitologia, e ela é comemorada em várias comunidades ucranianas pelo mundo à fora” (Maia, 2020, 1min04s).

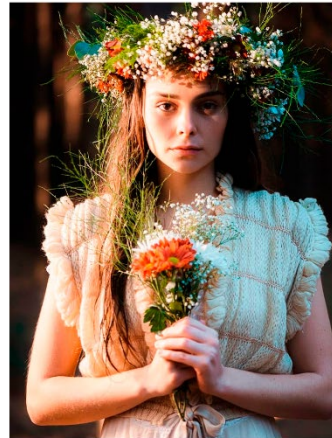
A partir desse repertório, a autora cria a cidade fictícia Brígida, que incorpora a estranheza e a atmosfera mística presente nessas tradições. Além da festa de Ivana Kupala, a autora buscou na mitologia eslava³³ figuras e lendas para construir a trama: Mavka, o espírito de uma jovem mulher que morre afogada e atrai homens para a morte em forma de vingança, que serviu para a construção da personagem Halyna; Baba Yaga, bruxa que habita uma cabana na floresta e exerce um papel entre ajudar e dificultar a vida daqueles que a procuram, que dá vida a bruxa Haia, mãe de Halyna; e Veles, divindade ligada à terra, às águas e ao submundo, que mantém o mistério em torno da floresta e da cidade.

³³ A mitologia eslava é o conjunto de narrativas, crenças, lendas e figuras simbólicas que se desenvolveram entre os povos na Europa Oriental e Central. Ela reúne histórias que explicam a origem do mundo, a relação entre humanos e natureza, e o funcionamento das forças sobrenaturais.

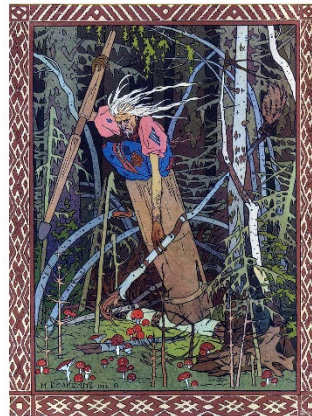
Figura 15 – Inspirações para a construção das personagens Halyna e Haia em *Desalma*.



Mavka



Halyna



Baba Yaga



Haia

Fonte: Ilustração de Mavka da Mitologia Ucraniana por Daria Ivaniuk; Divulgação Globoplay da personagem Halyna; Ilustração de Baba Yaga por Ivan Bilin; Divulgação Globoplay da personagem Haia.

No que se refere aos atores que dão vida às personagens, em *Desalma* encontramos nomes consagrados na teledramaturgia brasileira, com trabalhos marcantes na TV Globo, e jovens talentos. As três personagens principais, por exemplo, são rostos reconhecidos da televisão e do cinema: Cássia Kiss e suas atuações em novelas da TV Globo, como *Barriga de Aluguel* (1990-1991), *Porto dos Milagres* (2001), *Travessia* (2022-2023), entre outros; Claudia Abreu e suas personagens icônicas em *Celebridade* (2003-2004) e *Cheias de Charme* (2012); e Maria Ribeiro, mais reconhecida pelas participações em filmes como *Tropa de Elite 1* (2007), *Tropa de Elite 2* (2010) e *Como Nossos Pais* (2013). Além dessas atrizes, também há outros nomes famosos, como Isabel Teixeira (que interpreta a personagem Anele), Bruce Gomlevsky (dá vida ao Ivan Burko) e Alexandra Richter (interpreta a Irmã Anninka) na série. Já os atores e atrizes que interpretam os personagens na adolescência (1988) e as crianças no presente

(2018), são jovens talentos que, em sua maioria, estão atuando pela primeira vez em uma produção do Estúdios Globo³⁴.

A ambientação de *Desalma* se estrutura em três pontos: a floresta, a água e as casas das personagens principais; esses espaços operam como cenário e como componentes da narrativa. A floresta funciona como um agente dramático, pois abriga a maior parte dos eventos sobrenaturais e ambienta a celebração Ivana Kupala – onde ocorreu a tragédia que atormenta a cidade. Já a água representa a dualidade entre vida e morte, funcionando como metáfora de purificação, passagem e condução, sendo por meio dela que ocorre a transmigração de almas, conforme afirma a própria autora (Maia, 2020), sendo um elemento que faz parte da maioria das cenas que envolve os mistérios sobrenaturais da primeira temporada. As casas das personagens, por sua vez, servem como espaços que expressam as relações familiares, revelam segredos e evidenciam aspectos emocionais das personagens. Haia vive sozinha em uma cabana na floresta, isolada da cidade; Giovana tenta se adaptar com as filhas na antiga casa onde Roman viveu; e Ignes mora com seu esposo e seu filho (Figura 16).

A série investe em uma composição imagética e cuidado estético aplicado aos cenários, figurinos e à direção de arte, que representam com realismo esses ambientes, especialmente quando visualizamos as casas de madeira (arquitetura, decoração, objetos pessoais) e a cabana localizada na floresta, trazendo o clima sombrio de estranhamento. A proposta da fotografia em *Desalma* trabalha a iluminação destacando o uso de luz e sombra para criar o clima da história e distinguir as temporalidades, enquanto o passado (1988) é representado com alto contraste e por uma paleta de cores mais quentes, como o vermelho e o amarelo, dando a ideia de vida, o tempo presente (2018) assume tonalidades mais homogêneas e frias, predominantemente azuladas, expressando ausência de vida e criando um total distanciamento com o passado. As escolhas estéticas contribuem para apresentar essa diferença e tornar o clima mais misterioso, combinando também cenas entre realidade e sobrenatural.

³⁴ Vale ressaltar que o uso de atores reconhecidos também pode ser associado a um critério de qualidade, especialmente se mantém relação com obras premiadas. Borges (2014, p. 5) afirma que o uso de atores reconhecidos pode ser um argumento de qualidade, apontando que “Autores como Mulgan (1990) e Brunson (1990) também afirmam que o uso de atores conhecidos e as adaptações de importantes textos literários ou peças teatrais agregam o termo de qualidade a um programa de televisão”.

Figura 16 – Capturas de tela dos ambientes e elementos *Desalma*.



Fonte: *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

Outro ponto que destacamos é a adoção de uma câmera que observa, privilegiando planos abertos e movimentos lentos, recurso que em diversos momentos produz a sensação de presença e vigilância invisível, aproximando o espectador ao horror psicológico proposto na série (Figura 16). Essa estratégia visual reforça a ideia de que há sempre algo latente no ambiente que acompanha silenciosamente as ações das personagens. A própria autora afirma que o susto em *Desalma* não é gratuito, mas resultado de uma construção de tensão ao longo das cenas, e a fotografia desempenha papel decisivo nesse processo através do jogo de sombras e enquadramentos que sustentam o mistério na narrativa.

Na série, a edição acompanha as temporalidades ao retratar Brígida em duas épocas, o passado (1988) e o presente (2018). A história e os arcs dos personagens vão sendo explicados através das imagens do passado, com um ritmo mais lento, priorizando a construção dos fatos até o presente. A montagem articula essas linhas temporais de forma não-linear, permitindo que o telespectador acesse o passado por meio de *flashbacks* que são marcados por legendas na tela, mesmo considerando o uso de cores quentes e frias para diferenciar uma época da outra. Essa marcação contribui didaticamente para que o telespectador acompanhe a linha temporal da narrativa. Com isso, a escassez de setas chamativas não é um elemento presente na série. A indicação gráfica na tela funciona como um guia narrativo levando o telespectador a compreender a cronologia da obra. Nesse aspecto, as setas chamativas também estão presentes no modo como se apresenta o retorno da celebração de Ivana Kupala e nas fotografias que reforçam a imagem dos adolescentes em 1988, ano em que aconteceu o crime.

Figura 17 – Captura de tela das cenas que representam o passado (1988) e presente (2018).



Fonte: *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

Os planos mais longos e transições sutis marcam a trama no presente (2018), reforçando a estranheza e o mistério que permeiam a cidade. A câmera se torna um observador

dando a impressão de que o tempo parece ser mais lento. Já nas cenas que retratam o passado, embora os planos se mantenham longos, a presença de cortes mais frequentes e de uma cadência ligeiramente mais dinâmica sugere uma época sem problemas, ou seja, sem o acontecimento da tragédia que abalou Brígida. Essa diferença sutil no ritmo contribui para mostrar o impacto do que aconteceu em 1988 sobre a comunidade e os personagens.

A trilha sonora de *Desalma* também colabora para imprimir o universo misterioso. O design de som foi conduzido com a consultoria do sonoplasta alemão Alexander Wurz, que trabalhou no filme *The Dark Valley* (2014) e na série *Dark* (Netflix, 2020). Ele implementou ruídos, respingos, silêncios e camadas sonoras em cenas-chave da série para ampliar as sensações de inquietação e mistério. Como, por exemplo, o som da água que mostra a sua força, trazendo essa relação de importância do elemento para a série. Em outras cenas, o som contribui para causar ruptura com o ambiente e gerar desconforto, em paralelo com a trilha sonora que é utilizada também para quebrar expectativas. Podemos destacar uma das cenas do episódio piloto *Roman*, no momento que Anatoli, após sair do banho, observa uma bola amarela com preto em suas mãos. A trilha, com som que remete a sintetizadores³⁵, surge em uma crescente; a imagem vai aproximando igualmente, até que rapidamente há a ruptura para uma imagem e o som de porcos em uma fábrica. O som vai diminuindo e somos apresentados a novos personagens. Além de quebrar a expectativa sobre o que significa a bola que está com a criança (que aparece nas cenas iniciais com o Roman), rompe totalmente usando a imagem de vários animais (especificamente o porco que possui uma proximidade com as lendas do folclore eslavo). Segundo o diretor artístico de *Desalma*, buscou-se, na trilha sonora, somar uma sonoridade que contrastasse com a estética visual de leste europeu, combinando elementos eletrônicos com instrumentos tradicionais ucranianos. Além disso, na série, os efeitos especiais narrativos são empregados de forma discreta, para reforçar o realismo e o clima de suspense da obra, sem intervenções visuais que causem espanto/susto, mas sim que sirvam à narrativa para amplificar as sensações de desconforto.

Contudo, apesar da série se basear em uma comunidade ucraniana que reside no Paraná, a obra não estabelece relações claras com a realidade brasileira, seja no quesito de representação de lugar, seja na cultura. Por isso, não enxergamos que a intertextualidade possa atuar como um indicador para o telespectador que assiste *Desalma*. Nesse aspecto, a série se aproxima mais na apresentação de uma narrativa original, no que se refere ao indicador de experimentação, ao representar um povo estrangeiro, uma trama com estética nórdica. A obra

³⁵ Esse uso de sintetizadores na trilha sonora de *Desalma* se aproxima do mesmo recurso utilizando em *Stranger Things* para ambientar o mundo invertido e ampliar o mistério das cenas na série.

é uma das produções do Globoplay que se destaca por ser uma narrativa que ensaia a entrada no mercado internacional, aproximando-se de características das séries fora do contexto brasileiro.

O episódio piloto *Roman* apresenta com clareza os aspectos técnicos, estéticos e expressivos apresentados até aqui. Nos primeiros minutos somos ambientados à floresta e a uma sequência de imagens que mostram Roman na Serra Catarinense, em 2018, se jogando do alto de uma cachoeira. Antes de cometer o suicídio, Roman profere as seguintes palavras em ucraniano e português:

Roman: Não era pra ter acontecido. Nós erramos. Éramos jovens, estúpidos. Me perdoa, Halyna. Nós não podíamos ter feito aquilo.

(*Roman*, T1E1, 02'50").

Esse é o *teaser* de *Desalma*, que mostra de uma forma sutil a relação entre a natureza, a água e o personagem, explicada no decorrer da temporada. Na sequência, conhecemos Giovana, esposa de Roman. Ela registra um boletim de ocorrência pelo desaparecimento dele e descobre que ele está morto. Nesse primeiro momento conhecemos a família de Giovana (Roman e as filhas Melissa e Emily). Logo depois, conhecemos Anatoli, uma criança que está imersa em uma banheira com uma máscara de mergulho e sua mãe, Ighes. Há a marcação na tela indicando passaram-se dois meses da morte de Roman. É o mesmo período que leva Giovana à Brígida; em uma tentativa de reconstruir sua vida, ela muda para a cidade com suas filhas para morar na antiga casa que Roman viveu com a família.

Conhecemos Boris e Ivan, na fábrica de porcos em que são sócios; Iryna e Maksym, irmãos gêmeos e filhos de Ivan, que em conversa mencionam que há certas respostas que só a bruxa tem. As cenas logo apresentam Haia e o ambiente onde mora. Ela está lendo cartas de tarô para uma jovem, como que respondendo a conversa que estava acontecendo nas cenas anteriores entre os irmãos gêmeos. Após finalizar a leitura, Haia vai para a floresta, ainda dentro do carro olha para uma foto; sai do carro, deixa flores em uma árvore e conversa com a natureza. Nessa sequência de cenas somos apresentados aos personagens, ao seu cotidiano e/ou atos que realizam. O episódio também mostra a percepção de Ighes com a mudança de comportamento do filho e, brevemente, os medicamentos de tarja preta que faz uso (que na série possui os nomes fictícios Zizotrax e Tremezopam), indicando problemas relacionados com a saúde mental.

Os efeitos especiais narrativos foram observados nos episódios finais da primeira temporada, quando é revelado o culpado pela morte de Halyna, o irmão de Ighes, Aleksey. E que ele foi mantido preso no porão durante 10 anos por Haia. No decorrer da obra, a indicação em que Haia mantém alguém preso só acontece no episódio 7 intitulado *Halyna*, entretanto, o público ainda não possui a informação de quem seja. É também neste episódio que explica como se deu a morte de Halyna, mostrando que ela bateu a cabeça na pedra porque desequilibrou ao tentar se afastar de Aleksey – confirmando que Ighes não acredita que o irmão tenha matado Halyna. Além disso, Halyna descobre que Roman e Boris têm um caso, fazendo o telespectador reinterpretar tudo que foi apresentado até este episódio.

No decorrer do piloto, percebemos que estão sendo apresentadas as três famílias das personagens principais. Iniciando por Giovana, Ighes e Haia; cada cena não apenas esclarece as relações que mantêm com os outros personagens e entre si, mas também sugere o lado sombrio da cidade e da floresta, além de sinalizar, de certo modo, a divisão por atos concebida para a série. Essa percepção se torna ainda mais clara nos momentos finais do episódio, em que ações e acontecimentos misteriosos, por meio da montagem, contrapõem os três ambientes dessas personagens (Figura 18).

Figura 18 – Captura de tela da sequência final que mostra as três personagens centrais da série.



Fonte: *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

Segundo Goldberg e Rabkin (2003), os atos também são responsáveis por apresentar os arcos narrativos e, em *Desalma*, enxergamos essa organização estrutural: cada um mostra pistas que orientam o telespectador na compreensão da trama. No Ato 1, temos o conflito principal do episódio, a morte de Roman; conhecemos sua esposa e filhas, e o núcleo familiar dos Burko. No Ato 2, conhecemos a bruxa Haia, a sua relação com a floresta e os comportamentos estranhos de Anatoli. Já no Ato 3, um jornal noticia que a manifestação Ivana Kupala irá retornar após 30 anos de ser banida do calendário da cidade. Através da fala do policial Pavlov Lachovicz, sobrinho de Haia, que comenta “Seja o que Deus quiser” ao ler a notícia, é indicado que há algum problema com esse retorno. Em seguida, jovens expressam a opinião sobre o retorno do evento e a personagem Ignes revela os acontecimentos em torno

desta manifestação: o desaparecimento do seu irmão Aleksey e a morte de Halyna. O Ato 4, que finaliza o episódio piloto, se dá na inserção de um novo conflito no contexto da trama, que incentivará o telespectador a continuar para o próximo episódio. Esse conflito é apresentado por meio das imagens de Giovana, Haia e Ighes em paralelo. Giovana escuta um barulho e encontra um porta-retrato quebrado no chão (com a imagem dos jovens em 1988, incluindo Roman e Halyna), também mostra ela olhando recordações com Roman no celular; Haia está na floresta e desenterra as mechas do cabelo de Halyna para realizar um ritual; Ighes desperta às três da manhã e encontra Anatoli “afogando” o seu boneco. O episódio finaliza com o seguinte diálogo:

Anatoli: Ele quer voltar para casa.

Ighes: Ele quem?

Anatoli: O Roman.

(*Roman*, T1E1, 44’21”)

Nessas cenas finais, torna-se evidente a relação entre as três mães e suas apreensões. Uma tenta reviver a filha através de ritual, outra percebendo que há algo sobrenatural acontecendo com seu filho e a terceira busca compreender como seguirá sem a presença do pai – que é o principal condutor que relaciona essas três realidades. Os recursos de *storytelling* observados em *Desalma* se dão a partir da visão dessas três personagens e sua relação com o passado e suas perdas, mostrando, no decorrer da obra, como cada uma lida com essas questões no presente, como os mistérios de Brígida que retornam com a celebração de Ivana Kupala.

O piloto cumpre a função de apresentar tais universos e explicar onde inicia os arcos narrativos de cada personagem. Desde a apresentação do percurso de Roman ao suicídio, a chegada da família em Brígida e as relações entre os arcos. Os personagens se cruzam em diferentes momentos do episódio. Percebe-se também que há o uso de elementos que adicionam novos sentidos à narrativa, como a pequena bola amarela e preta que estava com Roman no momento de sua morte e passa para Anatoli na banheira, marcando a transmigração de almas entre os personagens; o porta-retrato que ilustra os jovens no passado; e os animais como os porcos na fábrica, o pássaro que visita Haia e o cavalo da família de Ighes que podem ser considerados seres sensitivos. Além da relação que se mantém com os itens na casa de madeira da bruxa Haia, reforçando sua relação com o misticismo, como velas, imagem de magos e/ou outros seres talhados em madeira, cartas de tarot e pedras.

6.1.2. *Onde Está Meu Coração*

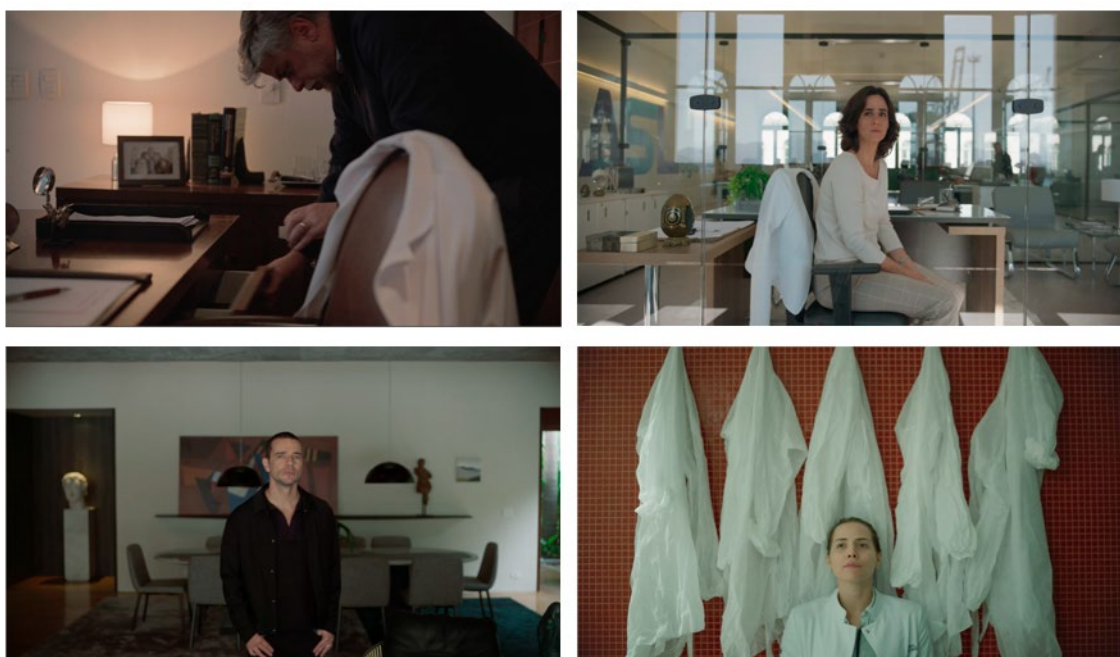
Lançada no Globoplay em 2021, *Onde Está Meu Coração* é um drama que conta a história de Amanda (Leticia Collin), uma médica, de classe alta, que mergulha no mundo das drogas. A obra criada e produzida pelos Estúdios Globo, em parceria na produção com Gullane Entretenimento, tem autoria de George Moura e Sergio Goldenberg, com direção artística de Luísa Lima e supervisão de José Villamarim, além de contar com a direção geral de Noa Bressane. A obra possui uma temporada e foi disponibilizada na plataforma em maio de 2021, com dez episódios.

A narrativa gira em torno de Amanda, que faz residência em um hospital particular e tenta conciliar a vida profissional, marcada pelo prestígio e pelas exigências da medicina, com um cotidiano afetivo e familiar que lentamente se desestabiliza. Amanda é filha de David (Fábio Assunção) e Sofia (Mariana Lima), e namora o arquiteto Miguel (Daniel de Oliveira). Ao envolver-se com o crack, introduzida nesse ambiente pelo namorado que optou por experimentar a substância, Amanda entra em um processo vicioso. À medida em que seu envolvimento com a droga se intensifica, passa a enfrentar rupturas cada vez mais profundas em sua rotina, interferindo diretamente em sua atuação profissional e seus laços afetivos. Miguel, que também experimentou a droga, não fica viciado, no entanto, por conta do histórico de dependência na família de Amanda, ela entra em um processo de dependência química.

A série constrói na trama a deterioração da protagonista de forma gradual, destacando como a dependência altera percepções, prioridades e vínculos, e evidencia o impacto emocional que recai sobre cada um dos personagens que orbitam ao redor de Amanda. Ambientada em São Paulo, a locação também “atuou” como um personagem por meio das ruas, pessoas, excessos, prédios etc., (Gshow, 2021) – principalmente pelo contexto que envolve a cidade e os problemas com pessoas em dependência química, já retratado em outras produções, como *Verdades Secretas* (TV Globo, 2015). Contudo, antes de entendermos que a trama se passa em São Paulo, somos apresentados aos personagens e aos ambientes em que atuam profissionalmente. Em uma sequência, descobrimos que David, pai de Amanda, usa jaleco o que nos dá a ideia de que a filha seguiu a mesma profissão do pai; já Sofia atua na parte administrativa de um porto, sendo retratado por um ambiente corporativo, com vidros e reflexos; e, Miguel, arquiteto, visita uma casa para entender o interesse da cliente e conhecer o espaço (Figura 19). Essas cenas são apresentadas como uma espécie de mapeamento dos personagens que funcionam como âncoras dramáticas para a protagonista. Além dessa introdução, há um elemento entre essas cenas que interrompe e atravessa a vida desses sujeitos:

o telefone. A insistência do toque causa incômodo e simboliza a pressão que atravessa a vida deles, principalmente da Amanda, que demonstra inquietação com o telefone tocando. Nesse momento, somos alertados para o fato que o aparelho de telefone pode causar sensações de apreensão, ao mesmo tempo em que serve como o principal meio de comunicação entre os personagens ali retratados.

Figura 19 – Captura de tela das cenas que apresentam os personagens no episódio piloto em *Onde Está Meu Coração*.



Fonte: *Onde Está Meu Coração* (Globoplay, 2021).

À medida em que o enredo avança, somos apresentados aos espaços que Amanda vive o duelo entre a sobrecarga profissional e a descarga emocional, que está relacionada à droga em quase todos os episódios. Os autores optaram por apresentar o contexto de dependentes químicos e as fases do vício sob o olhar de uma mulher branca, com boas condições financeiras, uma profissional renomada pela sociedade, com uma família estruturada e um relacionamento amoroso. Trata-se, portanto, de uma personagem com perfil inesperado do dependente químico, mostrando que a dependência química pode acontecer com qualquer pessoa, independente de cor, classe social e gênero. Com isso, a série acende o alerta sobre as fragilidades emocionais que podem tornar qualquer ser humano vulnerável e suscetível a quadros de vícios.

Nesse sentido, a narrativa ressoa com casos do Brasil, especialmente a relação com a Cracolândia, nome dado para uma região no centro da cidade de São Paulo composta por pessoas em situação de rua e dependentes químicos. Além disso, temos a história do ator Fábio

Assunção, que também teve sua vida marcada por episódios de dependência química. Ao retratar o pai de uma mulher que está em uso de drogas, o ator afirma que interpretar o personagem foi um dos trabalhos mais importantes da sua vida, pois discutir o tema da dependência química através da arte é um caminho melhor (Gshow, 2021). Na trama, David também luta contra o vício com o álcool e cigarro. Ele, que também é médico, vive em um dilema de ser o exemplo para a filha, não apenas como profissional, mas uma pessoa que se mantém sóbria. Ao descobrir que a filha está usando crack, somos apresentados a um clima de tensão em torno do personagem, que se preocupa demasiadamente por entender o que pode acontecer com Amanda.

A partir desse contexto da representação da Cracolândia e da aproximação do ator com uma realidade similar do seu personagem no passado, a intertextualidade se configura como um aspecto relevante para quem capta tais questões. Não são temas abordados diretamente, mas que para aqueles que detêm o entendimento da Cracolândia e dos problemas sociais em torno do lugar, torna-se uma referência ao universo ficcional retratando na obra. Já na relação com Fábio Assunção e o personagem, tal questão será comparada pelos telespectadores com repertório midiático para além da vida profissional do ator, que fala abertamente sobre seu passado de adição e reforça a importância de retratar essa história em *Onde Está Meu Coração*.

Paralelamente à jornada de Amanda, a série adiciona dois arcos secundários que se relacionam com a trama principal. O primeiro se trata da irmã do meio de Amanda, Júlia (Manu Morelli), cuja trajetória é vivida pelos dilemas sobre a castidade, relacionamento e a fantasia de um envolvimento amoroso com Miguel. O segundo se organiza em torno de Vivian (Camila Márdila), cliente de Miguel e o pivô de conflitos entre Amanda e Miguel. Sua aproximação se dá por meio da contratação dos serviços de arquitetura do personagem. Esses arcos apresentam escolhas narrativas típicas da tradição da telenovela, sobretudo ao atribuir ao masculino o papel de eixo de desejo e disputa. Assim, percebemos uma proximidade com o melodrama ao reforçar Miguel como um homem desejado e que se envolve com as três mulheres.

Onde Está Meu Coração é a segunda obra Original Globoplay indicada como um dos lançamentos mais importantes, que possui um padrão diferente do veiculado normalmente na televisão aberta (Estigarribia, 2019). A indicação da atriz Letícia Collin ao *Emmy Internacional de Melhor Atriz* em 2022, reforça o impacto artístico da obra e evidencia na série o cuidado estético e técnico da produção. A série também recorre ao ambiente hospitalar como elemento da sua narrativa para explorar temas como vida e morte, emergência e rotina, o que permite, de certo modo, estabelecer diálogos com outras obras do gênero médico, como a série *Sob Pressão*, também disponível no Globoplay, que aborda a precariedade do sistema público de saúde, e

séries estadunidenses como *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-atual), *The Good Doctor* (ABC, 2017-2024) e *Dr. House* (FOX, 2004-2012), marcadas pela longevidade de temporadas.

Além do ambiente do hospital em que Amanda trabalha e a capital paulista, a série nos mostra o apartamento do casal, com espaços amplos, iluminação e andar alto; a casa dos pais em Santos carregada de memórias; e o apartamento da Vivian. Todos esses cenários se contrapõem ao apartamento em que Amanda usa a droga, uma “Cracolândia” diferente, dentro de um ambiente com clima mais escuro, tom avermelhado, espaços que concentram muitas pessoas, janelas pequenas, desorganização e alimentos espalhados (Figura 20). Ambientes construídos para causar a sensações, enquanto um ambiente representa estabilidade, outro demonstra o caos vivido pela personagem.

Essa ambientação funciona como setas chamativas para a compreensão de como a personagem Amanda se coloca nesses espaços, indicando as diferenças claras entre algo limpo, arejado, com algo sujo e sufocante. Entretanto, não há indicações gráficas ao utilizar recursos de *flashback*, por exemplo, levando o telespectador a construir individualmente a percepção sobre a história, tempo e espaço.

Já no que se refere aos efeitos especiais narrativos, não identificamos na história desdobramentos inesperados. As recaídas da Amanda ao final da série não se apresentam como uma característica incomum, principalmente desencadeada por fatores estressantes, como perder o emprego e seu ex-marido com outra mulher. David, que é um alcoólatra e luta contra o vício do álcool e cigarro, não consegue manter a sobriedade por muito tempo.

Figura 20 – Captura de tela dos ambientes em *Onde Está Meu Coração*.

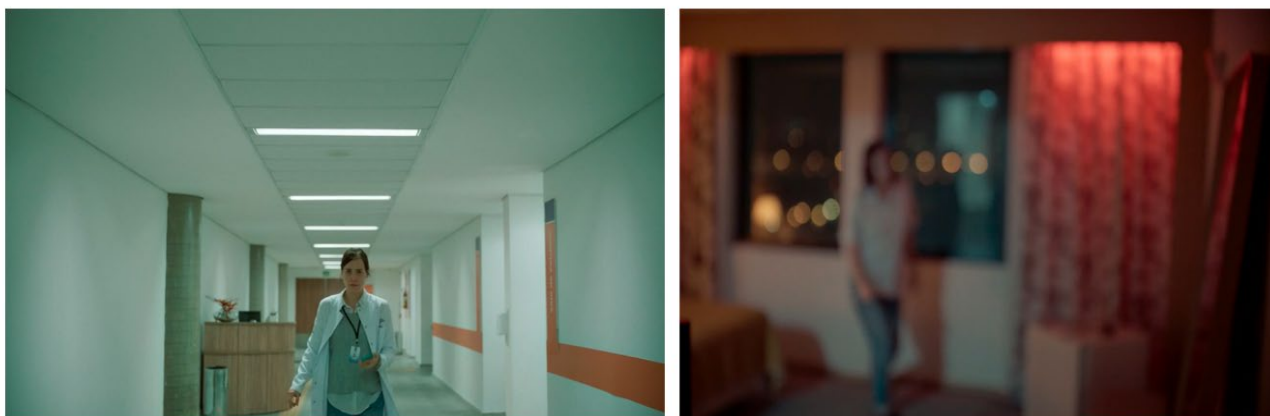


Fonte: Fonte: *Onde Está Meu Coração* (Globoplay, 2021).

Nessas ambientações, Amanda é quase sempre mostrada por meio de planos amplos, que a tornam pequena no enquadramento, como que em uma metáfora que, diante o mundo, ela já não se reconhece mais. Essa fotografia reforça visualmente a sensação de perda de controle e de mudanças que acompanha a personagem ao longo da série. Ao reduzir sua presença no quadro e destacar a imponência dos espaços, a série comunica de maneira sutil o distanciamento emocional que a personagem vivência em relação à realidade que a cerca. Em outras cenas, Amanda surge em imagens desfocadas, recurso que representa a sua desorientação psíquica, aproximando o telespectador da percepção fragmentada e confusa da personagem (Figura 21). No decorrer da temporada, o uso de planos abertos diminui, dando lugar aos planos mais fechados, mostrando detalhes como unha, pele, cabelo etc. Ao tempo que está se recuperando,

a câmera acompanha Amanda de uma forma mais próxima, devolvendo a centralidade no quadro.

Figura 21 – Captura de tela da fotografia presente em *Onde Está Meu Coração*.



Fonte: *Onde Está Meu Coração* (Globoplay, 2021).

A montagem propõe um ritmo contínuo, que ora se mantém lento, ora se acelera, acompanhando o estado emocional de Amanda ao longo da narrativa. Nos momentos de instabilidade, a edição adota cortes rápidos e movimentos de câmera que torna a cena mais caótica. Já na maioria das cenas, temos um ritmo desacelerado, com planos mais estáveis, que junto à trilha sonora dão a sensação de dormência e/ou lentidão. O uso de *flashback* é realizado para trazer cenas de momentos alegres do passado, mostrando que a família já foi unida, bem como imagens que representam sonhos e/ou imaginação de Amanda. Como no *teaser* que visualizamos a protagonista boiando na água, para em seguida acordar assustada na cama.

Como citado, a trilha sonora, assinada por Daniel Roland, utiliza sons que reforçam os momentos de angústia, dor e fragilidade. Embora também use canções comerciais nacionais de artistas como Gal Costa (a música é cantada pela Leticia Collin e Daniel Roland, “Mora na Filosofia”), Caetano Veloso e Elis Regina para dar vida à narrativa, também há canções originais criadas para a série. Segundo o designer de som, sua inspiração partiu do piano, violinos, viola e violoncelo, seguindo para sons mais eletrônicos (Gshow, 2021).

Os recursos de *storytelling* foram observados na série ao representar a Amanda em suas alucinações e crises de abstinência; ao resgatar recortes do passado para contextualizar que já houve momentos felizes e de entrosamento na família; e no modo como o ciclo do vício da Amanda é contado pelo namorado, pelos pais e por ela mesma.

O episódio piloto de *Onde Está Meu Coração* estrutura sua narrativa de forma a conduzir o telespectador, desde as primeiras cenas, à dimensão trágica e psicológica que acompanhará Amanda ao longo da série. O início marcado pelos sinais de abstinência no banho, o atraso para o trabalho e escondendo drogas no banheiro, mostra o principal conflito na vida da personagem. Em poucos minutos, conhecemos o namorado e os pais, que conversam em tom de preocupação ao descobrir que a filha está usando crack. Esses três personagens tentam contato com Amanda, que está no hospital e, assim, o telefone é colocado em cena como um elemento que interrompe a situação a todo o momento. A narrativa também coloca em jogo a pressão que uma equipe de médicos convive em um hospital, sendo necessário resolver os problemas ou salvar a vida dos pacientes de maneira rápida – contribuindo para a recaída de Amanda dentro do próprio hospital em dois momentos. Após a saída do plantão, neste primeiro episódio, mostra a protagonista indo para um lugar atrás de mais drogas para consumo. Ela perde o jantar que estava marcado com os pais para continuar usando crack, marcando a dispersão do dependente químico que passa a trocar os encontros com pessoas que ama para consumir mais droga. O desfecho do episódio é no seu retorno para casa, sendo aguardada por Miguel, seu pai e uma equipe de reabilitação, que culmina em uma cena de desespero, marcada pela ameaça de suicídio e fuga de Amanda.

Assim como na análise anterior, observamos o episódio por meio da estrutura em quatro atos. Essa organização nos ajuda a compreender a dinâmica do formato Original Globoplay e verificar como está ocorrendo essa apresentação do universo ficcional da série. *Onde Está Meu Coração* está dividida da seguinte forma: no Ato 1, apresenta o conflito da protagonista e as relações dos coadjuvantes dentro do seu universo ficcional. No Ato 2, temos Amanda tentando salvar a vida de uma paciente e em seguida usando drogas para fugir daquela realidade. Miguel, aqui podendo ser considerado o herói da história, vai até o hospital na esperança de encontrar Amanda, mas logo depois ela foge e sai do hospital. No Ato 3, com a fuga, a protagonista vai comprar e usar mais drogas, enquanto Miguel vai ao encontro dos pais de Amanda. Em conjunto, eles buscam uma solução para encontrá-la e salvá-la, levando o telespectador para o Ato 4, momento em que a personagem chega em casa e é surpreendida por uma ambulância de clínica de reabilitação para interná-la. Amanda ameaça o suicídio e foge, encerrando o episódio com a expectativa da continuação da narrativa.

A divisão nos mostra como a estrutura narrativa da série está organizada e em que pontos somos apresentados aos personagens, conflitos e resolução do problema. Contudo, como estamos observando episódios pilotos, a resolução final pode não estar relacionada ao encerramento do problema em si, mas na busca por encontrar a resolução no episódio seguinte.

O telespectador é instigado para o segundo episódio para compreender o que ocorre com Amanda, se ela reaparece, continua usando drogas ou se irá para uma clínica de reabilitação.

Considerando os pontos desta análise, entendemos que o indicador da experimentação se expressa em *Onde Está Meu Coração* não em uma história inovadora e original, mas no modo como a trama é apresentada através da fotografia, sem a necessidade de apontar diretamente, por meio do diálogo, o sofrimento da personagem e como busca na droga a fuga da sua atuação profissional. A personagem não torna explícita sua insegurança, ela é reforçada nos seus comportamentos.

6.1.3. *Os Outros*

Produzida pelos Estúdios Globo, *Os Outros* é um drama contemporâneo, com o subgênero de suspense, que explora tensões sociais, psicológicas e morais a partir da vida de duas famílias que vivem em um condomínio de classe média alta no Rio de Janeiro. Escrita por Lucas Paraizo, com direção artística de Luísa Lima e direção geral de Lara Carmo e Luísa Lima, a série conta com duas temporadas, com 12 episódios. A primeira temporada foi lançada no Globoplay em 31 de maio de 2023, a segunda em 15 de agosto de 2024 e há notícias sobre uma terceira temporada.

A trama se estrutura na relação e conflito das famílias de Cibele (Adriana Esteves) e Mila (Maeve Jinkings) a partir de um desentendimento ocorrido entre os seus filhos adolescentes Marcinho (Antonio Haddad) e Rogério (Paulo Mendes). Cibele é casada com Amâncio (Thomás Aquino), um homem pacato que procura evitar atritos e conduzir a vida com discrição. Já Mila é casada com Wando (Milhem Cortaz), impaciente e agressivo, que se relaciona de forma abusiva em casa. A briga entre os filhos acontece no jogo de futebol na quadra do condomínio, quando Rogério agride Marcinho. O filho de Cibele, Marcinho, fica ferido, sendo a partir desse ponto o fio norteador para iniciar a história, quando Cibele manifesta o desejo de buscar vingança e levar o caso à delegacia.

Ao apresentar esse primeiro conflito, somos apresentados aos problemas de cada família e dos personagens. No entanto, inicialmente, a série coloca em paralelo Cibele e Mila, duas mães tentando lidar com os problemas dos filhos adolescentes. Essa relação é apresentada no elevador do prédio, em um ambiente fechado e sem ventilação natural. Posteriormente, temos os companheiros Wando e Amâncio, que são mostrados em ambientes distintos; enquanto Wando está no trabalho, Amâncio vai ao encontro do filho no hospital. A estrutura narrativa expõe a vida de cada família, além das diferenças de conduta na relação entre os

casais, com estilos e visões distintas. *Os Outros* tenta mostrar como as tensões familiares (entre casal e filho) e com os vizinhos podem ganhar novas proporções, mostrando a dualidade entre o que cada um considera certo e/ou errado. A série também nos leva a observar a relação entre a mulher e o filho, a mulher e o parceiro.

Os recursos de storytelling identificados estão ancorados exatamente no modo como as famílias são retratadas, em como cada núcleo enfrenta os conflitos e lida com as consequências dos seus próprios atos. Além disso, *Os Outros* apresenta a trama por ordem não-linear, o que faz que um mesmo episódio mobilize diferentes períodos da narrativa, operando por meio do acúmulo de informações e da reorganização do ponto de vista do telespectador. Isso não significa que a série possa ser acompanhada de forma independente da sequência dos episódios, uma vez que a compreensão da trama depende da articulação entre diferentes momentos da história e da construção gradual dos conflitos ao longo dos episódios.

É nesse aspecto que se observa a escassez de setas chamativas para guiar o telespectador no desenrolar da narrativa. A obra requer uma atenção redobrada para acompanhar os percursos dos personagens e amarrar as cenas que surgem de forma fragmentada no *teaser* e só encontram complementação ao final do episódio, enquanto em outros casos se desdobram nas relações estabelecidas entre os personagens.

Figura 22 – Captura de tela da apresentação das personagens centrais Cibele e Mila no episódio piloto *Os Outros*.



Fonte: *Os Outros* (Globoplay, 2023-atual).

Os moradores do condomínio são apresentados no decorrer do episódio piloto e da primeira temporada, embora apenas alguns desenvolvam arcos narrativos. Entre eles está Lúcia (Drica Moraes), a síndica que frequentemente circula pelo condomínio acompanhada de seu cachorro, envolvida em práticas de superfaturamento nas contas do condomínio. E o misterioso Sérgio (Eduardo Sterblitch), um ex-policiaf afastado do cargo por envolvimento com casos de corrupção. Na trama, o condomínio na trama funciona como o ambiente social em que relações de classe, intolerância e falta de diálogo podem piorar situações. A obra se aproxima de um realismo social para mostrar como decisões tomadas por raiva podem ser fatais para o convívio. Esses personagens são introduzidos para desenvolver múltiplas perspectivas de vida e modos de vivência no cotidiano. O outro, escolhido para ser o nome da série, configura uma excelente forma de apresentar o contexto da série, seja porque “o outro” é agressivo, seja porque “o outro” tem aquilo que eu não tenho. Por isso que, por mais que tenhamos uma protagonista e a trama principal gire em torno dela, os demais personagens em *Os Outros* possuem papel determinante na narrativa para contrapor as disputas no condomínio.

Figura 23 – Captura de tela da ambientação de *Os Outros*.



Fonte: *Os Outros* (Globoplay, 2023-atual).

Uma característica das produções Original Globoplay mencionada anteriormente e que se apresenta como uma continuidade do padrão do Grupo Globo é o quadro fixo de atores e atrizes para dar vida aos personagens. Em *Os Outros* os papéis principais são protagonizados por profissionais reconhecidos. Adriana Esteves, uma das principais atrizes das telenovelas da TV Globo, que também já interpretou e protagonizou a primeira série do Globoplay *Assédio*; Thomaz Aquino, que atua também na televisão aberta e em outras produções do *streaming*,

como o remake de *Vale Tudo* (TV Globo, 2025) e *Guerreiros do Sol* (Globoplay, 2025); Milhem Cortaz famoso pelas atuações no cinema como *Tropa de Elite 1* e *Tropa de Elite 2*; Drica Moraes responsável por atuar em grandes produções da televisão e do cinema brasileiro; e Eduardo Sterblitch, que atuou em *Shippados*, uma das séries de comédia do Globoplay. Já na segunda temporada temos Letícia Colin, que protagonizou a série analisada anteriormente *Onde Está Meu Coração*.

Para além desses profissionais, percebemos que as produções do Globoplay estão constantemente com o mesmo quadro de atores, que vão mesclando suas atuações no audiovisual para o *streaming* e para a telenovela do Grupo Globo. Isso também ocorre com os novos rostos, assim como em *Desalma*, há um grupo de atores jovens menos conhecidos, que passam a atuar nas produções da televisão aberta. Nesse caso, a atuação se inverte: enquanto os atores reconhecidos da televisão interpretam personagens no *streaming* para adicionar prestígio, os mais novos iniciam no *streaming* (para um público mais nichado) e depois atuam na televisão aberta.

Essa característica também dialoga com o indicador da experimentação, mesmo que o Grupo Globo realize uma movimentação de atores nas obras Originais Globoplay, cada uma das séries analisadas nesta pesquisa possui características distintas no que se refere a construção da narrativa, não se aproximando em termos das histórias e personagens. Independente disso, *Os Outros* apresenta uma experiência estética no modo como se constrói os episódios, trabalhando recursos técnico-expressivos como *teaser* com cenas do futuro e tornando um personagem como o eixo central de um episódio. Dessa forma, a obra consegue oferecer ao telespectador novas formas narrativas para apresentar o desenrolar da trama e os conflitos entre os personagens.

Na série, a fotografia busca representar o individualismo e a convivência entres os personagens, por meio do uso de planos médios e fechados. A câmera se posiciona frontalmente em muitas cenas, criando a sensação visual de um confronto direto com o telespectador (Figura 24). Em contraste, quando o foco se desloca para o ambiente em que vivem, predominam planos mais abertos e amplos que situam a família dentro do contexto do condomínio (Figura 23). Esse jogo entre enquadramentos mais fechados e abertos reforça a relação entre espaço íntimo (casa) e o espaço compartilhado (espaços comuns do condomínio): em casa há os embates entre a família e no condomínio os conflitos entre os vizinhos.

Figura 24 – Captura de tela da fotografia em *Os Outros*.



Fonte: *Os Outros* (Globoplay, 2023-atual).

Em *Os Outros*, a edição trabalha uma cronologia não-linear e constantemente utiliza recursos de *flashbacks* para explicar escolhas dos personagens ou mostrar a vida tempos atrás, e de *flashforward* adiantando cenas e/ou contextos da série. Não há uma indicação na tela sobre as mudanças nessas temporalidades, deixando o entendimento para o telespectador. Esses recursos de apresentar o passado, presente e futuro são utilizados em diferentes momentos do episódio, mas visualizamos um uso mais constante no *teaser*, inserindo o foco para aquele personagem em destaque. Por exemplo, no episódio piloto temos como destaque Cibele, no segundo Mila e no terceiro Marcinho. E assim, em cada episódio somos apresentados ao que aquela história irá contar. Esse recurso da montagem se mantém presente na segunda temporada da série, bem como o estilo e o ritmo das cenas. A diferença para a primeira temporada se dá na temperatura usada nos episódios, o ambiente onde Cibele vive tende a ser mais frio, com pouca incidência de cores, acompanhando a situação psicológica da personagem; enquanto o ambiente de Sérgio é mais vivo e com cores, agora ele está morando com sua família em um condomínio de luxo. Por não compartilharem mais o mesmo cenário do condomínio, a edição opta por reforçar essa diferença também na temperatura das cenas.

As referências intertextuais identificadas que possam ampliar o universo ficcional de *Os Outros* podem ser apontados em dois aspectos: o *bullying* que crianças e jovens sofrem nas escolas, condomínios etc., e a violência contra a mulher no ambiente familiar. Esses temas

podem trazer luz ao entendimento do telespectador sobre como a história pode se desenvolver a partir das notícias que tem conhecimento. Ou seja, essa intertextualidade pode apontar relações de similaridade entre ficção e realidade.

Segundo a diretora artística Luísa Lima, a trilha sonora em *Os Outros* assume papel essencial na construção do clima da série (Gshow, 2024). A obra retoma a parceria estabelecida em *Onde Está Meu Coração* entre a direção artística e o desenho de som (Daniel Roland), cuja proposta enfatiza sons do cotidiano como dos jogos, secadores de cabelo e chuveiro, ao mesmo tempo em que valoriza os diálogos, as pausas e os silêncios. Esses elementos são acompanhados de músicas sensíveis com toques lentos. Essa continuidade colaborativa permite que a trilha da série herde uma sensibilidade já refinada ao explorar temas como culpa, violência e questões emocionais.

O episódio piloto inicia com Cibele e Marcinho visitando um vizinho do condomínio, não conhecemos o seu rosto, seremos apresentados a ele apenas nas últimas cenas. Cibele adentra na casa dele e compra uma arma. Enquanto isso, Marcinho aguarda no corretor, ele está com um curativo na testa e uma proteção no braço. Essa é uma cena do *teaser* que retrata o futuro e, em uma mescla de imagens e temporalidades, Cibele tem uma recordação do passado. Nos primeiros minutos da série, somos apresentados a Cibele e Marcinho, assim que chegaram ao condomínio, com diálogos que reforçam o sonho de morar em um espaço amplo para brincar e andar de bicicleta. Em mais uma edição que une os tempos (futuro, passado e presente), presenciamos o conflito entre Marcinho e Rogério que desenrolará a narrativa entre as famílias. Nesse meio tempo, sabemos que Wando perde seu emprego e isso se transforma em um problema para o personagem. Em paralelo, Mila pede para que Wando e Rogério irem à casa de Cibele pedir desculpas ao Marcinho, mas eles não se entendem, amplificando o conflito. Essas sequências marcam os Atos 1 e 2 do piloto, do momento que conhecemos o conflito à tentativa de solucionar o problema, e o surgimento de um novo obstáculo, pois não há uma resolução entre as famílias, provocando a continuidade do conflito.

Como forma de vingança, Cibele arranha o carro de Wando, gesto que marca o início do Ato 3. Ao ser informado no interfone, Wando rapidamente perde o controle e se dirige ao bloco onde Cibele mora. Em um ímpeto de fúria, quebra o vidro do hall de entrada do prédio e avança até a porta do apartamento da família, afirmando agressivamente que irá arrombá-la. A situação é interrompida por Sérgio, que surge armado ameaçando atirar em Wando, estabelecendo uma cena de extrema tensão composta por gritos, sangue e a chegada da polícia. Embora o conflito pareça encaminhar-se para uma resolução momentânea, com a prisão de Wando, seu filho Rogério absorve a dor e a raiva ao vê-lo sendo levado no carro de policial e

direciona a hostilidade a Marcinho. Nesse momento, a trilha sonora assume um tom mais calmo, marcada por uma música lenta que contrasta com o caos da sequência anterior. Contudo, no dia seguinte, a narrativa retorna às cenas do *teaser* inicial, alinhando a cronologia ao presente e revelando a motivação que levam Cibele a comprar uma arma. É nesse ponto que Sérgio se torna um personagem que impulsionará novos desdobramentos. Embora esteja próximo do encerramento do episódio, essa cena marca o fim do Ato 4, encerrando uma etapa e preparando a escalada para o próximo capítulo.

6.2. INVESTIGANDO A MENSAGEM AUDIOVISUAL DAS OBRAS

A partir da análise da criação audiovisual das séries Originais Globoplay *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros* por meio dos episódios pilotos, identificamos recorrências que atravessam as três produções e configuram um modo particular para entender como o Globoplay constrói suas produções originais. A combinação entre as dimensões atreladas ao discurso do “Padrão Globo de Qualidade” e os aspectos de plano de expressão e conteúdo demonstram que as produções desenvolvidas para o Globoplay não estão desconectadas do percurso consolidado pela TV Globo.

A partir disso, seguimos para a compreensão de que modo o Globoplay constrói um padrão de qualidade próprio no *streaming*, considerando aqui a investigação da mensagem audiovisual das ficções seriadas contemporâneas (Borges *et al.*, 2022) para confirmar tal hipótese. Observaremos se, em cada Original Globoplay, identificamos os parâmetros de oportunidade (pertinência e relevância dos temas e se o produto audiovisual dialoga com a agenda midiática); ampliação do horizonte do público (se os telespectadores interagentes refletem sobre o que estão assistindo e amplia o repertório cultural); diversidade (se a obra apresenta diversidade de pontos de vistas, grupos sociais, como diversidade temática, política, cultural, entre outros); estereótipo (se as formas de representação reforçam ou desconstroem estereótipos); e por último, originalidade/criatividade (em que medida o produto audiovisual apresenta um formato diferenciado e se experimenta uma nova linguagem audiovisual). Tendo por base esse entendimento da criação das séries, analisamos a seguir como cada obra incentiva e estimula a reflexão crítica do telespectador.

6.2.1. Mensagem Audiovisual: *Desalma*

A história que *Desalma* constrói ao longo das duas temporadas está baseada na imigração ucraniana e nas tradições culturais e místicas que essa comunidade ainda preserva no Sul do Brasil. Essa escolha narrativa também aponta para um pano de fundo importante para o resto do país: a imigração de europeus que marcou o final do século XIX, sobretudo nos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e São Paulo. No contexto dos imigrantes ucranianos, o Brasil abriga no Paraná a maior comunidade da América (Calsavara, 2022). Com isso, ao retratar a vida desses povos na série, o Globoplay confere a possibilidade ao público de conhecer essa temática, desconhecida por muitos brasileiros, sendo um aspecto de diversidade por conta da construção desenvolvida para a série no que se refere a cultura e a apresentação de grupos sociais, e dar vida aos personagens trabalhando casos de gênero e religião.

De mesmo modo, esse mesmo universo criado pela autora Ana Paula Maia, contribui para um outro parâmetro da mensagem audiovisual, a ampliação do horizonte do público. A obra Original Globoplay, além de apresentar na narrativa as tradições místicas e lendas do povo ucraniano, amplia o repertório cultural e a visão de mundo do telespectador que assiste a obra, ao demonstrar, mesmo na ficção, os modos de viver de uma população que mora no Brasil, mas possui heranças da imigração do seu povo. Isto é, *Desalma* divulga um lugar, um cenário distinto do que brasileiros (que não conhecem) estão habituados, conferindo também uma espécie de valor em torno dessa ambientação.

Outros dois aspectos que caracterizamos como essenciais para a compreensão dessa qualidade audiovisual em *Desalma* se dá no estereótipo e na originalidade/criatividade trabalhados na obra. As personagens centrais da série fogem de padrões femininos retratados no audiovisual. Sem melodrama, sem romantismo, elas possuem camadas psicológicas e são motivadas pelos acontecimentos do passado, principalmente para Haia e Ighes. A série nos permite enxergar os fios narrativos dessas personagens e como estão relacionadas com outros acontecimentos para além da trama principal; conhecemos a trajetória do passado e do presente, o que nos possibilita realizar compreensões por determinadas atitudes tomadas no decorrer dos episódios. Contudo, um tema em comum se cruza entre as personagens Haia, Ighes e Giovana, a perda dos seus filhos. Nesse ponto, a obra traz o universo da maternidade e o que mães são capazes de fazer para ter os filhos de volta.

Como mencionado anteriormente, *Desalma* é uma das primeiras produções do gênero drama sobrenatural trabalhada pelo Grupo Globo, reforçando o relato de Bretas (2020) sobre o

Original Globoplay ter uma narrativa mais ousada e apostar nas experimentações com outros estilos e gêneros. O público pode conhecer na obra uma ficção seriada que constrói o suspense por meio das escolhas estéticas como câmera, luz e trilha sonora e não dá as pistas do desenvolvimento narrativo de forma gratuita. Ou seja, a série rompe com a tradição da ficção audiovisual ao explorar outro gênero e investir em um modelo que não está associado historicamente à televisão aberta.

6.2.2. Mensagem Audiovisual: *Onde Está Meu Coração*

Onde Está Meu Coração apresenta um retrato da vida de uma família que é atravessada pela dependência química, trazendo reflexões sobre o comportamento humano, os vícios e os afetos. A trajetória da personagem Amanda causa inquietação e sensibilidade, trabalhando um tema caro no contexto nacional e mundial. O uso de drogas e a dependência química são realidades desconhecidas para uma parcela da população e, ao retratar isso na ficção, a série Original Globoplay contribui para a ampliação da compreensão sobre as causas e efeitos do vício, sobretudo ao ambientar a narrativa em São Paulo, cidade que por décadas concentrou uma das regiões mais emblemáticas do país no que se diz respeito ao consumo de crack, a chamada Cracolândia.

Nesse aspecto, a obra traz a dimensão de qualidade definida como oportunidade, apresentando um tema relevante que pode ser frequentemente visto em portais de notícias online e jornais de televisão aberta. Segundo Bertoni (2020), o termo “Cracolândia” começou a ser usado pela imprensa por volta de 1995, em uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* que noticiava a prisão de traficantes na região. Desde então, a expressão popularizou-se e passou a designar a região do centro de São Paulo marcada pelo intenso fluxo de usuários de crack e por sucessivas operações policiais. Durante muitos anos, a região consolidou-se como um território atravessado por questões sociais, sanitárias e de segurança pública, ocupando um lugar de destaque na agenda midiática nacional, principalmente durante a pandemia de Covid-19, período em que a série foi ao ar. Notícias sobre a violência dos policiais, a falta de ajuda de voluntários e doações de itens básicos cresceram neste período, mas o número de usuários não diminuiu (Pauluze, 2021).

Ao incorporar São Paulo e o consumo de crack no universo ficcional, a série não apenas mostra com clareza o parâmetro da oportunidade temática, mas também amplia o horizonte de interpretação do público contribuindo para reflexões em torno do uso das drogas, do trabalho, das relações humanas, entre outros. Além disso, a diversidade também se faz

presente ao mostrar a realidade de um grupo social de classe média alta que convive com a dependência química, seja como usuário, seja como alguém próximo. Através da representação do percurso de Amanda – mesmo que não apresente visualmente a Cracolândia – o espectador é convidado a aproximar-se de um contexto frequentemente mediado por discursos de estigma, podendo refletir sobre a complexidade da dependência química e sobre o modo como a personagem gradualmente perde o sentido da vida. A trama não retrata uma mulher em situação de rua, nos mostra uma médica de classe alta, que aparentemente não teria motivos para tal envolvimento. Ou seja, quebra o paradigma que apenas pessoas de classes mais baixas ou em vulnerabilidade social estão envolvidos com drogas.

Os personagens da série que estão envolvidos com a dependência fogem do estereótipo mencionado anteriormente: são pessoas brancas de classe alta, com estrutura familiar e são médicos. Nada comum ao imaginário popular do preto e pobre. Já duas personagens secundárias (Julia e Vivian) são representadas como mulheres em busca de um par, sem mais contribuições para o desenrolar da narrativa, exceto por estarem de olho no mesmo homem, causando determinados conflitos com Amanda. Essa conduta reforça a ideia do amor romântico relacionado ao mundo feminino, em que enxerga no outro a felicidade, a realização.

A *originalidade/criatividade* do produto audiovisual podem ser observadas tanto nas escolhas estéticas quanto de maneira no modo como narrativa é estruturada. O formato escolhido para representar a personagem em seus ciclos de vício se materializa nos enquadramentos e na composição imagética em torno de Amanda. A fotografia investiu em contrastes visuais que distinguem os mundos da personagem: a casa em que vive, com vista para a cidade, iluminada e assinada por um arquiteto brasileiro reconhecido; o hospital como lugar do ofício da personagem, onde vive o drama da pressão profissional; e, o apartamento associado ao consumo de drogas, espaço com a tonalidade mais avermelhada. Assim, somos conduzidos a esses mundos por meio da câmera que frequentemente alterna o enquadramento, ora capturando planos abertos mostrando o cenário, ora usando o plano detalhe para evidenciar ações e sensações de abstinência no corpo da personagem. Essa sofisticação da linguagem distancia-se daquela que habitualmente é usada na televisão brasileira, nesta série a imagem conta a história, tornando-se um instrumento narrativo.

Com isso, a série constrói um registro visual que acompanha Amanda em dependência, retornando à vida após o período de reabilitação e a reincidência no consumo de drogas. Mesmo que outras produções do Grupo Globo tenham representado a dinâmica de uso de drogas como *Verdades Secretas*, que trouxe a Cracolândia como ambiente de consumo da personagem Larissa (Grazi Massafera), em *Onde Está Meu Coração* conhecemos um outro mundo do

consumo, em que pessoas de classe social alta encontram uma “Cracolândia” escondida em apartamentos que mantêm a venda e consumo, em outro ponto da cidade de São Paulo.

6.2.3. Mensagem Audiovisual: *Os Outros*

Em *Os Outros*, identificamos todas as dimensões da mensagem audiovisual proposta por Borges *et al.* (2022). A trama, ambientada em um grande condomínio de classe média, reúne personagens de diferentes origens sociais, econômicas e culturais que convivem diariamente no mesmo espaço. Partindo de um retrato realista das disputas que surgem nesse convívio e das individualidades de cada família que ali mora, essa composição permitiu observar uma temática ancorada nas condutas morais de cada personagem e como elas vivem em sociedade. Assim, a obra explora a dualidade entre o certo e o errado, a partir dos valores e justificativas individuais, convidando o telespectador interagente a refletir sobre responsabilidades no convívio social. Percebemos que as diferenças entre os moradores (e personagens) funcionam como motores dos conflitos e evidenciam múltiplas perspectivas de um mesmo ambiente, demonstrando o aspecto da diversidade presente neste produto audiovisual. Ao trabalhar os grupos sociais (os moradores do condomínio) por meio dos fatores socioeconômicos, culturais e de gênero, permite que o telespectador entre em contato com diferentes mundos ao assistir à ficção.

Para além disso, o produto audiovisual dialoga também com temas recorrentes no cenário brasileiro, como *bullying* e violência contra a mulher, aprofundando questões sensíveis na contemporaneidade. Esses não são temas centrais à obra, mas contribuem para o universo diegético, assim o telespectador compreende as atitudes ou prevê, de certo modo, o que pode acontecer com determinados personagens ao longo dos episódios. Portanto, ao trazer essas duas realidades, *Os Outros* também reforça a importância de debater sobre essas violências e amplia o horizonte do público estimulando o pensamento não apenas sobre o que acontece na ficção, mas qual seria sua reação em uma mesma situação.

Uma pesquisa realizada pelo Instituto DataSenado e divulgada no G1³⁶ aponta que o Brasil enfrenta um grande problema quando o assunto é violência contra a mulher, onde cerca de 88% das mulheres relataram ter vivido violência psicológica em algum momento da vida e cerca das 71% dessas violências são testemunhadas por alguém, inclusive por crianças. Esses dados reforçam a importância do debate em contextos como a dramaturgia, já que um produto

³⁶ Disponível em: <https://bit.ly/48b4L3i>. Acesso em: 20 nov. 2025.

audiovisual pode funcionar como um recurso comunicativo (Lopes, 2009) que, através da ficção, promove a reflexão sobre os mais diversos temas por parte dos telespectadores. Por isso, entendemos que esse cenário também se configura como uma dimensão de oportunidade, em que mostra a conjuntura da sociedade em que vivemos.

A série reforça, e simultaneamente desconstrói, estereótipos frequentemente associados ao cotidiano urbano. O ex-policial corrupto que, ao assumir a função de subsíndico, passa a roubar os condôminos; Rogério, cujo comportamento explosivo é contextualizado por uma dinâmica familiar agressiva e por um consumo exacerbado de jogos de ação; e Marcinho, inicialmente um adolescente retraído, que se torna um adulto vingativo, demonstrando como experiências traumáticas podem moldar trajetórias individuais. A narrativa também amplia esse painel ao apresentar Amâncio, que se mostra um companheiro calmo e reservado, mas ao se envolver emocionalmente com a vizinha Mila expõe contradições entre sua imagem e seus dilemas. Mila, por sua vez, é representada como uma mulher em um relacionamento controlador e abusivo, que, após a demissão e posteriormente a morte do marido, redescobre sua profissão e encontra autonomia ao abrir um salão de beleza. Já Cibele mostra como experiências extremas podem redefinir trajetórias, de uma mãe superprotetora por medo de perder o filho, tem sua vida transformada pela maneira como encara os acontecimentos que o levam a um outro Marcinho. Esses perfis variados também revelam os valores que atravessam o condomínio e como cada personagem se torna em determinados aspectos o espelho do outro. Não à toa, o *lettering* da abertura da série inicia com “Sou” e depois se transforma em “Os Outros”, reforçando esse dilema sociológico entre quem eu sou e quem são os outros.

Embora o espaço do condomínio não seja inédito na ambientação de uma ficção seriada, a obra o utiliza como um laboratório social. Assim, a originalidade e criatividade da série estão apoiadas na forma singular como articula esses ambientes às interações humanas e aos arcos dos personagens. A ligação entre o certo e o errado, os problemas pessoais, as relações afetivas, os desafios e o que ocorre dentro do condomínio nos mostra um modo diferenciado de contar história. *Os Outros* mantém a estrutura narrativa comum às séries com selo Original Globoplay, mas inova ao trazer personagens com arcos individuais capazes de engendrar outras camadas interpretativas.

6.2.4. Padrão Globoplay de Qualidade

Os caminhos explorados ao longo da análise da mensagem audiovisual convergem para as principais pistas que atravessam as três produções e apontam para o Padrão Globoplay

de Qualidade. Ao observar *Desalma*, *Onde Está Meu Coração* e *Os Outros* à luz dos parâmetros propostos por Borges *et al.* (2002) torna-se possível perceber como as dimensões estão presentes em cada obra, ainda que cada série mobilize tais elementos a partir de universos temáticos e escolhas estéticas distintas. Buscamos unir esses resultados e organizar a lógica compartilhada na forma como um Original Globoplay apresenta sua mensagem audiovisual (Tabela 4).

Tabela 4 - Os parâmetros da mensagem audiovisual nas séries Original Globoplay.

Parâmetros	<i>Desalma</i>	<i>Onde Está Meu Coração</i>	<i>Os Outros</i>
Oportunidade	Tradições culturais pouco retratadas no audiovisual brasileiro	Dependência química	Conflitos sociais urbanos, <i>bullying</i> e violência contra mulher
Diversidade	Representação da imigração ucraniana e grupos pouco visíveis no Brasil	Representação da classe média alta usuária de drogas	Grupos com diferentes perspectivas e vivências em um mesmo espaço
Ampliação do horizonte do público	Culturas místicas e tradições culturais	Vícios, afetos, relações de trabalho e saúde mental	Convivência, moralidade e responsabilidades sociais
Estereótipos	Rompe com arquétipos femininos ao mesmo tempo que usa a maternidade como força narrativa	Quebra estereótipos com usuários brancos de classe alta e reforça com personagens secundárias femininas românticas	Reforça perfis: ex-policia corrupto, mãe obsessiva, jovem retraído que se torna vingativo e mulher em relação abusiva que renuncia à profissão para ser dona de casa
Originalidade/ Criatividade	Drama sobrenatural e experimentação estética e narrativa	Linguagem visual criada para representar os ciclos do vício junto à narrativa	Condomínio como laboratório social e personagens com múltiplas camadas

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

De modo geral, somos apresentados a tramas cujos universos ficcionais apontam para a verossimilhança com a realidade, seja a brasileira trabalhando temas sensíveis na nossa sociedade, seja revisitando a tradição cultural de uma comunidade ucraniana que vive no Brasil. Em cada uma das obras, essas aproximações com o real reforçam o parâmetro da oportunidade e ampliam o horizonte do público, que encontra nas narrativas um espaço de reflexão sobre o que acontece e/ou pode acontecer no país e/ou nas famílias. Assim, torna-se nítido como o Original Globoplay busca no retrato brasileiro a base para construir os mundos dessas ficções seriadas.

Ao mesmo tempo, as diferenças temáticas revelam a aposta da plataforma em experimentar gêneros e linguagens, compondo um catálogo diversificado tanto em termos de

conteúdos quanto de formas narrativas capazes de dialogar com públicos específicos. Enquanto *Desalma* se destaca pelo investimento na experimentação estética e pela inserção de elementos do drama sobrenatural associados à diversidade cultural ucraniana, *Os Outros* ganha força ao retratar as relações humanas, valores individuais e tensões sociais. Já *Onde Está Meu Coração* aproxima o telespectador de uma temática já abordada, de certo modo, em outras produções audiovisuais, mas desenvolve sua originalidade ao optar por escolhas estéticas capazes de traduzir visualmente os ciclos de vício da personagem.

O *corpus* analisado também evidenciou o protagonismo feminino e adoção de personagens complexos. Por mais que as séries *Desalma* e *Os Outros* apresentem personagens que desencadeiam a trama principal, ao longo das temporadas observamos o desenvolvimento de outros arcos narrativos individuais que acrescentam novas camadas interpretativas às jornadas das personagens. Isso contribui para a construção dos perfis e demonstra que há personagens complexos que fogem de representações unidimensionais. Além disso, os aspectos da fotografia e da composição imagética nas três obras se transformam em recursos fundamentais na construção dos sentidos e na contribuição da imersão na história.

Em resumo, verificamos que as produções Globoplay dialogam com narrativas mais ousadas e formatos menos convencionais da televisão aberta, trabalhando de forma recorrente com temáticas brasileiras. Desde a estrutura da ficção seriada ao modo como conta a história, visualizamos que o Original Globoplay adota as características comuns à outras ficções seriadas reconhecidas: personagens com arcos longos, narrativa complexa e linguagem e fotografia mais sofisticadas. Assim, ao reunir esses resultados, torna-se possível compreender que o Padrão Globoplay de Qualidade não se limita a aspectos técnicos ou estéticos isolados. Ele se manifesta na combinação entre a relevância temática, a diversidade de universos representados e a capacidade de explorar novas linguagens no *streaming*. Embora as séries analisadas sejam distintas entre si, elas compartilham princípios que consolidam a presença de uma assinatura criativa que é e está sendo desenvolvida no Globoplay e no cenário contemporâneo da ficção seriada.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procuramos investigar de que maneira o Globoplay constrói um padrão de qualidade audiovisual em suas produções originais e até que ponto esse movimento representa uma continuidade do modelo televisivo consolidado pelo Grupo Globo ou, ao contrário, inaugura um novo paradigma no *streaming*. Para orientar o trabalho, formulamos a hipótese de que a qualidade audiovisual das produções Original Globoplay não se define por uma simples transposição de modelos, mas emerge de um processo que combina permanências do “Padrão Globo de Qualidade” com inovações desenvolvidas para acompanhar as demandas do *streaming*.

Como contribuição teórica, a tese avança no debate sobre qualidade audiovisual ao deslocá-lo para o contexto do *streaming* brasileiro, propondo uma atualização conceitual que reconhece a permanência da tradição televisiva ao mesmo tempo em que identifica seus rearranjos diante das transformações do ecossistema digital. Do ponto de vista metodológico, a adaptação da proposta de Borges *et al.* (2022) mostrou-se adequada para a análise de séries e episódios pilotos em plataformas de *streaming*, oferecendo um caminho analítico para futuras investigações sobre qualidade no audiovisual contemporâneo.

A partir da análise da criação audiovisual das séries e dos episódios pilotos, por meio da proposta metodológica adaptada, alcançou-se o primeiro objetivo da tese ao demonstrar que o Globoplay, além de operar um regime de continuidades em relação às produções da TV Globo tanto na exibição de canais ao vivo como na expansão da grade televisiva, desenvolve em suas produções originais permanências associadas ao profissionalismo técnico, a recorrência de um elenco fixo com nomes consagrados e à valorização de narrativas ancoradas no realismo. Essas permanências articulam-se às dimensões empresarial, estética e cultural que foram propostas como contribuição desta investigação.

As rupturas, por sua vez, emergem sobretudo das lógicas do *streaming* e manifestam-se no conteúdo sob demanda, na experimentação de formatos, gêneros e narrativas, na construção de personagens e na liberdade temática. Esses movimentos revelam que o Globoplay não rompe com a tradição televisiva brasileira, mas reorganiza tais elementos diante das novas lógicas de circulação e consumo, ampliando a sua presença no audiovisual contemporâneo e contribuindo para a renovação da ficção seriada no Brasil.

Examinar os elementos dos produtos audiovisuais mostrou-se fundamental para compreender os aspectos que sustentam uma obra Original Globoplay. No que se refere à permanência do “Padrão Globo de Qualidade” no Globoplay podemos apontar que se manifesta

como uma herança da televisão, na qual identificamos as dimensões empresarial, estética e cultural. As produções mantêm o profissionalismo, o acabamento estético e a linguagem característicos da matriz televisiva, ainda que aprimorados pelas condições tecnológicas do audiovisual contemporâneo. A escolha de um elenco consagrado também é outra manifestação, em que cria uma relação automática com a TV Globo como um mecanismo de prestígio e familiaridade, visto que muitos atores se tornam símbolos da teledramaturgia brasileira, como é o caso de Adriana Esteves em *Os Outros*, Fábio Assunção em *Onde Está Meu Coração* e Cássia Kiss em *Desalma*.

Dando continuidade à tradição da TV Globo de construir o que Lopes (2009) definiu como narrativa da nação, as séries exploram temas e conflitos do contexto social e cultural brasileiro. Podemos observar isso não apenas nas séries analisadas, mas nas demais produções que estão no catálogo e são lançadas na plataforma, como bons exemplos *Ilha de Ferro* e *Aruanas*. Entendemos que o Original Globoplay é construído com base nas brasilidades, na mensagem que o lugar e/ou ambientação é capaz de transmitir no contexto ficcional; uma forma de revelar a identidade nacional que há anos é reforçada pelas telenovelas brasileiras.

Em contraponto, verificamos que um Original Globoplay incorpora aspectos que a distinguem da própria fórmula televisiva tradicional. Essa ação revela com ainda mais clareza quando observamos como as produções analisadas antecipam desde seus pilotos uma assinatura estética própria do Globoplay. As séries apresentam-se com um piloto de premissa com estrutura similar, mostrando os personagens e os conflitos ao mesmo tempo em que contam a história. Esse tipo de *teaser* possui um ritmo mais ágil e utiliza, frequentemente, recursos de *flashbacks* ou *flashforward* para antecipar fios narrativos da série.

A análise também demonstrou que a liberdade temática possibilita uma maior criatividade ao explorar gêneros e estilos, como na abordagem realizada em *Desalma*, com o drama sobrenatural e o terror. Diferente da televisão aberta, o *streaming* ainda não possui uma regulamentação do seu serviço e a classificação indicativa das obras audiovisuais ainda não estão em vigor, sendo um dos motivos que permite que o meio se torne um espaço apto para experimentar, já que não possui tantas restrições como a TV aberta. O texto da regulamentação ainda corre em aprovação no Governo Federal em 2025³⁷.

Outro ponto evidenciado refere-se às narrativas e à forma como elas mobilizam a participação do telespectador. A complexidade, conforme discutem diferentes autores, não se limita à articulação de diferentes fios narrativos ou à multiplicidade de personagens, mas

³⁷ Para ler: <https://bit.ly/4pwTQGK>. Acesso em: 20 nov. 2025.

sobretudo à exigência de uma leitura mais atenta e ativa por parte do telespectador. Essa perspectiva dialoga diretamente com os indicadores de qualidade da criação propostos por Borges *et al.* (2022), que compreendem a experiência estética como um espaço de estímulo à competência midiática. Entretanto, esta não é uma característica presente desde o primeiro Original Globoplay. Apenas a partir das obras disponibilizadas na plataforma em 2020 que observamos a complexidade das narrativas como um padrão.

Nos pilotos das séries analisadas, observa-se o uso recorrente de recursos de storytelling, como alterações cronológicas (*Os Outros*) e analepses (*Desalma* e *Onde Está Meu Coração*). Esses elementos demandam do telespectador um esforço interpretativo contínuo, incentivando a articulação de sentidos para além do que é explicitamente apresentado na narrativa. Nesse mesmo contexto, a ausência de setas chamativas, entendidas como recursos didáticos que orientam a compreensão da trama, reforça a aposta em um telespectador capaz de interpretar e estabelecer conexões ao longo da narrativa.

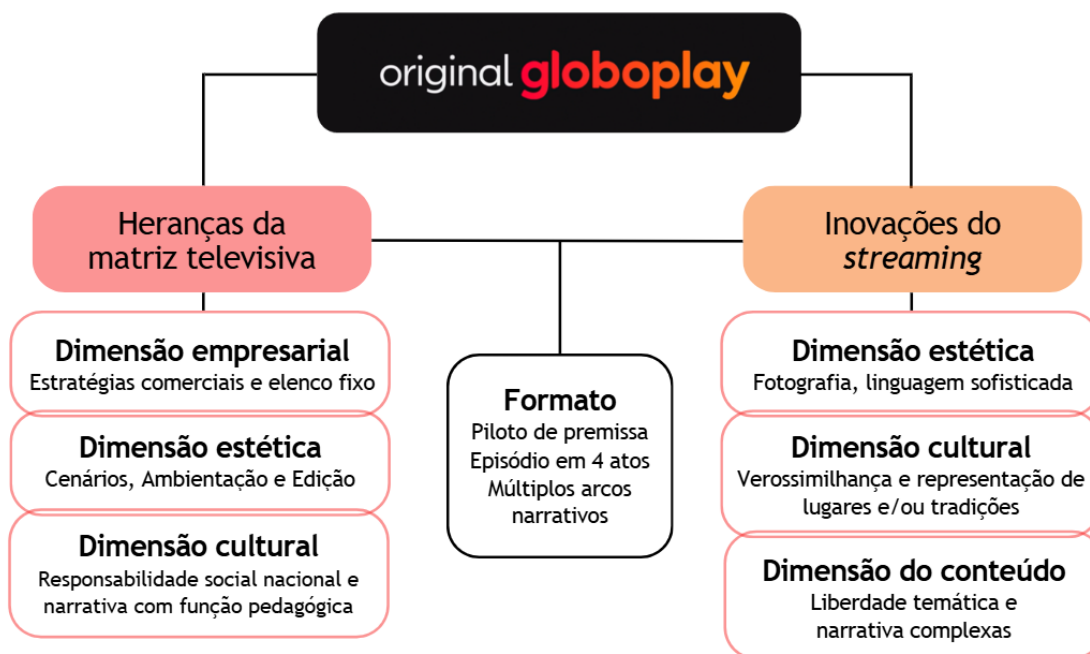
Dessa forma, os parâmetros de criação relacionados à competência midiática não apenas qualificam as obras, mas apontam um estímulo à atenção, à análise crítica, além de favorecerem a ampliação do repertório do telespectador. Isso ocorre, por exemplo, quando a narrativa incorpora referências intertextuais que extrapolam o universo ficcional, convocando o telespectador a estabelecer relações com o que é representado no audiovisual. Esse processo contribui para o desenvolvimento da competência midiática, uma vez que incentiva uma leitura mais reflexiva, na qual o telespectador é levado a problematizar e a compreender como contextos externos podem ser mobilizados na ficção.

Já no que se refere à experimentação da linguagem, entendida como a incorporação de elementos inovadores e originais, identificamos aspectos narrativos e estéticos que se distanciam da ficção televisiva da TV Globo. Esses elementos podem ser considerados inovadores sobretudo quando comparados às séries televisivas ou às telenovelas. No entanto, no que diz respeito à originalidade, os resultados indicam diferenças entre as obras analisadas. *Desalma* se destaca como uma narrativa que demonstra um direcionamento mais voltado para o mercado internacional, seja pela escolha do gênero, seja pela construção estética e temática, que dialoga com referências globais do drama sobrenatural e do terror – principalmente por retratar a cultura de um outro país. *Os Outros* e *Onde Está Meu Coração* dialogam quase diretamente com a população brasileira, apresentando o relacionamento em condomínios de prédios de classe média e o envolvimento com drogas na “Cracolândia”, em São Paulo. Por mais que tais retratos sociais sejam vividos em outros países, o recorte proposto pelas séries reforçam que a narrativa foi construída para o mercado nacional.

Com isso, esta investigação mostra que não estamos diante de uma mera continuidade do modelo televisivo, nem de uma ruptura. Os resultados apontam para a consolidação de um distinto padrão, que podemos denominar Padrão Globoplay de Qualidade. Este padrão é o resultado de um processo híbrido e estratégico que atualiza o legado da TV Globo para o cenário digital, preservando heranças e práticas da tradição televisiva.

Como forma de contribuir para o avanço de futuras análises e pesquisas, desenvolvemos, a partir dos resultados desta tese, um diagrama que sintetiza os elementos identificados desse padrão.

Diagrama 4 - Proposta do Padrão Globoplay de Qualidade para produções originais.



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Esse modelo se define pelo reconhecido “Padrão Globo de Qualidade” que está representado como as heranças da matriz televisiva enquanto as inovações do *streaming* são adicionadas ao produto audiovisual diante das lógicas contemporâneas do audiovisual. O conjunto desses critérios e dimensões formam o que denominamos Padrão Globoplay de Qualidade. Em suma, acreditamos que esse esquema possibilita identificar um padrão de qualidade audiovisual presente nas produções Original Globoplay. Para pesquisas futuras, aplicaremos a proposta com novas análises para validá-la e aperfeiçoá-la à medida em que novas investigações sejam realizadas com outras produções que carregam o selo Original Globoplay.

Diante desse resultado, consideramos que o Padrão Globoplay de Qualidade ainda está em processo de consolidação e continuará a se transformar conforme o cenário audiovisual brasileiro e internacional também se reorganiza. Assim como ocorre com o reconhecido “Padrão Globo de Qualidade”, adotado há mais de 60 anos, que foi se transformando com o passar dos anos para se distanciar das emissoras concorrentes e desenvolver um padrão estético e técnico dos conteúdos que produz.

Por fim, esta pesquisa insere-se no conjunto de investigações desenvolvidas pelo *Observatório da Qualidade no Audiovisual*, contribuindo para o fortalecimento dos estudos voltados à compreensão crítica da qualidade, da competência midiática, das narrativas seriadas e da função pedagógica do audiovisual. Os resultados indicam a necessidade de aprofundar a reflexão sobre a função pedagógica das obras audiovisuais, especialmente no que se refere ao papel da criação estética e narrativa como estímulo ao desenvolvimento da competência midiática das audiências.

Percebemos que a consolidação de um Padrão Globoplay de Qualidade impacta os processos de produção, mas também os modos de participação dos telespectadores interagentes. Essa perspectiva tem sido desenvolvida em pesquisas recentes, nas quais se observa como a telenovela incentiva a construção de uma agenda educativa junto ao público contemporâneo (Sigiliano; Ramos; Borges, 2024). Nesse sentido, esta tese busca estimular o desenvolvimento de novos projetos investigativos que aprofundem a compreensão de como o audiovisual atua na mediação de aspectos culturais, ao mesmo tempo em que se afirma como dispositivo pedagógico e como instância de estímulo ao pensamento crítico.

8. REFERÊNCIAS

- A PESQUISA. Desalma. Original Globoplay. 1 vídeo (5 min e 10 s). Publicado pelo canal Globoplay. Disponível em: <<https://bit.ly/4pAIGS1>>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- ABREU, G.; NICOLAU, M. Big Data, publicidade e o consumidor datafocado: o caso da série House of Cards. **Culturas Midiáticas**, v. 10, n. 1, 2017. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-5930.2017v10n1.35074>.
- ALBUQUERQUE, D. M. S. **Plataformas de TV Online**: um estudo de caso do Globoplay. 2020. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.
- ARDITI, D. **Subscription Platforms and the Unending Consumption of Culture**. Texas: Emerald Publishing, 2021.
- BALLERINI, F. **A TV encolheu o cinema**. Edição 184, 2013.
- BERTONI, E. Cracolândia: origem, expansão e falta de resolução à vista. Nexo Jornal, Online, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/4ixVDJm>>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- BRETAS, E. O futuro das plataformas de streaming e a experiência do Globoplay. Conecta +, Online, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/fhz09mZTVk4>>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- BRETAS, E. O melodrama em tempos de streaming. XV Seminário Internacional OBITEL (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva). Online, 2020.
- BRITTOS, V. C. As Organizações Globo e a reordenação das comunicações. **Revista Intercom**, v. 23, n. 1, 2004, p. 57-76. DOI: <https://doi.org/10.1590/rbcc.v23i1.2005>.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BORGES, G. A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico. **Líbero**, n. 13/14, ANO VII, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/3GkZgQz>>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa**: análise dos programas da 2. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014.
- BORGES, G. SIGILIANO, D. Qualidade audiovisual e competência midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. **Anais Compós [...]**. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/36QJvIX>>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- BORGES, G. *et al.* **A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal**. Coimbra: Grácio Editor, 2022.
- BOURDAA, M. Quality Television: construction and de-construction of seriality. *In*: PÉREZ-GÓMEZ, M. Á. (Ed.). **Previously On**. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Sevilla: Biblioteca de Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, p. 33-43, 2011.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Edições 70, Lisboa – Portugal, 1987.

CALSAVARA, F. Como o Paraná ganhou a maior comunidade ucraniana no país e como sua cultura foi preservada, **Gazeta do Povo**, Online, 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/4r1yjrf>>. Acesso em: 10 nov. 2025.

CAPOANO, E. Globo Play: comodidade e mobilidade como novos conceitos de valor para maior TV do Brasil. **Comunicom** – Congresso Internacional Comunicação e Consumo. PPGCOM ESPM, São Paulo, 2016.

CARLÓN, M. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o “fim da televisão”. In: CARLÓN, Mario; FECHINE, Yvana. (Orgs). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

CASTELLS, M. A rede e a mensagem. In: **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLANO, M; MEIMARIDIS, M. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporanea**, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v14i2.16398>.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. **GEMInIS**, v. 8, n. 1, p. 60-86, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/4pMNIua>>. Acesso em 20 nov. 2025.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. **MATRIZES**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 195-222, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v15i1p195-222>.

CHIMENTI, P. C. P. de S. *et al.* A Rede Globo e o Desafio da TV Digital no Brasil. **XXXVI Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD**. Rio de Janeiro, 2012.

D’ANDRÉA, C. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/43vJUEY>>. Acesso em: 20 dez. 2020

ECO, U. A inovação no seriado. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.

ESTIGARRIBIA, J. A estratégia do Globoplay para brigar com Netflix e Disney. **Exame**, 2019, Online. Disponível em: <<https://bit.ly/47KFUD2>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

ENANO, V. L. O negócio da nostalgia. **El País**, Online, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3JTbC88>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ENTREVISTA COM ANA PAULA MAIA. Desalma. Original Globoplay. 1 vídeo (4 min e 32 s). Publicado pelo canal Globoplay. Disponível em: <<https://bit.ly/3M8mAYb>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

FECHINE, Y. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (Eds.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

FEUER, J. HBO and the Concept of Quality TV. In: MCCABE, J.; AKASS, K. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007, p. 145-157.

FREIRE FILHO, J. A TV, os literatos e as Massas no Brasil. **Contracampo**, n. 8, p. 105-124, 2003. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i08.484>.

FREIRE FILHO, J. Notas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. **Galáxia**, n. 7, p. 85-110, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/45nDXrL>>. Acesso em: 05 out. 2023.

FREIRE FILHO, J. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. *In*: BORGES, G.; REIA-BAPTISTA, V. (Orgs.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizontes, 2008, p. 78-99.

G1. Elenco de ‘Theodosia’, primeiro live-action internacional do Globoplay, fala sobre a importância da representatividade na TV. G1, Online, 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/49XuRrh>>. Acesso em: 10 jan. 2026.

GRECO, C. **Qualidade na ficção televisiva brasileira**: as críticas especializada e popular. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRECO, C. Memória e valor de culto em *remakes* de telenovela – aproximações com uma TV *Cult*. **Anais Intercom [...]**. Fortaleza, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/443ex54>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

GOLDBERG, L.; RABKIN, W. **Successful television writing**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2003.

CARVALHO, L. ‘Desalma’: Entenda o crime e as relações abordadas na série, Gshow, Online, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/4pKDz0S>>. Acesso em: 10 set. 2025.

GSHOW. ‘Desalma’ conta com design de som de ‘Dark’ e ex-‘Fama’ na trilha sonora, Online 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3XuXbKD>>. Acesso em: 10 set. 2025.

GSHOW. Autores de ‘Onde Está Meu Coração’ falam por que escolheram o tema dependência química: ‘Está perto de nós’, Online, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/4pKQuA3>>. Acesso em: 5 out. 2025.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOLDSWORTH, A. **Television, memory and nostalgia**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

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

IMPRESA GLOBO. Ana Hikari, Marcelo Mello Jr., Paulo Vieira e Rafa Kalimann estão em nova campanha do Globoplay. Online, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/49hyBny>>. Acesso em: 1 jan. 2022.

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: Editora UFBA, 2001.

JENKINS, H. **A cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JOHNSON, C. **Online TV**. London and New York: Routledge, 2019.

JOST, F. **Comprender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KOGUT, P. “Mulheres de Areia” é a novela de maior sucesso do Globoplay. **O Globo**, Online, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3Mf02VA>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LADEIRA, J. M. **Imitação do excesso**: Televisão, Streaming e o Brasil. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016. Versão Kindle.

LADEIRA, João Martins. O algoritmo e o fluxo: Netflix, aprendizado de máquina e algoritmos de recomendações. **Intexto**, n. 47, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.166-184>.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. **Anais Compós [...]**. Bahia, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/4au4SZ4>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

LOPES, M. I. V. de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. **Anais Compós [...]**. Pará, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/4pQA5KD>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

LOTZ, A. D. **Portals**: A treatise on Internet-Distributed Television. Michigan Publishing. 2017. Versão Kindle.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. Autoprogramação e engajamento nas plataformas de vídeo sob demanda: uma análise da Netflix. *In*: HOLZBACH, A.; CASTELLANO, M. (Orgs.). **Televisões**: reflexões para além da TV. Rio de Janeiro: E-papers, 2018, p. 43-65.

MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. Distribuição da televisão na internet: serviços de TV Online da Rede Globo. **Anais Compós [...]**. Campo Grande, 2020.

MATTOS, S. A. S. **A revolução digital e os desafios da comunicação**. Bahia: UFRB, 2013.

MCCABE, J.; AKASS, K. Introduction: Debating Quality. *In*: MCCABE, J.; AKASS, K. **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007, p, 1-11.

MEIMARIDIS, M.; QUINAN, R. A ficção seriada televisiva estadunidense durante a Peak TV: hibridismo, serialização e fidelização. **Lumina**, v. 16, n. 1, p. 61–78, 2022. DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2022.v16.32301>.

MEMÓRIA GLOBO. <https://memoriaglobo.globo.com>.

MEIGRE, M.; ROCHA, S. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Culturas Midiáticas**, v. 13, n. 2, p. 134-152, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-5930.2020v13n2.55915>.

MITTELL, J. The qualities of complexity: vast versus dense seriality in contemporary television. *In*: JACOBS, J.; PEACOCK, S. **Television Aesthetics and style**. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 45-56.

MITTELL, J. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova Iorque: University Press, 2015.

MUANIS, F. Entre imprecisões e retórica: Em busca de uma definição mais ampla de televisão. *In*: LADEIRA, J. M. (Org.). **Televisão e cinema: o audiovisual contemporâneo em múltiplas vertentes**. Rio de Janeiro: Folio digital: Letra e Imagem, 2018. Versão Kindle.

MUANIS, F. Qualidade sob demanda: streaming, mundialização e diversidade. *In*: CAMPANELLA, B; RIBEIRO, É.; NANTES, J. (Org.). **Audiovisuais contemporâneos: desafios de pesquisa e metodologia**. Rio de Janeiro: E-papers, 2022, p. 99-119.

MUNHOZ, E. R. **A Rede Globo de Televisão no território brasileiro através do sistema de emissoras filiadas**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S.; PENNER, T. A. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **GEMInIS**, v. 9, n. 3, p. 52-63, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4322/2179-1465.024>.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. Séries originais e estratégias de construção do catálogo do Globoplay em um cenário internacionalizado de produção e distribuição. **Anais Intercom [...]**. Virtual, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3Y4nkzY>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. Um estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 21, n. 41, p. 112-122, 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/3YcqGkt>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

NÉIA, L. M. **Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786550290399>.

NIEMEYER, K. Introduction: Media and Nostalgia. *In*: NIEMEYER, K. (Ed.). **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, v. 10, 1993. Disponível em: <<https://bit.ly/44ERltX>>. Acesso em: 20 nov. 2025.

O QUE É TV DE QUALIDADE?, com o professor Felipe Muanis. 1 vídeo (57 min). Publicado pelo canal Alguém Viu Meus Óculos? por Manu Mayrink. Disponível em: <<https://bit.ly/4oBTpKD>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

PARKER, G. et al. **Plataforma a revolução da estratégia: o que é plataforma de negócios, como surgiu e como transforma a economia em alta velocidade**. São Paulo: HSM do Brasil, 2016. Versão Kindle.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/445kazr>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

RABKIN, W. **Writing the Pilot**. Moon & Sun & Whiskey, Inc., 2011.

RABKIN, W. **Writing the Pilot: Creating the Series**. Moon & Sun & Whiskey, Inc., 2017.

RABKIN, W. **Writing the Pilot: The Streaming Series**. Moon & Sun & Whiskey, Inc., 2023.

RAMOS, E; BORGES, G. Construindo um modelo de streaming no Brasil? Uma breve análise do Globoplay. **Cambiassu**, v. 16, n. 28, p. 65–83, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18764/2176-5111v16n28.2021.19>.

ROCHA, M. E. M. O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. *In*: FECHINE, Y.; FIGUEIRÔA, A. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2018, p. 93-110.

ROSSINI, M. S.; RENNER, A. G. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. **Anais Intercom** [...]. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/129873>>. Acesso 20 nov. 2025.

SACCHITIELLO, B. TV paga perde mais de 820 mil assinantes em 2020. **Meio e Mensagem**, Online, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3Yax5g0>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

SARANDOS, T. Celebramos 10 anos de séries Netflix com “Lilyhammer”, **Netflix**, Online, 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/49PxEDf>>. Acesso em: 20 out. 2025.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, A. L. Globo suspende 'Desalma' e engaveta nova série de Ana Paula Maia. **O Globo**, Online, 2023. Disponível em: <<https://bit.ly/480dYK6>>. Acesso em: 9 mai. 2025.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Social TV: a sinergia entre hashtags e os índices de audiência. **GEMInIS**, v. 4, n. 2, p. 106–119, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/4rynjbU>>. Acesso em: 10 set. 2021.

SIGILIANO, D. RAMOS, E. BORGES, G. O potencial pedagógico da telenovela brasileira “Renascer” no X. *In*: PÉREZ-RODRIGUES M., DE-CASAS-MORENO P., ROJAS-ESTRADA, E. G. (Eds.). *Redes Sociales y Ciudadanía*. DOI: <https://doi.org/10.3916/Alfamed2024>.

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

SOUZA, R.; COVALESKI, R. “Tudo Junto”: Os limites da marca Globoplay entre a independência e a convergência com a programação e a imagem da TV Globo. **Anais Intercom** [...]. Virtual, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3MCIJ0I>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SOUZA, W. O. de S. Elementos do gótico ficcional em Desalma. **Abusões**, v. 16, n. 16, p. 375-414, 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2021.57882>.

PAULUZE, T. Com pandemia, cracolândia em SP vê menos doações e mais tensão com polícia. **Folha de São Paulo**, Online, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3Mhkt4f>>. Acesso em: 1018 nov. 2025.

PUJADAS, E. Televisión de calidad y pragmatismo. **Quaderns del CAC**, n. 13, p. 3-11, 2002.

PUJADAS, E. A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto - Conteúdos e perspectivas envolvidas. **MATRIZES**, v. 7, n. 2, p. 235-248, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p235-248>.

TELLES, R. **Posicionamento e reposicionamento de marca**: uma perspectiva estratégica e operacional dos desafios e riscos. 2004. Tese (Doutorado em Administração) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TERRACE, V. **Encyclopedia of Television Pilots: 1937-2012**. Londres: McFarland & Company, 2013.

THOMPSON, R. J. **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER**. New York: Continuum, 1996.

THOMPSON, R. J. Preface. *In*: MCCABE, J; AKASS, K. (Eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: LB. Tauris, 2007, p. xvii - xx.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUC Minas, 2016.

WOLFF, M. **Televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital**. São Paulo: Globo Livros, 2015.

WOLTON, D. **Elogio do grande público** - Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ed. Ática, 1996.