

O ARQUIVO NA PESQUISA EM HISTÓRIA DA TELEVISÃO: improviso, colecionismo e ausência de políticas públicas¹

THE ARCHIVE IN TELEVISION HISTORY RESEARCH: improvisation, collecting, and the absence of public policies in Brazil.

Igor Sacramento ²

Gêsa Cavalcanti³

Resumo: O artigo analisa o papel dos arquivos na pesquisa sobre história da televisão no Brasil, destacando a ausência de políticas públicas eficazes para preservação e acesso a acervos televisivos. A pesquisa enfrenta desafios como o uso improvisado de coleções pessoais e a dependência de plataformas como o YouTube e o Globoplay, que, embora importantes, apresentam limitações quanto à acessibilidade e à integridade do material. O estudo também discute a distinção entre arquivos e coleções pessoais, além de refletir sobre o impacto da digitalização e da lógica do mercado da nostalgia na construção da memória televisiva brasileira. A partir de exemplos concretos, o texto sugere a necessidade de políticas públicas e parcerias institucionais para garantir a preservação da história da televisão brasileira.

Palavras-Chave: Televisão. Arquivo. História.

Abstract: The article analyzes the role of archives in television history research in Brazil, highlighting the absence of effective public policies for the preservation and access to television collections. The research faces challenges such as the improvised use of personal collections and the reliance on platforms like YouTube and Globoplay, which, although important, present limitations regarding accessibility and the integrity of the material. The study also discusses the distinction between archives and personal collections, as well as reflecting on the impact of digitalization and the nostalgia-driven market logic in shaping Brazilian television memory. Based on concrete examples, the text suggests the need for public policies and institutional partnerships to ensure the preservation of Brazilian television history.

Keywords: Television. Archive. History.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho de Estudos de Televisão. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (PPGCOM/UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (PPGICS/Fiocruz), Bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq e Jovem Cientista do Nosso Estado pela Faperj. E-mail: igor.sacramento@fiocruz.br.

³ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), Bolsista de Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde pela Fiocruz (PPGICS/Fiocruz). E-mail: gesacavalcanti@gmail.com.

1. Introdução

A pesquisa em televisão no Brasil enfrenta desafios estruturais relacionados ao acesso e à preservação de arquivos televisivos. A carência de políticas públicas efetivas para a existência e manutenção desses acervos compromete a análise histórica da televisão brasileira, um fenômeno central na constituição da identidade nacional. Ainda são poucos os textos discutem a importância da documentação televisiva para a história do Brasil e os desafios impostos pela ausência de políticas públicas e práticas institucionais regulares de preservação, arquivamento e acesso em nosso país. Em pesquisas históricas sobre a televisão brasileira, frequentemente nos deparamos com um deslocamento da pergunta inicial para estudos históricos — até que ponto observar e a quais detalhes se atentar? — para questões ainda mais básicas: o que, de fato, há para ser olhado? Soma-se ainda à outra: e como ter acesso?⁴

Um dos principais obstáculos para o estudo da televisão brasileira é a dificuldade de acesso aos arquivos audiovisuais. A indisponibilidade de materiais e de acesso aos acervos das emissoras impacta a continuidade das pesquisas, levando os estudiosos a recorrerem a fragmentos dispersos em coleções privadas, gravações pessoais e trechos ou produções aparentemente completas disponibilizadas na internet, sobretudo no YouTube (SACRAMENTO, 2023). Embora no Brasil as emissoras de televisão sejam concessões públicas, nunca houve como exigência do Estado brasileiro contrapartida à construção de um arquivo nacional para os programas de televisão, aos moldes da Lei de Depósito Legal, que existe para o material impresso (GOMES, 2014). Os acervos das emissoras televisivas brasileiras são privados, e a preservação deles e o acesso são regidos por lógicas empresariais. Mesmo a preservação do material produzido por emissoras públicas e estatais e o acesso a eles não são objeto de discussão aprofundada e não resultam em práticas sistematizadas, o que é muito diferente do contexto da Grã-Bretanha e da França, por exemplo, que contam com instituições públicas para a guarda, a preservação e o acesso do material audiovisual televisivo

⁴ Estamos nos referindo a John Corner (2003), para quem as análises e teorias sobre o meio e seus aparatos costumam se concentrar no presente, no contemporâneo — uma escolha epistemológica que pode levar ao risco de essencializar a televisão em um “presente perpétuo”. Esse enfoque tende a obscurecer os processos de transformação responsáveis pela formação da gramática dos significados e das representações, além de negligenciar os mecanismos pelos quais convenções linguísticas, técnicas e práticas significantes específicas se consolidam e se institucionalizam ao longo do tempo.

(BUSETTO, 2014). Essa situação contrasta com a importância da televisão na formação da história social, cultural e política do país (GOMES, 2014).

A ausência de arquivos organizados e acessíveis compromete bastante a pesquisa histórica sobre televisão no Brasil. De modo mais organizado em termos arquivísticos e com acesso público, temos no Brasil a digitalização de um conjunto material bastante restrito da produção da TV Tupi de São Paulo (na Cinemateca Brasileira em São Paulo) e da TV Tupi do Rio de Janeiro (no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro). A restrição do material corresponde em grande parte àquilo que Busetto (2014) identificou como ausência de política e prática preservacionista para a televisão. A TV Tupi, que existiu de 1950 a 1980, vivia sob um imaginário da efemeridade da produção televisiva: “[há] a permanência de uma noção geral de que a produção televisiva era de cunho efêmero, inclusive entre profissionais do meio” (BUSETTO, 2014, p.382). Ele continua: O que temos da enorme produção televisiva de duas emissoras da Rede Tupi é o que sobrou e resistiu ao tempo, especialmente pela ação individual de determinados profissionais. Preservar não era uma política institucional. Além disso, havia questões financeiras que não podem ser ignoradas: a gravação em película, o custo elevado do videoteipe e o reuso de filmes e fitas para baratear a produção. Sem dúvidas, a soma dessas limitações orçamentárias a um imaginário *a-preservacionista* generalizado (que negava a preservação ao material televisivo e não o considerava documento histórico) também contribuiu para a falta de políticas e práticas de preservação de produção televisivas e o acesso a elas no Brasil.

Como pontuam Hamburger, Gozzi e Mello (2024), apesar de iniciativas de digitalização financiadas por projetos públicos, o acervo da TV Tupi é fragmentado e de difícil acesso, com problemas de catalogação e limitações na interface de consulta. A TV Cultura, por sua vez, avança na digitalização de seu acervo, incluindo o conteúdo da extinta TV Manchete, mas enfrenta desafios jurídicos para disponibilização pública. A recente criação do *Cultura Play* e o uso de inteligência artificial para restaurar conteúdos antigos são passos promissores, mas ainda muito limitados.

Emissoras como a TV Bandeirantes e a TV Record também têm projetos de digitalização. A Band destaca-se com o *Memória Band*, que promete acesso gratuito ao público, uma exceção entre as redes privadas. Já a Record, apesar de investimentos públicos

para preservação de seu acervo, não oferece acesso aberto, e parte significativa de seu material histórico foi perdida (HAMBURGUER, GOZZI e MELLO, 2024).

A Rede Globo, maior emissora do país, possui o arquivo mais estruturado, com iniciativas de preservação que remontam à criação do Centro de Documentação (CEDOC) em 1976. Projetos como o Memória Globo e Resgate, lançado durante a pandemia da covid-19, refletem o interesse da emissora em explorar comercialmente seu acervo. Sem dúvidas, possui o arquivo mais estruturado, com iniciativas de preservação desde 1976, quando criou o Centro de Documentação (CEDOC). Projetos como o Memória Globo e o Resgate refletem o interesse da emissora em explorar comercialmente seu acervo. O Memória Globo documenta e organiza informações sobre a história da emissora e da televisão brasileira, incluindo um programa de história oral com mais de mil entrevistas. Já o Resgate disponibilizou, no Globoplay, mais de 100 novelas e 50 séries e minisséries, alcançando alto consumo na plataforma. No entanto, o acesso ainda é restrito a assinantes e pesquisadores mediante avaliação pelo Globo Universidade, dificultando o uso acadêmico e cultural mais amplo.

Apesar da digitalização crescente, sobretudo motivada pelos entrelaçamentos das plataformas de streaming com a cultura contemporânea da nostalgia, como pontuam Hamburger, Gozzi e Mello (2024), o acesso ao público ainda é restrito, limitado a assinantes e pesquisadores mediante solicitação formal que passará por avaliação pelo Globo Universidade, o que dificulta o uso acadêmico e cultural mais amplo.

Esse contexto de falta (de material televisivo e de políticas públicas de preservação e acesso) nos leva, como pesquisadores de história da televisão, a muitas improvisações. A improvisação na pesquisa é a um só tempo criativa e problemática. Assim, os estudiosos precisam desenvolver estratégias alternativas para obter material empírico de análise, incluindo entrevistas com profissionais, dados de mercado, roteiros e textos jornalísticos sobre televisão. Embora essas abordagens sejam válidas, elas, sem dúvidas, não substituem o acesso direto ao material audiovisual. Segundo Jean-Noël Jeanneney (1998, p.143), a abordagem da pesquisa histórica – focada no material audiovisual – representa um avanço significativo para o cumprimento de uma agenda ainda pouco explorada no campo da História: reconhecer o audiovisual de forma definitiva e consistente, tanto como objeto de estudo quanto como fonte histórica. Essa perspectiva amplia e enriquece a compreensão do passado recente, contribuindo para uma análise mais abrangente do contemporâneo. Afinal, a pesquisa histórica ainda se mostra excessivamente focada em fontes escritas e impressas, mesmo quando o tema em

questão é o próprio audiovisual. A pesquisa em televisão no Brasil sofre com a falta de infraestrutura institucional para a conservação de arquivos, enquanto em países como França e Grã-Bretanha existem centros especializados no arquivamento de conteúdo televisivo - o Institut National de l'Audiovisuel (INA) e o British Film Institute. Então, somos forçados a realizar improvisações na pesquisa.

Neste texto, realizaremos uma reflexão crítica de duas práticas cada vez mais recorrentes na pesquisa contemporânea em história da televisão: 1) os usos contemporâneos de coleções pessoais de material televisivo depositados no YouTube e as apropriações que se fazem dessa plataforma como arquivo e 2) os usos do material presente em plataformas de streaming como a Globoplay como arquivo. Reconhecemos que essas práticas de pesquisa se dão menos pelo desejo de pesquisar as plataformas online de comunicação do que pela falta de acesso ao conteúdo televisivo do passado.

2. O colecionismo e os usos do YouTube como arquivo

Diante da fragilidade das iniciativas institucionais, canais amadores no YouTube, como *MofôTV*, Baú da TV Brasileira e Tevelharia, tornam-se fontes valiosas para pesquisadores e o público interessado. Esses arquivos DIY (faça-você-mesmo) preenchem lacunas importantes, disponibilizando conteúdos raros, como vinhetas, comerciais antigos e programas completos. No entanto, são iniciativas instáveis, sujeitas a remoções por direitos autorais e pela falta de estrutura de preservação de longo prazo (HAMBURGER, GOZZI e MELLO, 2024).

Uma distinção fundamental entre arquivos e coleções é estabelecida por Krzysztof Pomian (1984). Segundo ele, uma coleção é “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim” (POMIAN, 1984, p. 53). Essa definição, rigorosamente descritiva, exclui exposições temporárias, acumulações aleatórias de objetos e tudo aquilo que não está exposto ao olhar.

Uma definição básica enfatiza que o arquivo “resulta da produção de documentos no decorrer das atividades de indivíduos ou instituições para quem destruir os documentos representaria mais problemas do que guardá-los” (POMIAN, 1992, p.171). Desta forma, considera-se que o arquivo difere crucialmente do museu ou da biblioteca, sendo que ambas as instituições se baseiam na busca ativa e seleção de itens considerados dignos de inclusão. Enfatizar os registros em série produzidos por transações administrativas, legais ou comerciais

e corresponde a uma grande porcentagem de documentos disponíveis para consulta. No entanto, é enganoso supor que coleções, mesmo desse tipo, foram formadas e transmitidas por séculos, simplesmente porque era mais trabalhoso abatê-las e destruí-las do que mantê-las.

Em síntese, a coleção é a parte de um acervo que tem origem direta com determinado assunto. Já arquivo é tanto o conjunto de documentos quanto a instituição ou lugar onde os documentos são guardados. Sendo assim, de acordo com Pomian (1992, p.171), “os arquivos - e esse é o seu traço distintivo - são assim sedimentados à maneira de uma memória individual que não apenas retém o que foi decidido deliberadamente manter uma memória, mas também todo o resto”. Desse modo, as relações de poder podem ser detectadas no trabalho e nos controles automatizados da produção documental: os arquivos são, acima de tudo, uma questão de autoridade.

Cabe ainda distinguir as coleções pessoais dos arquivos pessoais. As coleções pessoais, por sua vez, são caracterizadas por sua intencionalidade (POMIAN, 1992). Os itens são selecionados com base em critérios como raridade, valor sentimental ou estético. Por outro lado, os arquivos pessoais têm uma função mais administrativa e documental, sendo definidos pela sua ordem e contexto de produção (HEYMANN, 2006). Para que arquivos pessoais sejam reconhecidos como tal, é necessário respeitar princípios da arquivologia, como organicidade, proveniência e indivisibilidade (HEYMANN, 2009, p. 54), além de buscar compreender a relação que o titular mantinha com seus documentos/objetos.

No caso da MofoTV, por exemplo, como uma coleção pessoal, ela não teria necessariamente um caráter público, de exposição e acesso ao público. No entanto, como já afirmado, com a internet, foi possível que a sua coleção se tornasse pública, mas não como um museu e sim como um arquivo. O YouTube traz uma nova articulação entre a memória social, a televisão e a internet. À primeira vista, a facilidade com as pessoas que podem acessar e contribuir com o YouTube não se opõe diretamente às grandes empresas de mídia como forma de divulgar os programas. No entanto, concorda-se aqui com Robert Gehl (2009), que diz que o YouTube não é apenas um repositório de itens perdidos. De acordo com Gehl (2009), é claro que o YouTube é um arquivo. O YouTube não é exatamente um programa de compartilhamento *peer-to-peer*. Por outro lado, não é também uma emissora. O YouTube não produz conteúdo próprio. Todo o conteúdo é fornecido por terceiros e destina-se ao uso no próprio YouTube ou é reciclado a partir de conteúdo de mídia existente.

Considerar o YouTube como um arquivo ajuda a explicar as diferentes maneiras de dinamismo da memória social. Ou seja, é possível observar como as pessoas produzem memória nesse ambiente comunicativo por meio da interação, da circulação/apropriação de vídeos e da ressignificação do passado. Assim, é possível considerar o YouTube em termos de fluxo de vídeo, mas também pessoas, afetividades e histórias sobre o passado. Como observou Toby Miller (2009), seja por práticas oficiais das emissoras ou informais dos usuários, a maior parte dos vídeos do YouTube é de programas de televisão.

A MofoTV é um exemplo importante disso. Busca ativar a memória pela publicação de sua coleção para espectadores nostálgicos. Ativar memória emocional é o objetivo de publicar vídeos no YouTube por colecionadores. Quando afirmamos que YouTube é um arquivo, fazemos isso em termos arquivísticos tradicionalmente estabelecidos, seguindo os critérios e princípios da arquivologia (SACRAMENTO, 2023). No entanto, no próprio YouTube há possibilidade de o usuário acessar os vídeos por mais populares, mais antigos ou mais recentes. O administrador do canal pode também classificar cada vídeo publicado, dando-lhe categoria, título e descrição. Como um arquivo online de nostalgia, a MofoTV projeta para o YouTube o local por meio do qual fãs e *haters* podem apreciar produtos que os ligam afetivamente ao passado. Essa mobilização afetiva combina uma variedade de fontes de conteúdo com interação pessoal.

O YouTube é arquivo interativo na medida em que mobiliza público a navegar no seu acervo e contribuir com ele. A MofoTV, assim como Baú da TV Brasileira e Tevelharia, é utilizada como um arquivo online de nostalgia, mobilizando, construindo e reconstruindo memórias afetivas sobre determinados programas do passado da televisão brasileira (SACRAMENTO, 2018). Mas também o conteúdo desses canais vem sendo frequentemente utilizados por pesquisadores de história da televisão. Nessa prática, precisamos ressaltar, há um conjunto amplo de problemas.

A naturalidade na prática do pesquisador de história da televisão é, por si só, bastante problemática. A relação entre o pesquisador e as fontes históricas, especialmente o material audiovisual como evidência histórica, é complexa. Ela envolve um conjunto de escolhas epistemológicas, teóricas e metodológicas. A naturalidade no uso do YouTube como arquivo de televisão levanta uma nova questão: por meio da historicização do olhar, ou mais amplamente, pela percepção que nos leva a ver praticamente de forma automática no Brasil o

YouTube como um acesso aos programas de televisão do passado, diante da falta de acesso aos materiais televisivos e de arquivos especializados e disponíveis ao público.

Sacramento (2023), ao analisar no catálogo de Teses e Dissertações da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), o conjunto de estudos sobre história da televisão que utiliza o YouTube como fonte, observa que o YouTube é a principal fonte (73%), seguido por coleções pessoais (26%) e, finalmente, emissoras (1%). Considerando especialmente os trabalhos realizados após 2005, ano da criação do YouTube, esse número se torna ainda mais significativo: 87% para o YouTube, 12% para coleções pessoais e 1% para instituições. Portanto, para reformular a questão de Corner e perguntar em qual base os pesquisadores se apoiam para realizar estudos sobre a história da televisão no Brasil, a resposta imediata é: no YouTube.

Nesse contexto, um conjunto de problemas deve ser observado. O que acontece quando fazemos a historicização da televisão usando o YouTube como fonte ou arquivo? O YouTube é realmente um arquivo? Como se conserva? Como se permite o acesso? Como garantimos a segurança da informação? Quais são os critérios? Estudar a televisão no YouTube não deveria ser mais uma pesquisa sobre o YouTube do que sobre a televisão? O que negligenciamos ao ignorar a materialidade comunicativa na qual acessamos o passado da televisão?

Pesquisadores como Toby Miller (2009) e Henry Jenkins (2009) descreveram a contradição inerente às novas tecnologias midiáticas: de um lado, o usuário pode arquivar, anotar, adaptar e reciclar o conteúdo multimídia de maneiras poderosas; de outro, há uma diminuição no número de conglomerados de mídia que produzem grande parte desse conteúdo popular. Existe uma tradição emergente de estudos sobre os “arquivos digitais democráticos”, como a Wikipédia e o YouTube, principalmente nas disciplinas de biblioteconomia, história e ciência da informação (GRACY, 2007). Esses estudos comparam esses arquivos digitais democráticos com fontes de informação tradicionais, como as enciclopédias. Dentro dessa tradição, existem duas abordagens principais. Ambas reconhecem diferenças entre os novos arquivos e as fontes tradicionais de informação, mas avaliam essas diferenças de maneiras distintas.

A primeira abordagem — a mais comum — toma as fontes tradicionais de informação como referência, em relação à qual as outras devem ser julgadas. Qualquer diferença entre os arquivos digitais e as fontes tradicionais serve para demonstrar a ausência ou insuficiência das novas fontes. Os arquivos são avaliados com base em critérios como a “qualidade da

informação” (STVILIA ET AL., 2006), a “integralidade” (ROYAL e KAPILA, 2009) e a “autoridade para indexação” (WALLACE e FLEET, 2005). Às vezes, esses estudos concluem que os arquivos digitais democráticos são “menos problemáticos do que se poderia esperar” (Stvilia et al., 2006). Na maioria das vezes, chegam à conclusão de que é possível demonstrar que um arquivo digital democrático “constitui um recurso antiético e indigno de nosso respeito” (GORMAN, 2007).

No entanto, existe também uma segunda tradição. Esta compara os arquivos digitais democráticos com as fontes tradicionais de informação, identifica as diferenças e questiona quais são as forças e fraquezas de cada um. Por exemplo, Don Fallis (2008) vai além da crítica comum à Wikipédia “em termos de confiabilidade” e observa que a Wikipédia possui várias outras virtudes epistêmicas (como alcance, velocidade e fecundidade) que podem, de certa forma, compensar eventuais deficiências em termos de confiabilidade. De forma mais geral, os tipos de material disponíveis no YouTube correspondem às histórias populares da televisão. Isso não é surpreendente — são arquivos tradicionalmente preservados.

Rosenzweig (2003) observou que “a história profissional favorece a grande narrativa e o relato de síntese, enquanto a história popular foca mais em fatos discretos”. E as histórias tão populares da televisão geralmente são escritas sob a forma de uma série de grandes momentos, em vez de uma narrativa histórica sintética. Como notam Hartley, Green e Burgess (2007), “legiões de amadores, fãs, técnicos aposentados e anunciantes da era de ouro da radiodifusão vieram preencher o vazio deixado pelas instituições culturais e pela própria televisão”. Eles colecionam videocliques, temas musicais, filmes, programas de televisão. De fato, a prática da coleção e a expertise a ela associada redefiniram o status da objetividade científica ao criar uma autoridade compartilhada entre o sujeito e o objeto do conhecimento, pois eles compartilham e vivenciam a mesma condição dos sujeitos da experiência histórica. O que realmente se propõe nessa perspectiva de estudo é que a prática do historiador se alinhe à prática social na produção de um saber compartilhado e reconhecido como válido pelos sujeitos históricos.

O avanço tecnológico deste novo milênio e a popularização da internet criaram mais espaços para a produção de autoridades compartilhadas e, de forma colateral, mesmo que lentamente, existem espaços abertos para isso. No livro *Digital History*, por exemplo, Roy Rosenzweig e Daniel Cohen (2005, p.23) sugerem que “a Web, com sua flexibilidade, acessibilidade, hipertextualidade e conectividade, atualizou a esfera pública e criou um espaço

para outras dinâmicas dentro da disciplina histórica”. Segundo Burgess e Green (2009, p.79), “o interesse do YouTube enquanto arquivo cultural reside precisamente no fato de que suas características são desorganizadas, não filtradas, vernáculas e extremamente heterogêneas”. Rosenzweig (2006, p. 141) identifica na história popular “um afeto por detalhes surpreendentes, divertidos ou curiosos”, e Hilderbrand (2007, p. 54) afirma que o YouTube “realiza em grande parte o potencial da internet de fazer circular conteúdos raros, efêmeros e textos elusivos”.

Entendemos que o YouTube é uma plataforma que promove diferentes relações afetivas entre o conteúdo e o público audiovisual. O YouTube atualiza a memória do conteúdo televisivo, mas desvincula os contextos nos quais esses produtos foram originalmente produzidos. Desencadear a memória afetiva é geralmente o objetivo dos colecionadores ao publicar vídeos. Os vídeos de programas de televisão, em uma coleção, são elementos inseparáveis que representam novas histórias de vida do próprio colecionador. É importante destacar que todos os objetos que pertencem a esse mundo podem fazer parte de uma coleção, simplesmente por carregarem uma capacidade de testemunho, como objetos domésticos que representam, ao menos potencialmente, uma propriedade endógena, conforme escreveu Pomian (1992). Antes mesmo de serem inseridos no contexto da coleção, esses objetos, por serem figurantes ou cenários acessórios de nossa existência ou por guardarem em si o testemunho de nossas pequenas e grandes realizações, adquirem uma importância particular. Eles estabelecem uma relação tão próxima que passam a fazer parte da identidade individual e coletiva.

A partir de agora, a título de sistematização, nomearemos especificamente algumas questões relacionadas ao uso do YouTube como fonte em uma investigação sobre a história da televisão:

- 1) No que diz respeito ao conteúdo televisivo, um elemento-chave do YouTube é o fato de ser um espaço midiático que não prioriza a temporalidade dos produtos nem a fonte de produção desse conteúdo. Assim, em uma mesma plataforma, é possível encontrar programas de diversas emissoras, gravados e exibidos ao longo dos anos ou recentemente publicados por empresas de mídia ou pelo próprio público. Isso faz do

YouTube uma reconfiguração do espaço e uma reconstrução das produções televisivas, atuando de forma decisiva na redefinição do conteúdo associado a essas memórias.

- 2) Poucos vídeos abrigam a totalidade de um programa, no formato em que foi originalmente transmitido na televisão. Esse fenômeno faz com que os produtos televisivos consumidos por públicos contemporâneos do passado sejam muito mais fragmentados, pouco vinculados à emissora que os originou e, sobretudo, organizados pelo próprio público. Isso cria desafios para o processo de pesquisa sobre a produção, circulação e consumo de produtos televisivos em seus contextos originais de exibição.
- 3) Analisar produtos televisivos no YouTube, evidentemente, não é o mesmo que analisá-los na televisão ou por meio de um arquivo televisivo tradicional. No YouTube, informações sobre a data de exibição, o período de produção, a ficha técnica, a duração e até a presença de intervalos comerciais, por exemplo, podem estar ausentes. Por outro lado, analisar produtos televisivos nessa plataforma exige que o pesquisador recorra a outras fontes de informação sobre a produção dos programas, como jornais, revistas e documentos de emissoras.
- 4) Além disso, o mais importante é não neutralizar o valor comunicativo do YouTube e seu uso na pesquisa histórica. Frequentemente, o YouTube é utilizado apenas como um meio de acesso a programas de televisão, visto como um simples arquivo, sem considerar seu papel como espaço de produção de memória e sociabilidades. Comentários, redes de solidariedade entre colecionadores e usuários, o consumo e a atividade de fãs, canais criados, a relação com as emissoras, direitos autorais e propriedade intelectual são questões que não podem ser ignoradas. Quando essas questões são desconsideradas, a ideia do arquivo online perde sua força.
- 5) A atividade de arquivamento envolve organização, classificação, categorização e catalogação. Trata-se de um processo complexo que demanda conhecimentos específicos. No YouTube, essa atividade é delegada parcialmente ao usuário, que pode não possuir todas as informações e o conhecimento necessário para realizar o arquivamento de forma adequada. Muitas vezes, não é possível verificar a veracidade das informações fornecidas. Assim, a análise do arquivo televisivo no YouTube é orientada por outros princípios: o acesso e a circulação do material.
- 6) Além disso, essa forma fragmentada de apresentação do conteúdo televisivo no YouTube pode alterar o próprio sentido desse conteúdo. Por exemplo, a vinheta de

abertura, que aparece isolada em vídeos do YouTube, acaba se tornando um produto com um alto grau de autonomia, podendo ser compreendida não apenas como um paratexto do programa, mas como um elemento independente. Dessa forma, o YouTube serve para exibir a programação de canais de televisão oficial de forma gratuita.

- 7) Embora o YouTube desempenhe um papel fundamental hoje na disponibilização de conteúdo televisivo, a cultura da televisão ainda exerce forte influência na configuração do consumo dos usuários da internet. Os usuários que assistem a programas antigos de televisão no YouTube o fazem segundo a lógica contemporânea do consumo da nostalgia (RIBEIRO, 2018). Isso transforma a plataforma em um espaço para recordar o passado. No entanto, a memória afetiva construída em torno do programa e do vídeo se desenvolve em três perspectivas: a mistificação do passado; a construção de novas interpretações sobre a produção televisiva do passado; e a reconfiguração da identidade individual e coletiva dos usuários por meio do consumo da nostalgia. Como resultado, esse ambiente comunicacional permite novas possibilidades de estudo sobre a relação entre memória e consumo televisivo.

O YouTube, segundo Henry Jenkins (2009), é um espaço de encontro para diversas comunidades alternativas, funcionando como um portal comum para a produção midiática independente. Além disso, conforme destaca Robert Gehl (2009), para os curadores, o YouTube é um arquivo em espera, “uma espécie de Wunderkammer digital”, que atua como um tipo de gabinete, casa ou sala de curiosidades. O YouTube fornece apenas o espaço de armazenamento, hospedando os objetos multimídia em seus servidores. No que diz respeito ao acesso e à classificação, são os usuários do YouTube que atuam como curadores desse arquivo. Sem a participação deles na construção do YouTube, um site como esse não existiria.

Colecionadores usam o YouTube para compartilhar conteúdos antigos; fãs o utilizam para expor conteúdos contemporâneos remixados; e, assim, todos têm a possibilidade de congelar um momento no fluxo da mídia de massa para tentar se concentrar no que acabou de acontecer. Os pesquisadores, por sua vez, usam como fonte de pesquisa para diferentes estudos sobre história da televisão. Trata-se, de fato, de um conjunto de mutações percebidas não apenas por uma experiência acelerada do tempo, potencializada pela cultura eletrônica que

invadiu nosso cotidiano, mas também por uma redefinição das formas narrativas socialmente demandadas.

No que diz respeito à história, essa demanda social por novas formas narrativas pode estar ligada ao que Hans Ulrich Gumbrecht (2012) chamou de “dependência do passado”. Hoje, há um fascínio renovado pelo passado, exigindo formas imersivas de expressão histórica que vão além do caráter informativo das narrativas tradicionais.

O YouTube, além de repositório multimídia, é uma “tecnologia de exibição” (GEHL, 2009) que reúne conteúdos audiovisuais descentralizados, sem filtros tradicionais, influenciando a construção da memória coletiva do passado. Ele estabelece novos parâmetros distintos dos meios de comunicação anteriores, que dominavam a representação social antes da internet. Sendo assim, a publicação de um vídeo no YouTube deve ser analisada considerando a produção que deriva dele, incluindo comentários, recomendações automáticas e visualizações. Apesar de sua relevância na mídia e na construção da memória social, o YouTube ainda é pouco estudado, especialmente sob uma perspectiva histórica.

Edmond (2014) analisa vídeos no YouTube não para entender o passado, mas o futuro dos vídeos na era digital. Cheng, Dale e Liu (2013) destacam a disseminação sistemática do conteúdo na plataforma, sem explorar seus significados ou contextos sociais. Já Henry Jenkins (2009) aponta o YouTube como essencial para compreender a interação da sociedade com a mídia, mas não se aprofunda no potencial relacional desses conteúdos com o passado, como aqui proposto.

O passado é construído coletivamente por meio de diversos fenômenos, processos, conflitos e perspectivas, e a cultura digital amplia e problematiza relatos históricos. O YouTube tornou-se um espaço relevante para discutir e reinterpretar narrativas sobre o passado, especialmente considerando o comportamento dos usuários em relação a conteúdos audiovisuais históricos, constantemente republicados e ressignificados. A participação ativa do público — seja criando novos vídeos, seja reutilizando materiais de emissoras televisivas — exige reinterpretações contínuas do passado, tornando as pessoas protagonistas dessa construção.

Segundo Tréléani (2014), arquivos audiovisuais digitais devem ser vistos como vestígios do passado: “como se pode inferir um evento do passado a partir de um sinal presente?” Se o passado for algo a ser recuperado, documentos e registros terão papel central na interpretação. Se for visto como rastros em constante atualização pelo presente, a

inventividade narrativa ganha destaque. Assim, a história não se fixa em categorias rígidas, mas permanece uma construção dinâmica.

Para Tréléani (2014, p.82), é importante compreender “as estratégias da memória como transmitidas no contexto de fenômenos culturais e situações históricas”. Isso significa que é a partir de vestígios e rastros que transitam do passado para o presente que podemos também contar histórias que dizem respeito, principalmente, às ações de comunicação do passado. Frequentemente, nessas ações, o objetivo final é antecipar os sistemas de comunicação existentes em cada época. Nesse momento, a história que é comunicação torna-se, em última análise, a história da comunicação.

Essa perspectiva comunicacional de compreensão das relações entre passado e presente nos permite “enxergar o hiato de inteligibilidade como uma ausência de referências culturais convocadas à época da difusão do documento” (TRÉLÉANI, 2014, p.92). O documento audiovisual, como qualquer outro documento, permite uma visão parcial e fragmentada do passado. A interpretação do passado deve ser acompanhada de outros documentos, mas, sobretudo, de uma trama explicativa. É a construção de uma interpretação do passado, do que está latente, ausente, não dito ou não mostrado, que faz com que a análise histórica vá além da simples descrição documental. Esse avanço exige do pesquisador um exercício interpretativo. O passado não pode ser reunido; ele se foi. No entanto, existem vestígios no presente que permitem reinterpretar o que foi.

3. As plataformas de streaming como arquivo: o caso GloboPlay

O Globoplay é uma plataforma de streaming do Grupo Globo, lançada em 2015, inicialmente como um serviço de catch-up da programação da TV Globo e de conteúdo exclusivo, como spin-offs e bastidores. Em 2017, expandiu seu catálogo com o acervo da TV Globo e outros canais do grupo (Multishow, SporTV, GNT, GloboNews, Viva, etc.), seguindo o sucesso do canal Viva, dedicado a reprises de programas da TV Globo desde 2010. Atualmente, o Globoplay combina transmissão ao vivo, streaming sob demanda e acesso ao acervo da TV Globo. Além de novas produções com o selo Original Globoplay, a plataforma passou a resgatar telenovelas clássicas, incluindo títulos nunca reprisados, buscando fidelizar o público nostálgico e atrair novos espectadores digitais (RAMOS e BORGES, 2021).

Durante a pandemia de 2020, a base de assinantes cresceu 80%, impulsionando a ampliação do catálogo e a inclusão de pacotes de canais ao vivo, pay-per-view (Premiere e Big

Brother Brasil) e a remasterização de novelas em HD. Assim, o Globoplay tornou-se um serviço híbrido, mesclando TV ao vivo, streaming e acervo. A presença de parte do acervo da TV Globo no GloboPlay acesso a conteúdos que antes não seriam possíveis. Agora, o que significa pesquisar produtos do passado da televisão brasileira numa plataforma que não é necessariamente um arquivo?

As bibliotecas de conteúdo televisivo antigo em plataformas de streaming como Hulu, Netflix e Prime Video constituem um arquivo, uma forma peculiar de preservação e acesso, mas também um envolvimento com o passado audiovisual. Segundo Lotz (2017), essas bibliotecas contêm mais profundidade de conteúdo do que a distribuição. Afinal, elas incluem programas que tiveram menos sucesso comercial inicial; séries de curta duração consideradas falhas na transmissão ainda podem ser adições valiosas a uma biblioteca de conteúdo online. Ainda é importante considerar é que não estamos falando das plataformas de streaming como meramente o passado da televisão no presente; o arquivo de televisão antiga nessas plataformas não é necessariamente o mais completo, longe disso, pois há partes significativas do passado televisivo que estão ausentes ou indisponíveis. Além das ausências notáveis, há conteúdo que talvez esteja super-representado nos arquivos de streaming. Enquanto narrativas altamente serializadas não eram desejáveis na distribuição, as práticas de *binge-watching* estruturadas em plataformas de streaming tornam esse tipo de programação ideal para distribuição online. Como resultado, não apenas a maioria dos dramas de prestígio e comédias serializadas das últimas duas décadas da televisão americana está disponível para transmissão em pelo menos uma plataforma, mas grande parte do conteúdo original produzido pela Netflix e Hulu, em particular, também se encaixa nesse modelo.

Os arquivos televisivos nos serviços de streaming são economicamente motivados e seletivos. Questões de direitos autorais, incerteza sobre a popularidade de conteúdos antigos e mudanças culturais influenciam a exclusão de programas. Embora ofereçam vastos catálogos, esses serviços perpetuam o “mito da onipresença da televisão” (STEWART, 2016), sugerindo um acesso ilimitado que, na prática, tem lacunas significativas. Assim, ao selecionar e disponibilizar conteúdos, essas plataformas editam o passado para o presente.

Dentro das bibliotecas digitais em evolução das plataformas de streaming, as reprises e as refilmagens são produtos importantes. O apelo das bibliotecas de conteúdo digital é parte de uma mudança tecnológica mais longa que se afasta dos valores da vivacidade e se aproxima dos prazeres de colecionar e recircular. Colecionar envolve a construção e curadoria deliberada

de um arquivo, destinado a refletir uma identidade ou servir a um propósito. M. J. Robinson (2017) afirma efetivamente que os impulsos curacionais definem a maneira como os usuários interagem com a televisão on-line sob demanda. A curadoria é “um processo ativo e nativo do ambiente de streaming de conteúdo sob demanda, pois a curadoria envolve não apenas seleção, mas também busca, navegação e avaliação” (ROBINSON, 2017, p.23). No contexto da televisão de streaming, a curadoria é dupla: uma etapa acontece ao nível da construção do arquivo e dos títulos que os serviços optam por licenciar e recomendar através de algoritmos proprietários aos seus utilizadores. A segunda etapa – que pode ser argumentada como mais um processo de “seleção” do que de “curadoria” (ROBINSON, 2017, p.22) – acontece no nível do usuário.

A televisão fragmenta-se nesses arquivos. Não se trata mais do fluxo da programação, como analisado por Raymond Williams (1974), mas de um acesso fragmentado e descontextualizado. As plataformas de streaming funcionam não apenas como videotecas, mas como meios pelos quais a memória televisual se dá. Assim, a televisão arquivada por essas plataformas torna-se uma “TV-partícula”, uma “TV-fragmento”, que “deixa de ser vista por seu suporte e passa a ser ressignificada pela quebra do produto em pequenas células audiovisuais, conforme o uso e interação dos usuários, condicionando uma nova percepção da experiência audiovisual e audiência” (CAJAZEIRA e SOUZA, 2020, p.218).

O que acontece quando os programas se tornam fragmentos ou células audiovisuais independentes? Do ponto de vista da pesquisa em história da televisão, podemos ter mais pesquisas voltadas aos programas. Isso não é em si um problema. A pesquisa história da televisão no Brasil por muito tempo passou ao largo da análise de programas. O maior esforço analítico está concentrado nas conjunturas político-econômicas. Desde a década de 2000, sobretudo, isso vem mudando em direção a uma historiografia mais culturalista, preocupada com as dimensões estéticas, narrativas e ideológicas dos programas e das emissoras em seus tempos. Não podemos ignorar que tal perspectiva, embora tenha a ver com a predominância da economia política no campo de estudos da televisão, se refere também à falta de acesso ao material. Por muito tempo, nos acostumamos a falar do comprometimento ideológico da televisão brasileira com estruturas conservadoras e autoritárias sem considerarmos uma análise dos programas, suas ambiguidades, contradições, disputas, conflitos (RIBEIRO e SACARAMENTO, 2012). Como exemplo, o apresentador Flávio Cavalcanti se posicionava frequentemente a favor da ditadura militar brasileira, à qual se referia como “revolução”

(OLIVEIRA, 2004). O que explica que ele tenha tido seu programa censurado por inúmeras vezes? Para explicar isso, podemos recorrer a diversas fontes documentais (processos de censura, notícias publicadas à época, documentos oficiais, cartas, relatos, entrevistas)? Sem dúvidas! Mas e os programas? Como eles podem a nos fazer entender o aparentemente paradoxal? O que sobrou de registro dos programas apresentados por Flávio Cavalcanti são difusos e esparsos: estão no arquivo da Tupi do Rio de Janeiro (no Arquivo Nacional), no arquivo da TV Tupi de São Paulo (na Cinemateca Brasileira), nas coleções pessoais, em vídeos espalhados pelo YouTube. Como fazer pesquisa de história da televisão assim? Como pesquisar televisão quando tudo que mais há é falta, lacuna, sobras? É inevitável que devamos recorrer a múltiplas fontes, um conjunto diversificado de vestígios do que se passou, para construirmos uma inteligibilidade sobre o passado.

Entendemos que a intensa mudança dos arquivos digitais online é um projeto inevitavelmente incompleto, que ficará desatualizado antes de sua publicação, à medida que novas coleções são adicionadas, documentos são removidos e sites são reformulados ou ficam indisponíveis. Wolfgang Ernst (2013, p.99) argumenta que a noção de arquivo na cultura digital contemporânea tende a “mover o arquivo em direção a uma economia de circulação: transformações e atualização permanentes”. Desse modo, “o armazenamento, acesso e difusão do conteúdo audiovisual da TV é reconfigurado pela interação digital, mobilidade e ubiquidade das mídias como forma de se aumentar a audiência e de se fazer presente em mais de um ambiente midiático” (CAJAZEIRA e SOUZA, 2020, p. 203). A memória também é ressignificada com a tecnologia digital, acessível por dispositivos móveis, aplicativos e serviços de streaming. Essa expansão amplia o armazenamento e o acesso à memória televisiva, transformando a relação dos indivíduos com o conteúdo audiovisual arquivado em plataformas como o Globoplay.

Na Globoplay, embora haja sensivelmente maior acesso a produções televisivas do passado da TV Globo, é também preciso reconhecer que não se trata do todo. Nesse universo restrito, há inúmeras questões (políticas, ideológicas, técnicas e materiais, de conversação, de preservação, de arquivamento), que fazem com que o passado da TV Globo disponível por meio da Globoplay seja uma seleção do passado, um conjunto de recortes, que acabam privilegiando programações em detrimento de outras. O que não foi selecionado e não está disponível será esquecido? Deixará de ser estudado ou pensado em ser estudado? Mesmo assim, no entanto, para nós, pesquisadores de história da televisão, é inegável que estamos

diante de uma oportunidade enorme de acesso a produções antigas, bem como a disponibilização para assistência sob demanda programas recentemente transmitidos. Esse arquivamento do presente como possibilidade de consumo futuro está possibilitando para nós, pesquisadores, contar com registro e acesso a produções às quais não teríamos anteriormente.

A Globoplay exemplifica o papel das emissoras na digitalização de seus acervos, indo além do arquivamento privado por assinatura. A plataforma recupera e disponibiliza conteúdos televisivos, redefinindo o arquivo audiovisual em um ambiente multiplataforma. Esse acervo se transforma tanto em um vasto banco de dados quanto em uma nova forma de assistir à TV, sem a linearidade tradicional. Além disso, o acesso à memória televisiva, antes restrito a pesquisadores e ao Cedoc, se amplia com os aplicativos, embora o Globoplay adote um modelo híbrido, combinando acesso gratuito e pay-per-view.

Dialogando com que Ana Paula Goulart Ribeiro (2018) vem trabalhando sobre o mercado da nostalgia, é preciso ter claro que a Globoplay responde à demanda nostálgica contemporânea de consumo do passado. Não se trata evidentemente de uma plataforma para usuários (no sentido de pesquisadores em um arquivo), mas para consumidores de streaming (que estão podendo inclusive consumir produções do passado). É nessa efervescência cultural de consumo do passado que entra a possibilidade de uso da plataforma para a pesquisa. E quando o consumo do passado deixar de ser uma tendência de mercado? Deixaremos de ter iniciativas como essa?

Há limitações no seu uso para pesquisa, na forma de organização e descrição do material, nas formas de recuperação das informações e conteúdos, na ferramenta de busca, nas limitações. Por outro lado, no caso das produções da TV Globo, há uma estabilidade de acervo incomparável a outras plataformas de streaming (Netflix, Hulu, HBOMax, AmazonPrime e assim por diante). Os problemas de contratos e licenças limitam a um determinado período o acesso às produções. No caso da Globoplay, por contar com produções vinculadas ao Grupo Globo, majoritariamente, esse não é um problema. Por outro lado, trata-se de um arquivo que, ao recordar apenas um certo conjunto documental, engaja-se consistente e ativamente no esquecimento de outros produtos televisivos.

5. Considerações finais

A análise do papel dos arquivos na pesquisa histórica em televisão evidencia não apenas a relevância da preservação e acesso a acervos, mas também os desafios estruturais enfrentados

por pesquisadores. A ausência de políticas públicas eficazes para a preservação e o acesso a materiais audiovisuais limita o desenvolvimento de estudos mais aprofundados e compromete a construção de uma memória coletiva consistente sobre a produção televisiva nacional.

O uso de plataformas digitais, como o YouTube e o Globoplay, surge como uma solução parcial, oferecendo acesso a conteúdos que, de outra forma, estariam indisponíveis. No entanto, a dependência dessas ferramentas comerciais impõe restrições, tanto em relação à integridade dos arquivos quanto à sustentabilidade do acesso a longo prazo. Esse cenário reflete a necessidade urgente de iniciativas institucionais e governamentais que garantam a salvaguarda desses registros, considerando sua importância cultural, histórica e social. Além disso, é essencial discutir o papel mercadológico das plataformas digitais como agentes ativos na mediação da memória coletiva, pois seus algoritmos de recomendação e políticas de curadoria influenciam diretamente a visibilidade e a circulação de determinados conteúdos em detrimento de outros.

Ademais, a distinção entre arquivos e coleções reforça a importância de um olhar crítico sobre a forma como a memória audiovisual é construída e mantida. Enquanto os arquivos têm um papel documental e institucional, as coleções pessoais refletem vivências individuais e afetações, complementando as lacunas deixadas pelos acervos oficiais. Essa relação dialética entre o pessoal e o institucional destaca o valor dos acervos pessoais como fontes alternativas de pesquisa, que frequentemente revelam perspectivas negligenciadas pelos arquivos formais, contribuindo para uma narrativa mais plural e diversa da história da televisão.

Diante desse cenário, a implementação de políticas públicas voltadas para a preservação e o acesso aos arquivos televisivos no Brasil se faz urgente. A criação de um banco de dados digitalizado e a colaboração entre universidades, emissoras de televisão e instituições culturais poderiam garantir maior acessibilidade e fomentar novas investigações acadêmicas. Sem essas iniciativas, o estudo da televisão no Brasil permanecerá frequentemente limitado pela escassez de fontes primárias, comprometendo a compreensão de um dos mais relevantes produtos culturais do país.

Referências

BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube: online video and participatory culture**. Cambridge, Polity, 2009.

- BUSETTO, A. Vale a pena ver de novo - organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. **História (São Paulo. Online)**, v. 33, p. 380-407, 2014.
- CORNER, J. Finding data, reading patterns, telling stories: issues in the historiography of television. **Media, Culture & Society**, v. 25, n. 2, 2003, p. 273-280.
- CAJAZEIRA, E.; SOUZA, J. O arquivamento da memória televisiva em plataformas de aplicativos digitais. **RUMORES (USP)**, v. 14, p. 1-20, 2020.
- CHENG, X.; DALE, C. LIU, J. Understanding the characteristics of internet short video sharing: YouTube as a case study. **IEEE Transactions on Multimedia**, vol.15, n.5, p.1184–1194, 2013.
- ERNEST, W. **Digital memory and the archive**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- FALLIS, D. Toward an epistemology of Wikipedia. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 59, n. 10, p. 1662-1674, 2008.
- GEHL, R. YouTube as archive: Who will curate this digital Wunderkammer?. **International Journal of Cultural Studies**, vol.12, n.1, p.43-60, 2009.
- GOMES, I. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. **ECO-Pós**, vol.17, n.1, 2014.
- GRACY, K. Moving image preservation and cultural capital. **Library Trends**, v.56, n.1, p.183-197, 2007.
- GUMBRECHT, H.G. Depois de “aprender com a história”, o que fazer com o passado agora?. In: NICOLAZZI, F.; MOLLO, H. M.; ARAUJO, V. L. (orgs.). **Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p.25-42.
- HAMBURGER, E.; GOZZI, G.; MELLO, C. Notes on the state of Brazilian television archives: From scattered initiatives to an uncertain future. **Critical Studies In Television**, v. (0), p. 1-16, 2024.
- HARTLEY, J.; GREEN, J.; BURGESS, J. Laughs and legends, or the furniture that glows: television as history. **Australian Cultural History**, vol.26, p.15-36, 2007.
- HEYMANN, L. Q. O Indivíduo Fora do Lugar. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, Minas Gerais, v. 45, Fascículo 2, jul. /dez. 2009. p. 40-57.
- HILDERBRAND, L. YouTube: where cultural memory and copyright converge. **Film Quarterly**, vol.61, n.1, p. 48–57, 2007.
- JEANNENEY, J.N. Audiovisual: o dever de nos ocuparmos dele. In: RIOUX, J.P.; SIRINELLI, J.F. (orgs.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- LOTZ, A. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television**. Ann Arbor: Maize Books, 2017.
- MILLER, T. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FRIRE FILHO, J. (org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre, Sulina-Globo Universidade, 2009, p.9-25.
- OLIVEIRA, L. **Nossos comerciais, por favor! – a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti**. São Paulo: Beca, 2004.
- POMIAN, K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.
- _____. Les archives: du Trésor Des Chartes au Caran. In: NORA, Pierre (ed.). **Les Lieux De Mémoire – vol. III: de l'archive à l'emblème**. Paris, Gallimard, 1992.
- RAMOS, E.; BORGES, G. As janelas do Grupo Globo e o resgate de um formato com valor de culto no streaming Globoplay. **GRAPHOS**, v. 23, p. 11-28, 2021.

- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. Desafios para uma análise histórica do telejornalismo no Brasil. In: GOMES, Itania. (Org.). **Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: Ed.UFBA, 2012, v. , p. 209-229.
- RIBEIRO, A.P.G. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, vol.21, n.3, 2018.
- ROBINSON, M.J. **Television on Demand: Curatorial Culture and the Transformation of TV**. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- ROSENZWEIG, R. COHEN, D. **Digital history: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the Web**. Fairfax: Center for History and New Media, 2005.
- ROSENZWEIG, R. Scarcity or Abundance? Preserving the Past in a Digital Era. **The American Historical Review**, v.108, n.3, p.735-762, 2003.
- ROYAL, C. KAPILA, D. What's on Wikipedia and what's not?. **Social Science Computer Review**, v.27, n.1, p.138-148, 2009.
- SACRAMENTO, I. Entre campos: os estudos da televisão no Brasil. In: BARBOSA, M.; SACRAMENTO, I.; MACHADO, M. B. (Org.). **Panorama da Comunicação e das Telecomunicação no Brasil 2012/2013 (Volume 4, Memória)**. 1ed.Brasília: Ipea, 2013, p. 297-329.
- _____. MofoTV: um arquivo online de nostalgia. In: FERRAZ, T.; MARCELINO, L. (orgs.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018, p.30-46.
- _____. YouTube et la recherche dans l'histoire de la télévision au Brésil. In: CHAMBAT-HOUILLO, M.F.; GOETSCHER, P. (orgs.). **Le temps à l'épreuve des médias: Brésil-France (XXe-XXIe siècles)**. Paris: L'Harmattan/ina, 2023, v, p. 39-57.
- STEWART, Mark. The Myth of Televisual Ubiquity. **Television & New Media**, vol.17, n.8, p.691-705, 2016.
- STVILIA, B.; TWIDALE, M. B.; SMITH, L. C.; GASSER, L. Information quality work organization in Wikipedia. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, vol.59, n.1, p.983-1001, 2006.
- TRÉLÉANI, M. **Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens?**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- WALLACE, D. P.; VAN FLEET, C. The democratization of information? Wikipedia as a reference resource. **Reference and User Services Quarterly**, v.45, n.2, p.100-103, 2005.
- WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. London: Fontana, 1974.