

MUSEOLOGIA

FCS
FACULDADE DE
CIÊNCIAS SOCIAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

**O que dita o streaming? Preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais no
catálogo da Netflix**

Eduardo Keller Garcia Campos

Goiânia
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Eduardo Keller Garcia Campos

Título do trabalho: O que dita o streaming? Preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais no catálogo da Netflix

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Michel Platini Fernandes Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 18/11/2025, às 09:54, 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 **Eduardo Keller Garcia Campos, Discente**, em 18/11/2025, às 13:29, 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 site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5795409** e o código CRC **3A8DD10A**.

Eduardo Keller Garcia Campos

O que dita o streaming? Preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais no catálogo da Netflix

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel/a em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Michel Platini
Fernandes da Silva

Goiânia
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Campos, Eduardo Keller Garcia

O que dita o streaming? Preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais no catálogo da Netflix [manuscrito] / Eduardo Keller Garcia Campos. - 2025.

45 f.

Orientador: Prof. Dr. Michel Platini Fernandes da Silva.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Museologia, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, tabelas, lista de tabelas.

1. Netflix. 2. Memória. 3. Identidade. 4. Nostalgia. 5. Cinema. I. Silva, Michel Platini Fernandes da , orient. II. Título.

CDU 069.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dezessete dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e cinco, iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “O que dita o streaming? Preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais no catálogo da Netflix”, de autoria de Eduardo Keller Garcia Campos, do curso de Museologia, da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo Prof. Dr. Michel Platini Fernandes da Silva – orientador (FCS/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Rubens Ramos Ferreira (FCS/UFG) e Profa. Ms. Julianna Carvalho de Oliveira (FCS/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **9,0 (nove)**, tendo sido o TCC considerado **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Michel Platini Fernandes Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 17/11/2025, às 18:14, 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 **Julianna Carvalho De Oliveira, Professora do Magistério Superior-Substituta**, em 17/11/2025, às 18:14, 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 **Rubens Ramos Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 17/11/2025, às 18:16, 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 site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5757889** e o código CRC **593A3663**.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer a todos que me apoiaram durante esta jornada acadêmica de forma direta ou indireta e fico honrado com tudo o que o curso e principalmente as pessoas que conheci (tanto os professores como também meus colegas) que me proporcionaram momentos marcantes durante minha trajetória acadêmica.

Eu também gostaria de agradecer a minha família que me apoiou e tornou esta graduação possível, família dedico esse diploma de graduação a vocês.

“O tempo às vezes é alheio à nossa vontade, mas só o que é bom dura tempo o bastante pra se tornar inesquecível” (Charlie Brown Jr, Vícios e Virtudes).

RESUMO

O presente estudo busca analisar criticamente as plataformas de streaming, com foco na Netflix, no qual analisamos a preservação, a difusão e o esquecimento de obras audiovisuais em seu catálogo. Isso influi diretamente no consumo cultural, na formação da identidade, na preservação e, principalmente, na memória cinematográfica. A análise se dá ao olhar para o fenômeno mercadológico da nostalgia, ao mesmo tempo em que são esquecidas produções clássicas que marcaram época.

Palavras-chave: Netflix; Memória; Identidade; Nostalgia; Cinema.

ABSTRACT

This study aims to critically analyze streaming platforms, focusing on Netflix, examining the preservation, dissemination, and oblivion of audiovisual works in its catalog. This directly influences cultural consumption, identity formation, preservation, and, above all, cinematic memory. The analysis examines the market phenomenon of nostalgia, while simultaneously examining the forgetting of classic productions that marked an era.

Keywords: Netflix; Memory; Identity; Nostalgia; Cinema.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| Imagem 1– Primeiro filme exibido foi “A chegada do trem na plataforma” dos irmãos Lumière- Foto retirada do site da Academia Internacional de Cinema..... | 19 |
| Imagem 2- The Lights of New York” foi o primeiro filme com som totalmente sincronizado -Foto retirada do site da Academia Internacional de Cinema..... | 20 |
| Imagem 3- “O Mágico de Oz” (1939) foi o primeiro filme colorido exibido- Foto retirada do site da Academia Internacional de Cine..... | 21 |
| Imagem 4- Cena de 'Quo Vadis', de 1951 Foto: Reprodução- Foto retirada do site O Globo..... | 22 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1: Criada através da análise do catálogo da Netflix que compreende o ano de 2025..... | 35 |
| Tabela 2: Criada através da análise do catálogo da Netflix que compreende o ano de 2025..... | 36 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| Introdução..... | 14 |
| 0.1 Procedimentos Metodológicos e Quadro Teórico..... | 16 |
| Capítulo 1- Do Cinema Clássico a Tela Conectada: A História do Cinema e o seu Monopólio..... | 19 |
| 1.1 A História da Locadora e o Consumo Doméstico..... | 23 |
| 1.2 A História Dos Streamings..... | 23 |
| Capítulo 2 – Compreendendo a História e a Lógica Comercial da Netflix..... | 26 |
| 2.1 O Catálogo Infinito e o algoritmo..... | 27 |
| Capítulo 3 – Memória, Identidade e Nostalgia na Contemporaneidade, Impactos na Construção Do Catálogo Da Netflix..... | 32 |
| Capítulo 4- Analisando o Catálogo da Netflix..... | 35 |
| Considerações finais..... | 40 |
| Referências Bibliográficas..... | 42 |

INTRODUÇÃO

As plataformas digitais, impulsionadas pela popularização e expansão da internet e pelo avanço da tecnologia, transformaram o streaming em uma fonte inesgotável de entretenimento para todas as produções audiovisuais, como filmes, séries, desenhos e documentários.

A vasta oferta de produções nas plataformas de *streaming*, com destaque para a Netflix, levanta questionamentos sobre a preservação da memória cinematográfica. Isso nos leva a questionar: o que dita o streaming? Quais são os impactos sociais, culturais e como eles afetam a preservação, a comunicação e o esquecimento de obras audiovisuais no catálogo da Netflix?

Quando pensamos sobre a construção de interesse e tendências culturais, é de grande importância, analisar o impacto dos *streamings* sobre a construção de gosto de seus telespectadores e da população em geral, mesmo aquelas que não tem acesso às plataformas.

A popularização dos serviços dos *streamings*, liderada pela Netflix, revolucionou a forma como consumimos conteúdo audiovisual. Inicialmente concebida como uma videolocadora virtual, a plataforma rapidamente expandiu seu modelo de negócio, investindo em produções originais e moldando o gosto do público global. Essa ascensão desencadeou uma corrida entre os grandes estúdios, que lançaram suas próprias plataformas, como HBO Max, Disney+ e Amazon Prime Vídeo.

Essa nova dinâmica do mercado audiovisual, trouxe consigo desafios e oportunidades: por um lado, a vasta oferta de conteúdo democratizou o acesso à cultura e permitiu a descoberta de novos talentos e narrativas, pelo outro, a busca por audiência e lucratividade levou à homogeneização do conteúdo e à desvalorização da memória cinematográfica.

Com isto em mente, torna-se cada vez mais importante compreender este fenômeno mercadológico e cultural, bem como seu impacto, especialmente no que diz respeito à construção de gosto, tendências e aos discursos sociais e políticos contidos nos filmes e séries presentes em seu catálogo.

É também importante salientar que os serviços de *streaming* em geral, possuem um grande poder, ao construir e predeterminar o que é oferecido em seus catálogos. Diversas obras cinematográficas evocam o direito à memória, que se traduz, em alguns casos, no sentimento de nostalgia. Isso impacta diretamente na construção e assimilação da identidade cultural, além de promover a popularização e a assimilação de culturas estrangeiras.

Klaus Eder, em sua dissertação “Identidades Coletivas e Mobilização de Identidades”

define que,

no curso de sua universalização, o Estado nacional depara-se com um paradoxo: tornar-se um ator central no processo de globalização enquanto sua unidade cultural, a nação, é solapada por formas “étnicas” de pertencimento que não mais coincidem com as fronteiras nacionais (Eder, 2003).

Essa substituição de costumes e da cultura local promove, de forma indireta, o apagamento de identidades, sobretudo das regionais e nacionais, em detrimento da exaltação à cultura do exterior, em especial a norte-americana.

Essa dinâmica está intimamente ligada à memória. Mais especificamente, ela se relaciona com a forma como plataformas de *streamings*, como a Netflix, proliferam uma ideia de esquecimento em relação a filmes 'antigos' e clássicos. Ao decidirem não manter em seu catálogo o acervo de obras icônicas na história do cinema, essas plataformas contribuem para a falta de acesso e para a construção de uma identidade pautada no hibridismo cultural.

Nesse processo, as identidades regional e/ou nacional são as mais afetadas e apagadas em virtude do alto consumo cultural baseado na cinematografia estadunidense. Visto que esse consumo é perpassado pelas dinâmicas dos *streamings*, o que levanta as seguintes questões cruciais: De que maneira as limitações de catálogo impostas por plataformas de *streaming* (devido a restrições de licenciamento e estratégias comerciais) afetam a diversidade cultural e a preservação de conteúdos históricos? Quais soluções podem ser implementadas para garantir que o catálogo da Netflix e de outros *streamings* possam ter mais diversidade de títulos nacionais? Como garantir o acesso permanente a esses materiais?

Uma outra questão a ser levantada consiste em os relacionar os *streamings* à pirataria digital. Isso ocorre visto que a segmentação e a segregação das plataformas e, conseqüentemente, dos títulos, bem como a ausência deles nos catálogos, levam os telespectadores/assinantes a buscarem outras formas de acesso a esses filmes e séries, mesmo que seja de forma ilegal.

Com base nessa breve apresentação, o objetivo geral deste trabalho é analisar criticamente o papel das plataformas de *streaming*, em especial a Netflix, nos processos de preservação, difusão e esquecimento de obras audiovisuais.

Busca-se, especificamente, compreender como o catálogo e o alcance nacional e internacional dessas plataformas afetam o público e a cultura, especialmente a cultura local.

Essa análise é relevante visto que as relações de consumo cultural na atualidade sofreram diversas alterações no meio social, tornando crucial o entendimento desses novos modelos de consumo e seus impactos nos âmbitos social, político e cultural, visando à

proposição de estratégias de preservação da memória e da cultura que podem ser afetadas pelo aumento do uso de *streaming*.

Com esta pesquisa, pretendemos apresentar os problemas causados pelas plataformas de *streaming*, a fim de propor soluções para algumas dessas questões. O foco central será a análise da perda da memória cultural que pode ser ocasionada pela descontinuidade de obras nos catálogos dessas plataformas.

Para iniciarmos as discussões sobre como o crescimento das plataformas de *streamings* tem influenciado o consumo cultural e os hábitos de entretenimento da sociedade contemporânea, considerando aspectos como acessibilidade, as mudanças na produção de conteúdo e o impacto sobre a indústria tradicional de mídia, temos que, inicialmente compreender o que é o *streaming*, e como este impacta na construção, na manutenção e na criação de memórias, gostos e costumes, mas também como explora e estimula o sentimento de nostalgia no consumo cultural.

0.1 Procedimentos Metodológicos e Quadro Teórico

Para a realização desta pesquisa, teremos como elementos norteadores, conceitos centrais, como a memória, nostalgia, identidade e o consumo cultural.

Pois, entendemos que a memória (sobretudo a memória cinematográfica) é o elemento precursor que fomenta a nostalgia e que, por conseguinte, contribui diretamente na formação da identidade cultural, o que está intimamente ligado ao consumo cultural, sobretudo com o advento dos *streamings*.

Dito isso, entendemos que a memória, na perspectiva de Pierre Nora, define que:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (Nora, 1993).

Nesse sentido, podemos entender que a memória, tal como proposto por Pierre Nora, como um desdobramento de interações sociais. Nelas, essas relações podem vir a inspirar ou a incitar o sentimento de nostalgia, gerando uma demanda no imaginário social. Essa nostalgia é uma construção que reimagina épocas passadas e que é, uma

emoção relacionada à felicidade, porém, ao mesmo tempo, recorre à tristeza por perceber que alguns aspectos desejáveis do passado estão fora de alcance. Deste

modo, compreendem a nostalgia como emoção complexa, caracterizada pela avaliação cognitiva entre o passado extremamente positivo que desvanece em comparação com o momento presente, que pode não ser o ideal (Osborn, 2016; Wildschut et al., 2006) (Ribeiro, Rodrigues, Tomaz, Claudino e Menezes, 2023).

Diante disso, a nostalgia se tornou uma demanda latente na sociedade. Essa busca por rememorar o passado, transformou o sentimento nostálgico em uma ferramenta de *marketing* e de produção de conteúdo massivo. Nesse sentido, os *streamings*, ao explorarem esse vício cultural da modernidade, remodelaram o gosto e o consumo cultural de toda sociedade.

Essa mutação de consumo e demanda, contribuiu ativamente para a mudança da identidade cultural de diversos grupos e camadas das mais variadas sociedades em escala internacional. Visto que, graças à internet e aos *streamings*, estamos mais suscetíveis ao conteúdo de terceiros (sobretudo o norte-americano). Esse processo é inerente ao movimento de globalização e pode causar o apagamento da memória e da cultura local.

Segundo Stuart Hall,

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando indivíduo moderno, até aqui visto como um o sujeito unificado. À assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 1992).

Essa fragmentação pode ser vista/analísada sob de diversas formas e ópticas, sendo uma delas, como uma tentativa de reavivamento de obras de outras épocas, impulsionada pelo clamor nostálgico. Contudo, esse movimento coexiste com um alarmante processo de esquecimento.

As produções audiovisuais antigas enfrentam o risco não apenas de serem relegadas à obscuridade digital, mas também de se tornarem extintas ou deterioradas devido à falta de preservação. Isso ocorre em detrimento da superprodução atual, a qual é marcada pelo domínio e pela curadoria focada no presente, e na qual as plataformas de *streamings* (sobretudo a Netflix) emulam e constroem um passado, se utilizando-se de artifícios como referências musicais e cinematográficas e de *designs* de outras épocas para evocar o sentimento nostálgico em suas novas obras.

Para tanto, a metodologia utilizada nesta pesquisa foi a análise bibliográfica e a análise de conteúdo na plataforma Netflix. Sendo a análise bibliográfica realizada a partir de pesquisas na internet, na plataforma do Google Acadêmico, com as seguintes palavras-chave: *streaming*,

Netflix, cinema, nostalgia, memória e identidade, a fim de se encontrar artigos e outras produções acadêmicas que possam contribuir para a execução deste trabalho.

A segunda parte da pesquisa será contemplada com a análise da plataforma Netflix, no qual será examinada a disponibilização no catálogo dessa plataforma, focando na oferta de filmes e séries icônicas produzidas nas décadas de 1970 a 1990.

Essa análise no catálogo se baseia na perspectiva de problematizar a potencial falta de representatividade dessas produções, mesmo diante do forte clamor nostálgico do público. Desta forma, buscaremos evidenciar como a curadoria algorítmica e mercadológica das plataformas de *streaming* (Netflix) influencia ativamente o consumo cultural e o esquecimento de um acervo cinematográfico mais antigo, em detrimento da superprodução contemporânea.

CAPÍTULO 1 – DO CINEMA CLÁSSICO A TELA CONECTADA: A HISTÓRIA DO CINEMA E O SEU MONOPÓLIO

O cinema surgiu em meados do século XIX, quando 'visionários como os irmãos Lumière e Thomas Edison começaram a explorar a captura e a projeção de imagens em movimento' (Academia Internacional de Cinema (AIC), 2023). Em 28 de dezembro de 1895, em Paris, na França, os irmãos Lumière

apresentaram ao mundo o Cinematógrafo, um aparelho capaz de projetar curtas-metragens em locais públicos. Esse momento emblemático marcou o início oficial da sétima arte, e as primeiras projeções públicas rapidamente conquistaram a imaginação do público (Academia Internacional de Cinema (Aic, 2023).

Quando promoveram a primeira sessão de exibição de um filme para um público seletivo (mediante ao pagamento de ingresso), utilizando o cinematógrafo, os irmãos entraram para história cinematográfica mundial.

Imagem 1 –Primeiro filme exibido foi “A chegada do trem na plataforma” dos irmãos Lumière



Fonte: Academia Internacional De Cinema, 2023.

É importante ressaltar que um dos filmes apresentados nesse evento de projeção foi a produção “A chegada do trem na plataforma” (ou "A Chegada do Trem na Estação"), produzida e criada pelos próprios irmãos Lumière. Essa foi uma entre as 10 produções de curta duração

(ou como é comumente chamado curta-metragem¹), que foram apresentados para o público. Muitos desses filmes eram compostos de cenas e paisagens cotidianas gravadas em vias públicas, como, por exemplo: cenas de bebês e cenas de comédia.

O século XIX marcou o surgimento do "cinema narrativo". Este estilo, pioneiro, concentrava-se em contar histórias (ficcionais ou não) com estrutura de começo, meio e fim. Foi o primeiro a criar e empregar efeitos especiais, manipulando cenários e utilizando ilusões de ótica para enriquecer a narrativa.

Na primeira década do século XX, o cinema ainda era uma forma de arte essencialmente visual. Os filmes eram acompanhados por músicos ao vivo ou trilhas sonoras executadas em sincronia. Este período, conhecido popularmente como a Era do Cinema Mudo, testemunhou a ascensão de cineastas como D.W. Griffith, cujo épico “O Nascimento de uma Nação” (1915) revolucionou a narrativa cinematográfica (Academia Internacional de Cinema (Aic, 2023).

Nesta mesma época, também se desenvolveu o cinema mudo, cujas sessões eram acompanhadas por bandas que tocavam trilhas sonoras ao vivo. Em certos casos, as falas também eram dubladas ao vivo. Neste período, observamos a ascensão e o surgimento de grandes personalidades que hoje são imortalizadas por suas atuações, como é o caso do

surgimento de grandes comediantes, como Charlie Chaplin e Buster Keaton², que dominaram as telas com sua habilidade física e timing cômico. Títulos icônicos como “Tempos Modernos” (1936) e “O General” (1926)” (Academia Internacional de Cinema (Aic, 2023).

Imagem 2- “The Lights of New York” foi o primeiro filme com som totalmente sincronizado



Fonte: (Aic, 2023)

¹ De acordo com a ANCINE na Medida Provisória nº 2.228/01, de 06.09.01, considerar-se-á: Item X a) curta-metragem: aquela cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos;

² Buster Keaton: foi um grande ator e expoente no cinema mudo, se rivalizando na época com o próprio Charlie Chaplin, isto devido a sua performance e time cômico.

Posteriormente, no século XX, observou-se um aumento da popularidade do cinema e da sua procura. Tal fenômeno impulsionou a expansão de estúdios cinematográficos, sobretudo aqueles proliferados na região e no entorno de Hollywood.

Com o passar do tempo, na década de 1920, surgiram diversas tecnologias que vieram a complementar e enriquecer a produção cinematográfica, como, por exemplo, o cinema com cores.

O cinema em cores promoveu uma grande revolução e inovação para o cinema, pois se antes os filmes eram totalmente em preto e branco, com a chegada da tecnologia,

Technicolor, a paleta do cinema se expandiu, trazendo uma nova dimensão à narrativa visual. Filmes icônicos como “O Mágico de Oz” (1939) e “...E o Vento Levou” (1939) cativaram o público com seus cenários vibrantes e figurinos deslumbrantes. A introdução das cores não apenas enriqueceu a estética cinematográfica, mas também abriu novas possibilidades criativas para cineastas explorarem a profundidade emocional das histórias contadas na tela (Academia Internacional de Cinema (Aic, 2023).

A tecnologia Technicolor foi uma forma de criar cores nos filmes. No início, o cinema em cores era feito de forma manual, pintado a mão, quadro a quadro. Posteriormente, surgiu o technicolor, uma nova tecnologia capaz de criar filtros para as cores. Esse processo podia ser usado até mesmo nos filmes que eram inicialmente em preto e branco, mas esta técnica realmente se destacou quando se conseguiu armazenar cor no próprio filme.

Quando tornou-se possível armazenar cor no próprio filme, a Technicolor se destacou da concorrência ao desenvolver um processo adequado para os estúdios. Inicialmente, o sistema registrava apenas combinações de vermelho e verde. O laranja fotografava bem, mas o roxo era uma mancha amarronzada (The New York Times, 2015).

Imagem 3- O Mágico de Oz” (1939) foi o primeiro filme colorido exibido



Fonte: (Aic, 2023)

Imagem 4- Cena do filme 'Quo Vadis', de 1951



Fonte: O Globo, 2015

Já na década de 1930, que ficou marcada como a Era de Ouro do cinema, a sétima arte era a principal forma de entretenimento nas grandes metrópoles mundiais. A produção era largamente dominada pela indústria norte-americana, uma hegemonia que permitiu à política estadunidense instrumentalizar a mídia como plataforma para a disseminação de discursos sociopolíticos.

Um outro marco importante, ocorreu na década de 1950, em que se teve o surgimento da televisão. Tal invenção se opôs diretamente ao cinema, ao invés de complementá-lo, nesse sentido, a televisão sendo um veículo de entretenimento doméstico (ou seja, um meio mais prático de acesso a produções visuais) foi um forte concorrente do cinema, destruindo sua hegemonia no meio do entretenimento proporcionando uma opção mais confortável de consumo de filmes.

1.1 A História da Locadora e o Consumo Doméstico

No ano 1970, começaram a surgir as primeiras videolocadoras que mudaram completamente o jeito de consumir cinema, inicialmente as locadoras eram compostas de Fitas de Vídeo Home System, ou como se popularizou no Brasil, as Fitas VHS.

Tais fitas eram de formato analógico que “usavam um método de gravação de sinal magnético em uma fita de plástico revestida de óxido de ferro” (Vídeo Shack, 2024).

É importante ressaltar que o VHS foi “introduzidas pela primeira vez pela JVC em 1976 e se tornaram um meio popular para armazenamento de conteúdo de vídeo doméstico” (Vídeo Shack, 2024) porém com o passar do tempo e surgimentos de novas tecnologias, sobretudo no que se refere a qualidade de som e imagem provocou o estopim para a substituição do VHS pelo Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil) o DVD.

Essas locadoras serviram para democratizar o acesso a filmes, criar um espaço de descobertas artísticas e facilitar a distribuição de filmes, inclusive filmes independentes que nem mesmo chegavam aos cinemas. As locadoras também proporcionaram atendimentos personalizados, no qual os atendentes, sugeriam filmes baseados nos gostos dos clientes, uma espécie de algoritmo de recomendação personalizado daquela época.

Um outro fator importante da locadora, era o seu potencial sociocultural, pois essas empresas funcionavam como um espaço social, símbolo e ponto de encontro dos jovens da época. Com a chegada dos DVDs, também se iniciou a onda de pirataria que começou a prejudicar as locadoras. Um outro fator importante para a falência das locadoras foi o surgimento da internet, que também era um portal de fácil acesso à pirataria e por fim com a chegada dos *streamings* em 1990 iniciada com a RealNetworks e consolidada com a chegada de outros *streamings* em 2010, jogou a última pá de cal nas locadoras, tornando esse seguimento de consumo cultural cinematográfico (locadoras) extinto.

É importante ressaltar que com a chegada da internet e a extinção da locadora, transformou a experiência de social em algo individualizado, uma vez que a internet e, por conseguinte, os *streamings* contribuíram para um certo isolamento social em relação ao antigo hábito de ir à locadora e conhecer novas pessoas ao discutir e indicar filmes.

1.2 A História dos Streamings

Podemos dividir o surgimento dos *streamings* em duas eras, uma pré 2010 e outra pós 2010, esta divisão se dá pela gritante evolução tecnológica e mudança do paradigma de consumo dessas plataformas.

Na era que se desenrolou a partir de 1995, anterior a 2010, o acesso à internet era desafiador devido à limitada capacidade de banda por usuário. Foi nesse cenário que a Progressive Networks (que se tornaria a RealNetworks) criou o Real Áudio, revolucionando a internet ao introduzir o serviço de transmissão de áudio ao vivo em tempo real pela internet. Essa transmissão pioneira foi o áudio de um jogo de beisebol entre New York Yankees e o Seattle Mariners, em 5 de setembro de 1995, somente dois anos após essa primeira transmissão de áudio, que a Real Network, no ano de 1997, lançou ao tão aguardado *streaming* de vídeo.

Quase concomitante a esse avanço da Real Network, em meados de 1999, surgiu o Napster. Essa nova plataforma tinha o foco em compartilhar arquivos de músicas em formato MP3 de forma gratuita, sendo um marco na história digital tendo mais de 80 milhões de usuários. Contudo esse serviço não durou muito tempo, já que este serviço na prática era um tipo de pirataria. Com isso, diversas gravadoras entraram com processo de direitos autorais, esta questão foi um grande marco na discussão de regulamentação e de direitos autorais nos *streamings*.

Já nos anos 2000, boa parte dos conteúdos dos *streamings* na internet estava em formato Real. Mesmo a RealNetwork sendo a pioneira no desenvolvimento e lançamento de *streaming*, ela dependia de vendas de softwares para que o público fizesse o seu uso, e, ao mesmo tempo outras empresas como Apple e Microsoft passaram a ofertar este produto de forma gratuita fazendo assim com que a RealNetwork começasse a falir.

No entanto, deve-se lembrar e levar em conta que, a popularização desse novo consumo de mídias visuais, se deu somente com a chegada da banda larga. Essa tecnologia possibilitou que mais pessoas acessassem informações e serviços na internet com uma velocidade de transmissão de dados superior a tecnologia anterior, que era a internet discada, que era muito limitada e obsoleta, uma vez que fornecia apenas 50 KBPS³, o que prejudicava a navegação e o consumo por parte do público, nessas plataformas.

A partir de todas essas mudanças na tecnologia, que giravam em torno do melhoramento da internet, tivemos uma outra dinâmica do consumo dos *streamings*. Como por exemplo, o *Youtube* foi muito usado para disponibilizar filmes, séries e programas de tv de forma gratuita, mesmo não sendo esse o propósito enunciado inicial da empresa.

A popularidade e o número crescente de usuários que utilizavam a plataforma para consumir seus títulos favoritos promoveram uma expansão financeira e digital, transformando o financiamento e a inserção de publicidade em sua receita central.

Em consequência disso, estúdios de cinema e emissoras de TV tiveram uma queda gradual nas receitas, pois o público migrava do telespectador para o internauta. Segundo o relatório publicado pelo Kantar Ibope Media, os serviços de *streaming* concentram, hoje, 20,1% da audiência domiciliar, contra 79,9% da televisão linear (que é a televisão aberta), porém se formos considerar outras mídias digitais essa porcentagem fica um pouco mais expressiva, pois a audiência das plataformas digitais sobre para 31,6%, isso englobando as redes sociais como

³A sigla KBPS significa quilobits que se trata de uma unidade de medida de transferências de informações e dados e sua velocidade através das redes de internet.

o *TikTok*. Segundo a revista *Veja*, o relatório do Kantar Ibope sinaliza que

embora a televisão ainda lidere com folga, o streaming vêm avançado a passos largos nos últimos anos. Tradicional na internet, o YouTube lidera o ranking com uma fatia de 12,6%. Entre as plataformas a Netflix sai na frente com 4,6%, seguida de Globoplay (1,1%), Prime Vídeo (0,9%) e Max, Disney+ e Outros (0,3% cada) (Capuano,2025).

Este cenário contribuiu ativamente, sobretudo em meados de 2010, para a criação, o endurecimento e o rigor das leis de proteção de direitos autorais. Em consequência desse rigor, diversas plataformas da internet que ofertavam, legalmente ou ilegalmente, vastos catálogos de filmes e séries em tempo real viram-se seriamente impactadas. Isso ocorreu porque a exibição desses conteúdos passou a exigir a necessidade de contratos de licenciamento, fator que, posteriormente, culminou na criação das plataformas de *streamings*.

Ou seja, com a evolução das tecnologias e dos recursos de rede, como a banda larga, houve um crescente rigor sobre as leis de direitos autorais. Isso transformou completamente a forma de consumo das mídias audiovisuais, o que culminou em políticas visando barrar o seu uso de forma ilegal. Com isso, surgiu a necessidade da criação de um ambiente regulamentado nas redes. Junto a este caminho, surgiu também um novo formato e modelo de consumo: o de assinaturas mensais. Esse processo foi liderado pela Netflix e é o foco desta pesquisa: o dilema entre o catálogo digital e a preservação da memória.

CAPÍTULO 2 – COMPREENDENDO A HISTÓRIA E A LÓGICA COMERCIAL DA NETFLIX

Na atualidade a Netflix é uma grande distribuidora, produtora e principalmente uma das plataformas de *streamings* mais populares do mercado, embora não tenha “sido pioneira, a plataforma da Netflix foi a responsável pela popularização do serviço de *streaming* a nível mundial. Inclusive, liderando o mercado por vários anos consecutivos” (Cirne, 2025).

A Netflix se originou em 1997, pelos seus idealizadores Reed Hastings e Marc Randolph. “A ideia surgiu após Reed Hastings ter que pagar 40 dólares de multa por ter esquecido de devolver no prazo correto um filme que ele havia alugado. Naquele momento ele identificou que essa relação entre locadoras e clientes estava ultrapassada” (Da Silva, 2018).

Oferecendo, até então, um serviço inovador, para época: a locação de DVDs pelo correio, contando com mais de mil títulos disponíveis para aluguel. Em 1999 a empresa ampliou seu serviço criando um serviço por assinatura que permitia aluguel ilimitados e sem multas por atrasos. Nessa modalidade de trabalho,

a empresa tinha um site onde os clientes selecionavam um filme de seu interesse e recebiam a mídia, o DVD, escolhido na sua residência pelos correios, uma espécie de *delivery* de filmes, facilitando muito a vida de milhares de consumidores, foi um verdadeiro sucesso com mais de 1 bilhão de DVDs despachados (Da Silva, 2018).

Já nos anos 2000 a Netflix criou um sistema de recomendações que se baseia nos interesses dos usuários. Essas melhorias foram muito importantes para o que viria a ser um *streaming* e ainda promoveu a diferenciação do “serviço da empresa das demais concorrentes existentes no mercado, uma opção que mesmo com toda a evolução tecnológica, ainda está disponível para assinantes residentes no Estados Unidos” (Da Silva, 2018).

O serviço de *streaming*, tal como o conhecemos hoje, foi lançado em 2007, em

que a empresa lançou o serviço de *streaming* voltado ao acesso via computador ou consoles de videogame. Dois anos depois, expandiu para televisores com conexão à internet. Gradativamente, o serviço passou a ser disponibilizado em diversos países - no Brasil, em 2011. A partir desta expansão, o número de assinaturas apresentou uma curva ascendente, atingindo seu ápice em 2021, com 200 milhões de assinantes no mundo (Cirne, 2025).

Depois de desembarcar em outros continentes, sobretudo a América Latina, a plataforma da Netflix, alcançou e atingiu marcos importantes, como: o lançamento de sua primeira produção original em 2012 e 2013 (com as obras *Lilyhammer*, lançada em 2012 e a tão aclamada série *House of Cards*: Lançada em 2013) e o pico de 195 milhões de assinantes em 2020, o seu ano de maior crescimento.

Um aspecto notável sobre a expansão internacional do *streaming* é que a

empresa passou a estar presente em um total de 190 países. A pressão pela expansão se deu por diversos fatores. Dentre eles, um dos principais foi, sem dúvidas, o aumento na competição por assinantes dentro dos Estados Unidos em razão do surgimento de outros serviços de streaming, como a Amazon Prime Vídeo, o Hulu, o YouTube Premium e tantos outros que ainda são limitados ao território estadunidense. Em janeiro de 2020, a Netflix tinha 177 milhões de assinantes ao redor do mundo. Dentre os importantes mercados audiovisuais que a empresa objetivou conquistar novos assinantes, se encontram três países pertencentes à periferia global: Brasil, Coreia do Sul e México. Os três contam com grandes indústrias locais de entretenimento, especialmente no que se refere à produção televisiva (Meimaridis, Mazur, Rios, 2020).

A estratégia de expansão do mercado utilizada pela empresa, que segundo o vice-presidente de aquisição de conteúdo da Netflix, Kelly Merryman, afirmou, que a empresa busca incorporar em seu catálogo, produções "tem boa aceitação em sites de pirataria [e que, o seriado] Prison Break é excepcionalmente popular em sites de pirataria." (Kelion, 2013).

Ou seja, a Netflix investiga os filmes e séries com maior incidência de pirataria nos países de destino e inclui esses títulos em seu catálogo, o que serve tanto como um impulso estratégico para converter o público consumidor de conteúdo ilegal em assinantes do serviço tanto para impulsionar a quantidade de pessoas que assina este serviço. A Netflix revelou que monitora sites de pirataria para ajudar a decidir quais séries e filmes devem ser adicionados ao seu serviço de *streaming* online.

A empresa americana citou Prison Break como exemplo de um programa que comprou como consequência da utilização dessa estratégia. Tradicionalmente, as empresas de mídia consideram a violação de direitos autorais uma ameaça aos seus negócios. No entanto, alguns criadores de programas reconhecem que pode haver benefícios (Kelion, 2013).

Portanto, ao ir na contramão das empresas que rechaçam a pirataria, a Netflix, mesmo condenando a prática, sabe da sua existência e a utiliza como fonte de pesquisa para entender os gostos e demandas de seus futuros assinantes, pois ao disponibilizar estes produtos em seu catálogo, a empresa não só diminuiu o acesso da população aos produtos decorrentes de sites piratas, como também converteu essas pessoas em assinantes da Netflix.

2.1 O Catálogo Infinito e o algoritmo

A criação das plataformas de *streamings* trouxe consigo algumas questões referentes ao consumo, especialmente no que se refere à demanda e à formação do catálogo, que é, justamente, o que diferencia uma plataforma de *streaming* da outra.

Visto que a "missão" dessas plataformas, ou o que é exigido delas por seus assinantes, é a oferta massiva e diversificada de conteúdo, essa dinâmica resultou em uma vasta variedade

de filmes, séries, documentários, dentre outros.

Adicionalmente, a essa demanda, a criação e a produção de títulos originais tornaram-se necessárias e essenciais para a diferenciação competitiva entre os serviços oferecidos pelas mais variadas plataformas.

O que ocasionou outro ponto importante, que a expansão, ou melhor, o fim das barreiras geográficas das produções cinematográficas, o que permitiu o consumo de conteúdos e culturas dos mais variados países do mundo. Isso gerou uma grande aproximação cultural, criando até mesmo uma influência cultural que impacta os costumes locais e a produção de projetos audiovisuais nacionais.

Entre os impactos que a cultura sofreu decorrente dessa integração, estão o intercâmbio e aumento da diversidade cultural ao mesmo tempo que “as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural” (HALL, 1992, p.69) (Albuquerque, Rodrigueiro, Fagundes, Rosa, Socolovithc, 2023).

Esse hibridismo cultural, promovido pelo crescimento exacerbado de produções originais,

atingiu uma fase epidêmica nesse mundo cada vez mais parecido com o sonho (ou será pesadelo?) de uma aldeia global, com possibilidades de conexões interculturais que até ontem pareciam de ficção científica. Todo esse desenvolvimento tecnológico está, de forma mais e mais evidente, voltado para azeitar o bom funcionamento de um sistema mundializado, que depende de uma engrenagem de consumo constante cuja racionalidade perversa é tarefa da cultura promover (Cevasco, 2006).

Por esse motivo, tramitam no Brasil vários projetos que visam a regulamentação desses serviços, com a intenção de gerar renda para investir na cultura nacional. Um exemplo disso é o Projeto de Lei (PL) 2.331/2022.

Neste projeto, alguns pontos merecem destaque, dentre eles, escolhemos destacar o principal que é a definição do que é conteúdo audiovisual e o que conteúdo audiovisual brasileiro, definido no artigo 2 do capítulo 1 deste projeto, que sinaliza que:

Art. 2º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - conteúdo audiovisual: resultado da atividade de produção, que consiste na fixação ou transmissão de imagens, acompanhadas ou não de som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente do processo de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou do meio utilizado para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão;

II - conteúdo audiovisual brasileiro: obra audiovisual que atende a 1 (um) dos seguintes requisitos:

a) ser produzida por empresa produtora brasileira registrada na Agência Nacional do Cinema (Ancine), dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos e com equipe composta por, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos;

b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na Ancine, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de coprodução cinematográfica e em consonância com esses acordos; ou

c) ser realizada, em regime de coprodução, por empresa produtora brasileira registrada na Ancine, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira, e utilizar para a sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos;

III - conteúdo audiovisual brasileiro independente: obra cujos direitos patrimoniais pertençam majoritariamente a produtora brasileira independente, conforme definição do inciso XIV deste artigo;

IV - Catálogo: conjunto de conteúdos audiovisuais organizados ou selecionados para acesso pelos usuários, a qualquer momento, resultante ou não de curadoria do provedor do serviço de vídeo sob demanda;

V - Disponibilização: atividade de tornar o catálogo disponível aos usuários, onerosamente ou não, com ou sem cessão definitiva do suporte das obras, não se confundindo com as atividades complementares descritas no inciso VII deste artigo.

VI - Espaço qualificado: conjunto de conteúdos audiovisuais disponibilizados em catálogo, excluindo-se conteúdos religiosos, políticos, jornalísticos e publicitários, eventos esportivos, televentas, infomerciais, jogos eletrônicos e programas de auditório;

VII - serviço de vídeo sob demanda: disponibilização de catálogo para fruição pelo usuário a qualquer momento, de forma principal ou acessória a outro serviço, onerosa ou gratuitamente, excluídas atividades complementares como comercialização, atendimento ao usuário, faturamento, cobrança e disponibilização secundária por agente não responsável pelo catálogo;

VIII - provedor de serviço de vídeo sob demanda: agente econômico constituído na forma de pessoa jurídica, responsável pela disponibilização de catálogo ao usuário, podendo ser, também, responsável final por atividades complementares, incluindo comercialização, atendimento ao usuário, faturamento e cobrança;

IX - Plataforma de compartilhamento de conteúdo audiovisual: aquela que armazena, organiza e disponibiliza ao público catálogo de conteúdo audiovisual produzido ou selecionado pelos usuários, pessoa natural ou jurídica;

X - Provedor de televisão por aplicação de internet: agente econômico responsável pela oferta de canais de televisão linear, de sua propriedade ou de terceiros, por meio de aplicação de internet, com cobrança de assinatura ou financiado pela veiculação de conteúdos publicitários, salvo quando provido por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou por prestadoras das atividades da comunicação audiovisual de acesso condicionado;

XI - usuário: pessoa física ou jurídica que utiliza serviço de vídeo sob demanda, de plataforma de compartilhamento de conteúdo audiovisual e de televisão por aplicação de internet, como destinatário final;

XII - produção: atividade de elaboração, composição, constituição ou criação de

conteúdo audiovisual em qualquer meio de suporte;

XIII - produtora brasileira: empresa constituída nos termos da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, e que produz conteúdo audiovisual brasileiro;

XIV - produtora brasileira independente: produtora brasileira que atenda aos seguintes requisitos, cumulativamente:

a) não ser controladora, controlada ou coligada a provedores de vídeo sob demanda, plataformas de compartilhamento de conteúdo audiovisual, provedores de televisão por aplicação de internet, concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou programadoras, empacotadoras ou prestadoras de serviços de telecomunicações;

b) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando esses forem provedores de vídeo sob demanda, plataformas de compartilhamento de conteúdo audiovisual, provedores de televisão por aplicação de internet, concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou programadoras, empacotadoras ou prestadoras de serviços de telecomunicações, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos; e

c) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos;

XV - coligada: pessoa natural ou jurídica que detiver, direta ou indiretamente, pelo menos 20% (vinte por cento) de participação no capital votante de outra pessoa ou se o capital votante de ambas for detido, direta ou indiretamente, em pelo menos 20% (vinte por cento) por uma mesma pessoa natural ou jurídica;

XVI - conteúdo audiovisual jornalístico: telejornais, debates, entrevistas, reportagens e outros conteúdos que visem a noticiar ou a comentar eventos;

XVII - jogo eletrônico: conteúdo audiovisual em que o usuário preponderantemente interage com a imagem e controla a ação, excluindo-se a escolha pontual sobre configuração narrativa e/ou ordem de exibição de excertos (PL n.2331/2022).

Ou seja, esse extenso artigo 2º que traz essa definição tão fundamental deste projeto, também visa criar a obrigatoriedade de pagamento pelas plataformas sobre a receita bruta anual e estabelecer cotas mínimas de conteúdo nacional. O principal interesse dessas medidas é arrecadar verba através de impostos sobre o *streaming* para investir no audiovisual brasileiro. De forma indireta, a aplicação desta lei representa uma crucial tentativa de preservação da cultura e da identidade nacional frente à globalização do consumo. Porém é importante frisar que esse projeto ainda está tramitando no congresso nacional, desse modo, as definições e obrigações propostas estão sujeitas a alterações até sua eventual aprovação.

Outra questão inerente à ideia e construção do *streaming* é o algoritmo da plataforma. Esse mecanismo é o responsável pela coleta de dados dos usuários e, com base nesses dados, tem a função de sugerir títulos que sejam compatíveis com o perfil de consumo de cada

indivíduo.

Nesse sentido o algoritmo da plataforma digital atua com um sistema,

de software que trabalha com coleta e processamento de dados obtidos junto aos usuários. Para isso, adotamos o conceito de que plataformas são “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 4) (Cirne, 2025).

Isso nos leva a deduzir que, ao se basear nos dados do usuário para a construção do catálogo, o *streaming* é responsável por estimular a criação de bolhas para seus usuários. Essa bolha, ao limitar o acesso a obras cinematográficas diversas, se torna um poderoso artifício de construção e padronização de gosto. No caso da Netflix isto pode ser ainda mais explícito visto que ela, por ter maior foco na construção de um catálogo cada vez mais autoral e maior alcance global.

Os algoritmos presentes na plataforma, “passou a agir não apenas a favor do sistema de recomendação da plataforma, mas também a serviço da produção de novos filmes e séries a serem incorporados ao acervo, assim como renovação ou cancelamento de temporadas” (Cirne, 2025). Ou seja,

o algoritmo desenvolvido pela própria Netflix auxilia na compilação de uma lista com atrações que apresentem metatags semelhantes ao que foi visto anteriormente. Atores, diretores e roteiristas presentes em uma determinada atração também contribuem para que as próximas recomendações ao cliente sejam baseadas neles. O algoritmo ainda leva em conta muitas outras variáveis, como o que determinados usuários assistiram após ver o mesmo filme, os prêmios recebidos pela produção, etc. Em geral, três em cada quatro vídeos vistos pelos assinantes da Netflix somente são acessados porque lhes foi recomendado pelo serviço (Teixeira, 2015).

Entretanto, para além dos aspectos de predileção e recomendação de conteúdo, a análise se volta para a discussão sobre a memória, identidade e nostalgia na contemporaneidade e seus impactos na Construção do catálogo da netflix, tema central do terceiro capítulo deste trabalho, tema no qual trataremos a seguir.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIA, IDENTIDADE E NOSTALGIA NA CONTEMPORANEIDADE, IMPACTOS NA CONSTRUÇÃO DO CATÁLOGO DA NETFLIX

Sempre que pensamos em filmes, sobretudo os das plataformas digitais de *streamings*, quase sempre ligamos e remetemos esses espaços virtuais como repositórios audiovisuais, porém esquecemos que tais lugares, são na verdade são curadorias temporárias e dinâmicas, guiadas por algoritmos e interesses comerciais, e não arquivos permanentes, no caso da Netflix especificamente é “um serviço de transmissão online que oferece uma ampla variedade de séries, filmes e documentários premiados em milhares de aparelhos conectados à internet” (Netflix, 2023 apud Cirne,2025).

Essa dinamicidade proposta pelos serviços de *streamings* na atualidade não se configura somente pela variedade de conteúdos e sua praticidade e comodidade de seus assinantes, ela mascara as práticas de manipulação da memória, sobretudo as que possuem um viés nostálgico, essa necessidade de se apoiar e rememorar passado é um efeito colateral dos processos de globalização , uma vez que a “globalização transformou o mundo, as relações sociais, o estilo de vida, e até mesmo a cultura e pode-se dizer que as novas tecnologias de comunicação e transporte transpuseram a definição de fronteiras culturais” (Albuquerque, Rodrigues, Fagundes e Rosa, 2023).

Neste aspecto, a tentativa de capturar e emular essas identidades do passado mostra-se comercialmente rentável, visto que produções desse estilo são bem aceitas pelos usuários e telespectadores. Isto se deve à construção de gostos que ocorreu na cultura pop e com o auxílio dos *streamings* uma vez que “embora os avanços da tecnologia nos lancem em direção ao futuro, o culto ao passado persiste em nossa sociedade, ganhando força através das diversas manifestações da cultura pop” (Cirne,2025).

Porém, ironicamente, mesmo com diversas referências a produções audiovisuais antigas e clássicas, as próprias produções que servem de base para a criação de novas produções são difíceis de encontrar, tanto nas plataformas quanto nos sites legais na internet, estando disponíveis em poucos ou em nenhum serviço por assinatura.

Esta dinâmica traz consigo algumas indagações como por exemplo: como ter acesso a estes produtos de forma legal? Como preservar e disponibilizar estes filmes e séries? Os grandes empecilhos no processo de preservação desses filmes clássicos, são as leis de direitos autorais e a falta de digitalização dessas produções por parte das plataformas de *streamings* e pelos próprios estúdios de filmagens.

Estas lacunas na preservação disponibilização e comunicação do acervo

cinematográfico, na atualidade brasileira, por exemplo, têm sido preenchidas em parte por iniciativas públicas, como no Brasil, uma vez que ausência dessas obras no ambiente digital pago, só evidencia a necessidade das instituições de salvaguardar estas obras, mesmo que seja através de leis e incentivos para as plataformas, um exemplo disso, é a cinemateca brasileira que digitaliza e restaura, esse acervo histórico.

A cinemateca brasileira, é um importante espaço que possui o

maior acervo de filmes da América do sul e membro pioneiro da Federação internacional de Arquivo de Filmes – FIAF, foi oficializada em 1949 como FilMOTECA do Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornando-se Cinemateca Brasileira em 1956 [...] sua missão o estímulo ao estudo, defesa, preservação, divulgação e desenvolvimento da cultura cinematográfica (Cinemateca Brasileira).

É importante ressaltar que, a Cinemateca é um importante espaço de memória no Brasil, mesmo não levando o nome museu, a cinemateca é uma instituição voltada para preservação de obras e conteúdos visuais brasileiros, porém mesmo ela tem dificuldades de preservar e tornar acessível seu catálogo, essa deficiência evidencia o longo caminho a ser percorrido para preservação e comunicação desse acervo.

Uma outra estratégia interessante, que veio para somar, aos esforços para salvaguardar e disponibilizar para a população estas obras, é a eventual criação de uma plataforma estatal, sem por cento gratuita, chamada carinhosamente de *streaming* brasileiro, o “Tela Brasil” é uma plataforma (que ainda está sendo criada), que tem como objetivo disponibilizar produções audiovisuais nacionais de forma gratuita, a ideia principal desta iniciativa e democratizar a cultura brasileira e fortalecer a produção local, mas indiretamente este projeto está salvaguardando estas produções para que elas não se perca.

Enquanto não se tem acessibilidade de produções audiovisuais a única forma realmente efetiva para o consumo de obras fora dos catálogos do *streaming* seria a pirataria, este recurso apesar de controversas é a principal e última forma de salvaguardar obras esquecidas, esta questão da pirataria e o esquecimento de obras gera debates a muito tempo, não só na indústria de filmes, mas também em outras mídias como jogo, desenhos e livros.

Todos esses suportes midiáticos, viram a chegada de *streamings* inicialmente como algo positivo, presumindo que estas plataformas poderiam vir a se tornar um provável repositório audiovisual e que, a partir da disseminação e popularização dessas empresas seria a última pá de terra no túmulo da pirataria.

Essa suposição, ganhou força, com início da chegada dos *streamings*, em que houve uma queda expressiva, tanto no consumo, quanto em sites pirateados, entretanto, com o passar do tempo, com o reajuste nos valores das mensalidades, a fragmentação de conteúdos

proporcionados com o surgimento de outras empresas de plataforma streamings como Hbo Max, Prime Vídeo, Disney+ entre outras.

Com a demanda e concorrência de vários outros serviços similares, as práticas até então “esquecidas” de piratear conteúdos, voltarem a ser comuns, sobretudo na internet, assim desfazendo a ideia de que o *streaming* tem todos os filmes e obrigando consumidor a pagar diversos serviços para assim consumir o produto.

A partir desta divisão de conteúdo em vários *streamings*, tornou-se menos interessante assinar todos os serviços. Com isso, houve e a volta da pirataria, o grande diferencial desta vez é que os sites piratas também disponibilizam títulos exclusivos dessas plataformas.

CAPÍTULO 4- ANALISANDO O CATÁLOGO DA NETFLIX

Analisando o catálogo da Netflix de forma aprofundada, utilizando a aba de pesquisa da própria Netflix, podemos compreender que os filmes das décadas de 1970, 1980 e 1990 são escassos uma vez que obtemos os seguintes dados:

Tabela 1 - Relação do Ano dos Filmes e Quantidade

| Ano | Quantidade |
|------|------------|
| 1970 | 8 |
| 1980 | 17 |
| 1990 | 37 |

Fonte: Elaboração do autor (2025), a partir de pesquisa no catálogo Netflix.

Ou seja, os números demonstram claramente o foco do catálogo em produções mais recentes, dado que a quantidade de filmes dessas três décadas somadas, em que o total de 58 títulos se mostra ínfimo em comparação ao número total de títulos disponíveis na plataforma que gira em média de 3345 filmes, na plataforma Netflix Brasil.

Uma outra análise que se faz crucial é elencar a relação de filmes por gênero e década para determinar se a escassez se concentra em algum nicho específico. O gênero Terror é um caso exemplar de desvalorização de clássicos, pois a sua popularidade *cult* não se reflete na política de acervo do *streaming*.

Por exemplo, ao buscar ativamente no catálogo da Netflix por obras do gênero 'Terror' que datam das décadas de 1970, 1980 e 1990, períodos reconhecidos como a Era de Ouro do Cinema *Slasher* e do horror sobrenatural clássico, obtivemos um dado sintomático: um total de apenas 5 filmes foram encontrados e catalogados na plataforma.

A seguir, apresentamos o quadro com o ano, nacionalidade, gênero e título dessas raras produções disponíveis, evidenciando a desproporção entre a vasta produção histórica dessas décadas e o seu parco reflexo no catálogo digital.

Tabela 2- Relação de Título, Gênero e Nacionalidade do Catálogo da Netflix

0

| Ano/ Década | Gênero | Nacionalidade | Título |
|----------------|--|----------------|---|
| 1972 | Drama/ Clássico | Estados Unidos | O Poderoso Chefão |
| 1973 | Faroeste/Clássico | Estados Unidos | O Estranho Sem Nome |
| 1974 | Drama/ Clássico | Estados Unidos | O Poderoso Chefão 2 |
| 1975 | Clássico/Drama/Brasileiro | Brasil | Rei Da Noite |
| 1975 | Clássico/ Suspense/ Terror/ Ação | Estados Unidos | Tubarão |
| 1976 | Clássico/Drama/ Suspense | Estados Unidos | Taxi Driver |
| 1977 | Clássico/Drama/Brasileiro /Policial | Brasil | Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia |
| 1978 | Brasileiro/ Drama | Brasil | A Dama da Lotação |
| 1981 | Classico/Brasileiro/ Drama/ LGBTQIA+ | Brasil | Pixote |
| 1982 | Clássicos/ Dramas/ Ficção Científica | Estados Unidos | E.T O Extraterrestre |
| 1983 | Ação | Estados Unidos | Trovão Azul |
| 1984 | Romance/ Luta | Estados Unidos | Karate Kid |
| 1984 | Terror | Estados Unidos | Paixão Violenta |
| 1984 | Comédia | Estados Unidos | Um Tira Da Pesada |
| 1984 | Fantasia/ Anime | Japão | Nausicaã do Vale Do Vento |
| 1985 | Ficção Científica/ Clássico/ Comédia/ Ação/ Aventura | Estados Unidos | De Volta Para O Futuro |
| 1986 | Fantasia/ Animação | Japão | O Castelo No Céu |
| 1987 | Ficção Científica | Estados Unidos | O Sobrevivente |
| 1988 | Terror | Estados Unidos | A Sétima Profecia |
| 1988 | Sátiras/ Comédia/ Policiais | Estados Unidos | The Naked Gun |

| | | | |
|------|----------------------------|----------------|-------------------------------------|
| 1988 | Guerra/ Anime | Japão | Túmulo Dos Vagalumes |
| 1988 | Fantasia/ Animação | Japão | Meu Amigo Totoro |
| 1988 | Anime | Japão | Akira |
| 1989 | Guerra | Estados Unidos | Tempo De Glória |
| 1989 | Drama/ Clássico | Estados Unidos | Sociedade dos Poetas Mortos |
| 1990 | Drama | Estados Unidos | Os Bons Companheiros |
| 1990 | Aventura | Estados Unidos | Convenção Das Bruxas |
| 1991 | Suspense | Estados Unidos | Cabo do Medo |
| 1991 | Comédia | Estados Unidos | Família Addams |
| 1991 | Comédia | Estados Unidos | Corra Que a Policia Vem Ai |
| 1991 | Anime | Japão | Memórias de Ontem |
| 1992 | Drama | Estados Unidos | Perfume De Mulher |
| 1992 | Romance | Estados Unidos | Como Agua para Chocolate |
| 1993 | Drama/Drogas | Estados Unidos | Lances Inocentes |
| 1993 | Comédia | Estados Unidos | Familia Adams 2 |
| 1994 | Drama | Estados Unidos | Admirável Mulher |
| 1994 | Comédia | Estados Unidos | Corra Que A Policia Vem Ai 3 |
| 1994 | Suspense | Estados Unidos | O Cliente |
| 1994 | Comédia | Estados Unidos | Junior |
| 1994 | Aventura | Estados Unidos | O Maskara |
| 1994 | Drama | Estados Unidos | Forrest Gump |
| 1995 | Suspense | Estados Unidos | Copycat a Vida Imita A Morte |
| 1995 | Drama | Estados Unidos | Somente Elas |
| 1995 | suspense | Estados Unidos | Fogo Contra Fogo |
| 1995 | Brasileiro/ Drama de Época | Brasil | Carlota Joaquina Princesa Do Brasil |
| 1995 | Ação | Estados Unidos | Rápida e Mortal |

| | | | |
|------|----------|----------------|---|
| 1995 | Romance | Estados Unidos | Razão e Sensibilidade |
| 1995 | Comédia | Estados Unidos | Empire Record |
| 1996 | suspense | Estados Unidos | A Jurada |
| 1996 | Aventura | Estados Unidos | Flipper |
| 1996 | Aventura | Estados Unidos | Space Jam |
| 1996 | Terror | Estados Unidos | Jovem Bruxa |
| 1997 | Drama | Estados Unidos | Gênio Indomável |
| 1997 | Terror | Estados Unidos | Eu Sei O Que Vocês Fizeram No Verão Passado |
| 1997 | Aventura | Estados Unidos | Sete Anos No Tibet |
| 1997 | Drama | Brasil | A Ostra e o Vento |
| 1998 | comédia | Estados Unidos | Formiguinhas |
| 1998 | Ação | Estados Unidos | A Negociação |
| 1998 | Drama | Brasil | Central Do Brasil |
| 1998 | Suspense | Estados Unidos | Garota Selvagem |
| 1999 | Comédia | Estados Unidos | Até Que a Fuga Nos Separe |
| 1999 | Drama | Estados Unidos | O Céu de outubro |

Fonte: Elaboração do autor (2025), a partir de pesquisa no catálogo Netflix.

A partir da tabela acima, dá para se fazer diversas análises, dá para se explorar as nacionalidades das produções, o ano e o gênero, que é, o que, vamos analisar efetivamente, mais especificamente o gênero de terror.

Analisando os dados obtidos, podemos perceber que a categoria “Filmes de Terror”, que é importante ressaltar que foram produzidos nas décadas de 1970 a 1990 (períodos esses de intensa produção e consolidação desse gênero, a ponto de posteriormente serem denominados como clássicos), foram encontrados apenas 4 filmes com o gênero principal "Terror" (Tubarão (1975) e Paixão Violenta (1984), A Sétima Profecia (1988) e Jovem Bruxa (1996).

Ou seja, este número é irrisório e não representa a importância histórica dessas décadas para o horror mundial, desconsiderando clássicos canônicos como O Exorcista, A Hora do Pesadelo ou Sexta-Feira 13, cujas licenças estão fragmentadas ou indisponíveis.

Quando olhamos outra categoria de gênero, os de “Filmes Clássicos”, podemos afirmar que mesmo sendo poucos, em vista da quantidade de filmes lançados nesta época, ainda estão em uma quantidade razoável quando comparado aos outros gêneros, sobretudo quando os comparamos com o gênero de fantasia. Em contrapartida, os títulos encontrados com a tag "Clássico" ou "Drama" e "Ação" são em maior número e de alto reconhecimento, dentre eles podemos citar, os títulos: “O Poderoso Chefão I e II”, “E.T., "De Volta Para O Futuro”, “Forrest Gump” e “Os Bons Companheiros”.

Investigando o catálogo da Netflix, dessa forma, podemos afirmar que, ao invés de atuar como um repositório histórico ou como uma grande comunicadora e desse acervo visual a plataforma trabalha e lucra fomentando a nostalgia, como se fosse uma "vitrine de hits do passado" que não são tão do passado assim, uma vez que ao mesmo tempo que “esquece” ela,

elege e produz obras que se valem de características nostálgicas e as disponibiliza na plataforma, fazendo convites para mais experiências envolvendo a nostalgia, seja por parte das recomendações e coleções, seja através de seu posicionamento nas redes sociais. [...] a Netflix incorporou a nostalgia como se esta fosse um efeito da sua plataforma. Torna-se, também, uma forma de fidelização, criando uma sensação de intimidade e familiaridade com o serviço de streaming que entende seu usuário (Cirne, 2025).

O acervo antigo é restrito a filmes de grande apelo nostálgico e reconhecimento de massa, ou seja, obras que maximizam o retorno sobre o licenciamento. Gêneros de nicho, como o terror clássico, que poderiam construir uma memória afetiva e histórica mais diversificada, são descartados, demonstrando que o valor cultural é secundário ao valor de clique.

Neste sentido podemos entender que

a nostalgia se mostra como um fenômeno incorporado pela plataformização, envolvendo as memórias afetivas e culturais do passado para atrair, manter e engajar seu público dentro da lógica das plataformas em moldar a produção, distribuição e consumo cultural” (Cirne, 2025)

E esse apelo nostálgico, portanto é visto, apenas sob o viés mercadológico, no que concerne às plataformas, a diversidade cultural e a preservação cultural e da produção tão necessárias e amplamente debatidas fica escanteada quando pensamos na salvaguarda, acessibilidade do catálogo dos anos 1970 a 1990.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido ao longo do texto, o *streaming* possui um papel ativo no consumo de títulos audiovisuais, algo que se evidencia na análise de seus catálogos. Esse fenômeno se torna ainda mais flagrante quando consideramos que as plataformas de *streaming* atuam não só como distribuidoras, mas também como produtoras de filmes e séries.

Com isso, é notável o destaque dado às suas obras autorais em detrimento de outros títulos que são apenas distribuídos. Percebe-se, assim, que esse foco nas produções originais aos poucos tem substituído obras mais antigas, e, conseqüentemente, há o risco de que esses títulos caiam no esquecimento.

Ao pensarmos em preservar e salvaguardar essa memória, museus e arquivos são as primeiras instituições que vêm à mente. Mas também há, de fato, outras instituições que podem, devem ou já realizam esse trabalho, como é o caso da Cinemateca Brasileira e do Museu da Imagem e do Som (MIS) contudo, essas instituições se restringem ao universo cinematográfico brasileiro e não atingiria de forma global esse problema, essa fragilidade na preservação do cinema é um problema internacional que se manifesta na falta de políticas, sobretudo as norte americanas, que visem superar essa vulnerabilidade e esquecimento dessas obras e produções clássicas e históricas.

É vital que a memória cinematográfica internacional também seja protegida, preservada e acessível à sociedade, e que esse acesso, se possível, seja com a comodidade de um clique que somente as plataformas podem oferecer, as políticas de preservação desses, acervos clássicos de outras nações também carecem de uma política de musealização e de digitalização, que transforme esse conteúdo sazonal em permanente nas plataformas de streamings.

Tanto a memória quanto identidade de um povo, estão em permanente construção e a arte e a cultura é o espelho que reflete diretamente na formação da identidade, ao voltar seu olhar para as produções originais, tanto os algoritmos quanto os *streamings* descartam o passado ao mesmo tempo que aproveita seus conceitos e ideias, um exemplo disso são os remakes e a utilização da estética clássica em filmes atuais. Ora não se pode simplesmente “beber a água e descartar a fonte”.

A escassez de títulos no catálogo da Netflix, evidenciada no capítulo 4 deste trabalho, só reforça a ideia de que o consumo cultural privilegia na atualidade apenas as novidades que são embrulhadas em pacotes nostálgicos em detrimento da curadoria histórica.

O catálogo da Netflix, só demonstra que as produções clássicas vêm perdendo espaço de tal forma que o cinema clássico não é apenas marginalizado, ele é ativamente colocado

constantemente em risco de apagamento cultural.

As plataformas têm o poder e a responsabilidade de ser o grande arquivo digital da história do cinema, mas, sem uma política de preservação ativa e permanente, elas se arriscam a ser apenas um vasto depósito de novidades que, ironicamente, contribuem para o esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA (AIC). **História do Cinema: da sua origem aos dias de hoje**. [S. l.]: Academia Internacional de Cinema (AIC), 6 out. 2023. Artigos. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/historia-do-cinema-da-sua-origem-aos-dias-de-hoje/>. Acesso em: 29 out. 2025.

ACORSE, Mariana; SABBAG, Deise Maria Antonio; ACHILLES, Daniele. Entre a memória e o esquecimento: efeitos da prática da representação de filmes na Netflix. **Revista Fontes Documentais**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 11–23, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/RFD/article/view/57925>. Acesso em: 29 out. 2025.

ALBUQUERQUE, Ricardo Evangelista de; CHAGAS, Mário de Souza. Musealização de coleções de fotografias e documentos visuais: um olhar em bibliotecas e arquivos. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 46, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinfor/article/view/1369>. Acesso em: 30 out. 2025.

BOONE, Eduardo; MORAES, Márcio Henrique; DIAS, Pedro. O uso das novas tecnologias no streaming nacional em fomento à distribuição independente. **International Seven Multidisciplinary Journal**, São José dos Pinhais, v. 2, n. 4, p. 721-742, jul./ago. 2023. Disponível em: <https://sevenpubl.com.br/ISJM/article/download/2500/3678/8992>. Acesso em: 29 out. 2025.

BRASIL. **Projeto de Lei (PL) n. 2331, de 2022**. Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). Brasília, DF, 2022. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2419744&filenam e=PL%202331/2022. Acesso em: 29 out. 2025.

CAMARGO, C. Informação e Memória: A cinemateca brasileira e o patrimônio histórico audiovisual. **Acervo**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 143–154, 2011. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/142>. Acesso em: 30 out. 2025.

CAPUANO, Amanda. A audiência expressiva que o streaming rouba da televisão. **Veja**, [S. l.], 23 ago. 2023. Coluna Tela Plana. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/a-audiencia-expressiva-que-o-streaming-rouba-da-televisao/>. Acesso em: 31 out. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Apresentação Cinemateca Brasileira, 01/08/2023**. São Paulo, 2023. 13 slides. Disponível em: https://www.gov.br/anvisa/pt-br/aceso-a-informacao/agendadeautoridades/diretoresediretores/antoniobarra/apresentacao_cinematecabrasileira2023_sfo_01082023_v6.pdf. Acesso em: 29 out. 2025.

CORREA DE MELLO, Felipe; MASTROCOLA, Vicente Martin. Identidade, nostalgia e memória afetiva no consumo de videogames retrô. **Interin**, Curitiba, v. 24, n. 2, p. 154-172, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459802011>. Acesso em: 29 out. 2025.

DIAS, Kamila Gusatti; ALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro Magalhães de. Memória para Henri Bergson e Paul Ricoeur: buscando aproximações. **Póiesis Pedagógica**, Catalão, v. 15,

n. 2, p. 65-81, 2018. DOI: 10.5216/rpp.v15i2.50289. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/poiesis/article/view/50289>. Acesso em: 29 out. 2025.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. **Nau Literária**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2008. DOI: 10.22456/1981-4526.5994. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5994>. Acesso em: 29 out. 2025.

FIKER, Sérgio. A Fundação Cinemateca Brasileira e a preservação da memória histórica do cinema no Brasil. **Mouseion: Revista de Museologia e Ciência da Informação**, Lisboa, n. 4, p. 88-106, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.18316/mouseion.v0i4.3944>. Acesso em: 29 out. 2025.

GAMBARO, Daniel et al. Os Sistemas de Recomendação da Netflix: Uma Revisão Sistemática da Literatura Sobre os Efeitos na Cultura e no Mercado Audiovisual. **Comunicando**, Portugal, v. 12, n. 2, e023020, 2023. Disponível em: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/819/8194189008/>. Acesso em: 29 out. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 1990. Disponível em: https://www.academia.edu/36730153/A_Memoria_Coletiva_Maurice_Halbwachs. Acesso em: 29 out. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p. Disponível em: [Endereço omitido no original]. Acesso em: 29 out. 2025.

HIBRIDISMO cultural e globalização. **ArtCultura**, [S. l.], v. 8, n. 12, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1408>. Acesso em: 29 out. 2025.

HISTÓRIA DO MUNDO (Equipe). **A história do YouTube**. [S. l.]: História do Mundo, 2024. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/a-historia-do-youtube.htm>. Acesso em: 17 out. 2025.

JESUS, Priscila Maria de; CARMO, Sura Souza. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA (SEBRAMUS), 1., 2018, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: Universidade de Brasília (UnB), 2018. p. 602-613. Disponível em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/1sebramus/1Sebramus/paper/download/492/56>. Acesso em: 30 out. 2025.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Audiência de Vídeo**. [S. l.]: Kantar, [2025]. Disponível em: <https://kantaribopemedia.com/audiencia-de-video/>. Acesso em: 31 out. 2025.

KELION, Leo. Netflix uses data to beat the competition. **BBC News**, Londres, 16 set. 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/technology-24108673>. Acesso em: 29 out. 2025.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Disponível em: https://www.academia.edu/18832020/Hist%C3%B3ria_e_Mem%C3%B3ria_JACQUES_LE_GOFF. Acesso em: 29 out. 2025.

MARQUES, João Gabriel. Memória e nostalgia em um movimento cinematográfico: a história do Cine Excelsior. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA

(ALCAR), 13., 2021, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: ALCAR, 2021. p. [não informado]. Disponível em: https://redealcar.org/wp-content/uploads/2021/09/56_gt_historiadasmidiasaudiovisuais.pdf. Acesso em: 29 out. 2025.

MEDINA, Cíntia. A obra cinematográfica como fonte histórica na sociedade contemporânea: uma abordagem crítico-teórica. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA E PARCERIAS, 2019, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2019. p. 1-15. Disponível em: https://www.historiaeparcerias2019.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1563142270_A_RQUIVO_e6b01e1d847ae3703f8ea9cc427235f7.pdf. Acesso em: 29 out. 2025.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. A empreitada global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos. **Revista GEMINIS: Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som**, São Carlos, v. 11, n. 1, p. 4-30, 2020. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/download/492/366>. Acesso em: 29 out. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://arquivologia.net.br/wp-content/uploads/nora-pierre-entre-historia-e-memoria-a-problematica-dos-lugares-1993.pdf>. Acesso em: 29 out. 2025.

OLIVEIRA, Bernardo Jupemim de. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 5, p. 133-150, out. 2006. Suplemento. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000500009>. Acesso em: 29 out. 2025.

OLIVEIRA, Genoveva. O museu como um instrumento de reflexão social. **MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares**, Lisboa, n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/midas.222>. Acesso em: 29 out. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 29 out. 2025.

REZENDE, Paula Davies. Precisamos de um Museu do Cinema. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 8, n. 15, p. 149-160, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24673>. Acesso em: 29 out. 2025.

RIBEIRO, Maria Gabriela Costa et al. O efeito da nostalgia no âmbito psicológico. **Sociedade em Debate**, Pelotas, v. 5, n. 1, p. 7-19, jan./abr. 2023. Disponível em: <https://www.sociedadeemdebate.com.br/index.php/sd/article/view/77>. Acesso em: 29 out. 2025.

RIOS, Daniel. Fabricando números: Uma análise sobre dados de visualização das Séries Originais Netflix. **GALÁXIA: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, São Paulo, n. 47, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/53700>. Acesso em: 29 out. 2025.

SILVA, Bruna Neres da. **As convergências dos meios de comunicação: um estudo de caso sobre a Netflix**. 2018. 76 f. Artigo (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Católica

de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ucb.br:9443/jspui/bitstream/123456789/12010/1/BrunaNeresdaSilvaTCCGraduacao2018.pdf>. Acesso em: 29 out. 2025.

SILVA, Edinei Pereira da. História e cinema: uma leitura iconográfica da modernidade. **Margens: Revista Interdisciplinar**, [S. l.], v. 15, n. 24, p. 211-235, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/10042>. Acesso em: 29 out. 2025.

SILVA, Fernando Manuel Ferreira da. O conceito de memória na reflexão antropológica de Kant. **Kriterion: Revista de Filosofia, Belo Horizonte**, v. 59, n. 140, p. 449-474, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2018n14006fmfs>. Acesso em: 29 out. 2025.

SILVA, Giuslane Francisca da. A memória coletiva. **Revista Aedos**, [S. l.], v. 8, n. 18, p. 247-253, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/59252>. Acesso em: 29 out. 2025.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-26102010-104955>. Acesso em: 29 out. 2025.

THE NEW YORK TIMES. Os 100 anos do Technicolor: saturação e sutileza nas telas de cinema. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jul. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-100-anos-do-technicolor-saturacao-sutileza-nas-telas-de-cinema-16650173>. Acesso em: 29 out. 2025.

TUDO Sobre Fitas VHS: Características, Vantagens e Desvantagens. Video Shack. [S. l.]: **Video Shack**, 2024. Disponível em: <https://videoshack.com.br/blog-post/tudo-sobre-fitas-vhs-caracteristicas-vantagens-e-desvantagens/>. Acesso em: 17 out. 2025.

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL (USCS). Pós-graduação. **A evolução cinematográfica e a transformação do cinema**. [S. l.]: USCS, 29 nov. 2023. Disponível em: <https://www.posuscs.com.br/a-evolucao-cinematografica-e-a-transformacao-do-cinema/noticia/2845>. Acesso em: 29 out. 2025.

VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003>. Acesso em: 29 out. 2025.

VILAGE MARCAS E PATENTES. **Como funciona a lei de copyright no Brasil**. [S. l.]: Vilage, 2023. Disponível em: <https://www.vilage.com.br/blog/como-funciona-a-lei-de-copyright-no-brasil/>. Acesso em: 17 out. 2025.