

Edição v. 45
número 2 / 2026

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 45 (2)
mai/2026-ago/2026

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

TEMÁTICA LIVRE

Um Cinema Submisso: Os Filmes Brasileiros da Netflix (2017-2025)¹

A Submissive Cinema: Brazilian Films by Netflix (2017 – 2025)

SHEILA SCHVARZMAN

Universidade Anhembi Morumbi (UAM) – São Paulo, São Paulo, BRA.
E-mail: sheilas1000@outlook.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1593-4925>

1 Pesquisa financiado pela Bolsa Produtividade em Pesquisa CNPQ PQ 2 n. 314828/2021-4. Contou com a participação da aluna de Iniciação Científica Eduarda Domingos Generoso que participou do levantamento geral dos filmes da plataforma e sua organização em tabelas. Bolsa PIBIC CNPQ 2022/2025

PPG|COM Programa de Pós Graduação
COMUNICAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO **UFF**

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SCHVARZMAN, Sheila. Um Cinema Submisso: Os filmes brasileiros na Netflix (2017-2024). **Contracampo**, Niterói, v. 45, n. 2, p. 01-17, maio/ago. 2026.

Submissão em: 05/08/2025. Revisor A: 03/10/2025; Revisor B: 17/12/2025; Revisor C: 21/12/2025 | Segunda rodada - Revisor A: 03/06/2026. Data do aceite: 05/06/2026.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v45i2.68759>



Resumo

O streaming se tornou uma janela de produção e difusão do cinema brasileiro. Propomos examinar obras significativas realizadas pela Netflix a partir de 2017, tomando o streaming como componente do Imperialismo de Plataforma, conforme Dal Yong Jin (2013, 2015), modalidade contemporânea de exploração da força de trabalho, da criação artística e colonização do imaginário. (2015, 2023). A partir do levantamento dos filmes brasileiros realizados, de seus conteúdos, formas, gêneros preferidos e introduzidos, observamos em exemplos significativos como as orientações da plataforma repercutem nos filmes brasileiros em relação às características de filmes de grande público já estudados (SCHVARZMAN, 2018) e como contribuem para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Palavras-chaves

Cinema brasileiro; Imperialismo de Plataforma; Netflix; 2017-2025.

Abstract

Streaming has become a key platform for the production and dissemination of Brazilian cinema. We propose to examine significant works produced by Netflix since 2017, considering streaming as a component of Platform Imperialism, as defined by Dal Yong Jin (2013, 2015), a contemporary form of labor exploitation, artistic creation, and colonization of the imagination (2015, 2023). Based on the survey of Brazilian films produced, their content, forms, and the preferred and introduced genres, we observe in significant examples how the platform's guidelines resonate in Brazilian films in relation to the characteristics of mainstream cinema already studied (SCHVARZMAN, 2018), and how they contribute to the development of Brazilian cinema.

Keywords

Brazilian cinema; Platform imperialism; Netflix; Neoliberalism; 2017 – 2025.

Introdução

Como se sabe, filmes de grande público são indispensáveis à sobrevivência de um cinema nacional. E o cinema brasileiro havia conseguido, desde 2001, através de organismos e políticas públicas de fomento, além do investimento privado baseado na renúncia fiscal, fortalecer a produção, chegando a uma relação expressiva com seu público num momento de estabilidade do país. Entretanto, como o cinema é “uma questão de estado” (Dahl, 2011, 32), entre 2017 e 2022 foi relegado pelos governos Temer e Bolsonaro (2016 a 2022), que minaram essas iniciativas por interesses ideológicos, político-econômicos e geopolíticos beneficiando a entrada maciça de plataformas estadunidenses (Bomfim, 2021)¹.

O audiovisual passou então por mudanças que se traduziram, até 2022, na sua marginalização, com empecilhos à produção e exibição de obras nacionais (fim da cota de tela que não foi renovada em 2021), que, somadas à Covid-19 e às mudanças políticas, transformaram a relação dos espectadores com o audiovisual e as salas de cinema (ANCINE, 2022)². Essas circunstâncias beneficiaram plataformas como a Netflix. No cenário de crise econômica desse período, o streaming parecia um campo para a sobrevivência do cinema brasileiro e de sua expansão internacional, o que não aconteceu, como atesta a inexpressiva repercussão dos filmes realizados. Houve promessas, e os profissionais se entusiasmaram: “O streaming é um mercado seguro, que acolhe criadores de conteúdo como nós. E a comédia é essencial para atrair assinantes” — acreditava a atriz Ingrid Guimarães” (Salgado, 2022)³.

Ao todo, em 2022 havia 62 plataformas de SVOD, sendo apenas 24 brasileiras, e/ou de conteúdo preferencialmente nacional (ANCINE, 2023, p. 11)⁴. Em 2025 são 75, sendo 38 brasileiras. (ANCINE, 2025, 16)⁵. Dessa forma, o streaming vem induzindo mudanças na indústria audiovisual. Como coprodutor de filmes brasileiros, e intensificando os conteúdos seriados de que vinha participando desde 2016 - quando a Netflix produziu “3%”, dirigido por Pedro Aguilera -, impôs a nova “forma de negócio”, que desconhece direitos trabalhistas e autorais, altera o *broadcast* nacional e se torna forte concorrente da até então hegemônica Rede Globo. Se o cenário pareceu criar possibilidades de produção e janelas de exibição, além de acenos à internacionalização, também passou a requerer dos profissionais e da criatividade nacional muitas adequações.

Além disso, ao contornar a tributação nacional, as corporações sequer pedem o Certificado de Produto Brasileiro à Ancine para suas obras, uma vez que a agência não reconhece como produtor “o agente econômico [as produtoras brasileiras] cuja relação com a obra audiovisual seja exclusivamente a sua contratação para prestação de serviços de organização da produção da obra audiovisual”⁶. Assim, devido à forma de trabalho preferencial das plataformas de streaming estadunidenses, essas obras são consideradas ND (nacionalidade desconhecida).

1 Disponível em <https://samiabomfim.com.br/2021/04/o-desmonte-do-setor-audiovisual-brasileiro-e-o-risco-bolsonaro/>. Acesso em 31 jul. 2026.

2 Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-numeros-da-exibicao-em-2020-e-2021>. Acesso em 31 jul. 2026.

3 Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2022/05/streaming-prepara-89-producoes-brasileiras-esta-sustentando-a-industria-diz-jorge-furtado.ghtml>. Acesso em 31 jul. 2026.

4 Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-vod2022.pdf/@@display-file/file>. Acesso em 31 jul. 2026.

5 Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/mercado-audiovisual-brasileiro/vod/panorama-vod-2025r.pdf/@@display-file/file>. Acesso em 31 jul. 2026.

6 Os critérios para emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB) na MP 2.228-1, de 2001, e na Instrução Normativa ANCINE nº 104, de 2012, estabelecem que: “deve ser produzida por empresa produtora brasileira, registrada na ANCINE, constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no País, cuja maioria do capital total e votante seja de titularidade direta ou indireta, de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos, os quais devem exercer de fato e de direito o poder decisório da empresa” (ANCINE 2024, p. 9).

No exame do conteúdo oferecido por essas plataformas, a presença do filme brasileiro não passava de 6% em 2022 (Ancine, 2022, p. 26); em 2023 chegou a 8,8% do conteúdo total (Ancine 2023, p. 27) e em 2024 a 8,5% se forem somadas às obras (ND) “sem informação de nacionalidade”, aquelas realizadas pelas plataformas nos regimes de coprodução, terceirizando os serviços, se chega a 13,6% (ANCINE, 2024, 30) e à 6,3% em 2025 (ANCINE, 2025. p.32). Para além desses números, a presença e proeminência de filmes brasileiros nas páginas iniciais onde a plataforma sugere filmes aos assinantes é muito baixa ou não ocorre,⁷ conforme foi observado rotineiramente durante a pesquisa. Repete-se nas telas digitais a mesma hegemonia do cinema estadunidense que ocorre historicamente nas salas de cinema (Gomes, 1973, 85), conjugado à eliminação de direitos do trabalho e autoria, o que transforma produtores e profissionais em prestadores de serviço (Casalotti, 2021).

Em vista disso, investigo a natureza do streaming e o modo como a Netflix se relaciona com o Brasil, onde tem audiência expressiva - em torno de 25 milhões de assinantes (Vargas, 2025)⁸ - bem como o lugar que a empresa reserva aos filmes brasileiros, a porção historicamente mais frágil do audiovisual nacional e que vinha se encontrando com o público ao longo do século 21.

Ao acompanhar produções comerciais com mais de 500 mil espectadores⁹ desde 2001, e que até 2017 ainda alcançavam bilheterias expressivas em obras que tinham - mesmo que de forma distante ou até em seus preconceitos, uma ligação com a realidade vivida (Schwarzman, 2018) - observa-se que havia em muitas delas a “partilha do sensível, o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, 15). Os filmes desse período mostravam desejos de ascensão social e as tensões desse processo de 16 anos de maior acesso à educação, cultura e bens de consumo de camadas pobres (Singer, 2012), o que desagradou as classes tradicionais, sobretudo a classe média, de onde vêm os diretores e roteiristas desses filmes. Dessa forma, havia nos filmes uma energia contraditória, “evidências sensíveis” (Rancière, 2009, idem), “um marcador de sua época” (De Baecque, 2007, p. 24)¹⁰, que filmes do streaming, como vamos mostrar, estruturalmente não têm.

Sendo assim, tomamos os filmes como produções culturais que resultam das “interações entre um texto e um contexto de produção e recepção”, conforme propõem Burch e Sellier (2009, 10)¹¹, e que a influência intercultural e suas mediações são constitutivas da produção da cultura e de sua midiaticização segundo Martin-Barbero (2015), examinamos filmes que são indicadores dessas características, refletindo a visão da Netflix: o que mostram sobre o país, e o que os realizadores brasileiros criam em torno disso. Observo produções a partir de 2017, elencando seus conteúdos, formas e gêneros predominantes ou introduzidos, como os filmes de Natal, chamando a atenção sobre a construção do *glocal* – aspectos globais e locais caros à Netflix – e que se sobressaem na composição das narrativas, na distribuição

7 Esses dados partem da observação empírica cotidiana. Na página inicial em geral, há um filme brasileiro, aquele lançado há pouco tempo, ou algum título que foi licenciado, como *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), em 2024, por exemplo, na coleção Simplesmente Cinema Brasileiro, ação criada para comemorar o Dia do Cinema Brasileiro, em 19 de junho. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/netflix-releases-a-special-collection-for-brazilian-cinema-day. Acesso em: 31 jul. 2026.

8 Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/netflix-amazon-prime-streaming-brasil>. Acesso em: 27 jul. 2025. Esses dados são controversos. Foram divulgados excepcionalmente quando a Netflix apresentou nova campanha para o mercado publicitário, o que a imprensa deixa claro, pois procurando pela empresa, não tem a confirmação dos números.

9 Conforme os critérios do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine em sua *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2024*. Disponível em: <https://l1nk.dev/xIcvD> Acesso em: 17 mai. 2025.

10 Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/1312#bodyftn8> (1895, 2007. N.51) Acesso em: 25 jun. 2025. No original: “Le cinéma a en quelque sorte acquis au XXe siècle le pouvoir d’être le marqueur du temps.” Acesso em: 27 jul. 2025.

11 No original: “Les films sont envisagés comme le produit d’interactions entre un texte et un contexte de production et de réception.”

e caracterização dos protagonistas, no uso das paisagens e territórios, pensados nas configurações que as plataformas passam a impor (Jin 2013, 2015, 2023). Dal Yong Jin nos serve de referencial teórico pois estuda a economia política do audiovisual e analisa produções da Netflix na Coreia, bem como as consequências deletérias da introdução desse modelo de negócio no país, que incide no tecido cultural e social das obras, além de se refletir na constituição ou esvaziamento da esfera política. Trata-se, portanto, de entender o lugar que a cultura, a produção cultural e os filmes do streaming - o entretenimento que é parte da cultura - têm na constituição do político, ou como é entendido, levando em conta que as plataformas de streaming são parte da formulação atual do imperialismo, o imperialismo de plataforma, modalidade contemporânea de exploração da força de trabalho, da criação artística e da colonização do imaginário, com vistas à mineração de dados dos usuários (Jin 2015, 2023)

A partir do levantamento das produções, notamos que entre 2017 e 2022 a plataforma procura criar conteúdo 'glocal', isto é, voltado a uma suposta audiência de 190 países com os quais trabalham. Desde meados de 2023 e 2024, com a diminuição da audiência mundial das plataformas, as greves de roteiristas e atores nos Estados Unidos, além das mudanças políticas no Brasil, a Netflix se aproxima das estratégias e da programação da TV. Aplica assinaturas mais baratas com anúncios, entra no ramo das novelas e aposta em conteúdos que denomina 'brasileiros'¹². Procura aumentar o número de assinantes e o seu engajamento com os conteúdos apresentados, de forma a tornar cada vez mais relevante o seu papel cultural e irrelevante e dispensável a demanda pela regulação nacional desses serviços.

A natureza do streaming e a relação com o que produz

O *streaming* é um canal de transmissão extraterritorial de conteúdos audiovisuais, atuando em territórios nacionais (Souza, 2022, p.11). Como utiliza o fluxo de dados pela internet, é *over the top* e pressupõe não estar alocado territorialmente. Assim, furta-se às regulações e explora o seu público. É, portanto, da natureza do meio e do negócio estar acima das restrições e controles nacionais, contando também com deputados e senadores que fragilizam a regulação brasileira (Agência Câmara de Notícias, 2024)¹³. *Over the top* pode dizer respeito, primariamente à tecnologia de transmissão, mas é uma forma de domínio como conceitua Jin:

A tecnologia não é neutra em termos de valores, refletindo o viés cultural, os valores e as preferências comunicativas de seus projetistas. Da mesma forma, as plataformas frequentemente reforçam os valores e preferências dos projetistas, seja de forma explícita ou implícita, às vezes entrando em conflito com os valores e preferências dos pretendidos usuários (...) as plataformas surgem não apenas indicando uma forma computacional funcional, mas com valores culturais embutidos nelas (Jin, 2013, p. 154, tradução nossa)¹⁴.

O desenvolvimento dessa tecnologia, portanto, vai de par com as diretrizes geopolíticas e econômicas neoliberais, conformando o "Imperialismo de Plataforma" (Jin, 2013, 2015).

Aceitando as plataformas como intermediários de mídia digital, a ideia de imperialismo de plataforma refere-se a uma relação assimétrica de interdependência entre o Ocidente, principalmente os EUA, e muitos países em desenvolvimento — incluindo,

12 Disponível em: <https://gente.globo.com/texto-a-transformacao-do-mercado-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

13 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1083832-projeto-regulamenta-cobranca-de-tributo-para-os-servicos-de-streaming/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

14 No original: "Technologies are not value neutral but reflect the cultural bias, values, and communicative preferences of their designers. Likewise, "platforms often reinforce the values and preferences of designers, either explicitly or implicitly, while sometimes clashing with the values and preferences of their intended users (...) that platforms emerge not simply as indicating a functional computational shape, but with cultural values embedded in them."

é claro, as corporações transnacionais, conforme analisaram Lenin e H. Schiller. Caracterizada em parte por trocas tecnológicas desiguais e, portanto, fluxos de capital, o estado atual do desenvolvimento de plataformas implica uma dominação tecnológica de empresas sediadas nos EUA que influenciam grandemente a maioria das pessoas e países.” (Jin, 2013, p. 154, tradução nossa)¹⁵

Over the top pode explicar a ideia mestra da Netflix: segundo Reed Hastings, seu proprietário, a “regra é não ter regras”. Acena com a disposição de adequação aos contextos nacionais nos quais se instala; no entanto, ignora os direitos autorais, patrimoniais e trabalhistas. Nesse sentido, destacamos o testemunho do roteirista Antonio Prata (2023), em artigo em que compara o trabalho na dramaturgia da Rede Globo, onde os profissionais eram mantidos sob contrato, recebiam salários e direitos, modelo que se tornou economicamente inviável com o streaming e com consequências negativas para o grupo brasileiro:

Como é no streaming? Paga-se muito, muito mal aos autores. É possível trabalhar de graça por meses, recebendo só quando a produtora enviar os roteiros pra plataforma. Os executivos podem mudar seu roteiro como quiserem e, inclusive, te demitir de um projeto que você criou, sem explicação (...). É preciso ter um advogado para lutar por cada cláusula —e os advogados deles são bons. Recentemente, a ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas) pediu para que o Ministério Público do Trabalho entrasse na conversa, tamanho o descalabro. O mais feio é: nos EUA, as mesmas plataformas não trabalham assim. Os roteiristas americanos têm um sindicato forte e eficiente, a WGA (Writers Guild of America). Existem pisos salariais para cada cargo. Os pagamentos são, na maioria, semanais. Há regras claras sobre crédito, direitos autorais, horas de trabalho, intromissão dos executivos no texto e uma infinidade de outros assuntos. O roteirista que está no mercado brasileiro precisa pegar duas, três séries ao mesmo tempo para se sustentar, sem nenhuma garantia de que seu trabalho será respeitado. Não é à toa que, em mais de uma década de streaming, a gente não tenha produzido quase nada que preste¹⁶.

Além disso, como observa Stycer (2022)¹⁷ “os contratos exigem cessão integral de todos os direitos, o que exclui os roteiristas de benefícios em vendas e licenciamento”, e ocorre “uma diluição da autoria, com perda do controle criativo” (idem), elemento constitutivo do imperialismo de plataforma (JIN, 2015) no controle dos conteúdos globais, seu trânsito e a mineração de dados, especialmente do Sul Global (ITHURBIDE; RIVRON, 2018). Isso se evidencia pela inexpressividade das produções, conforme vamos mostrar a seguir.

A NETFLIX

O exame do site da Netflix mostra como a plataforma projeta uma imagem de jovialidade e transnacionalidade, com colaboradores de diferentes países e culturas reunidos para entregar ao assinante a melhor experiência¹⁸. O *slogan* de Hastings sobre a ausência de regras acena para a ideia de liberdade, maleabilidade e adequação aos países onde penetram, assim como o capital, que segundo a máxima

15 No original: “Accepting platforms as digital media intermediaries, the idea of platform imperialism refers to an asymmetrical relationship of interdependence between the West, primarily the U.S., and many developing powers—of course, including transnational corporations as Lenin and H. Schiller analyzed. Characterized in part by unequal technological exchanges and therefore capital flows, the current state of platform development implies a technological domination of U.S.-based companies that have greatly influenced the majority of people and countries.”

16 PRATA, Antônio. República das bananas: a série. Folha de S. Paulo. 18 mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2023/03/republica-das-bananas-a-serie.shtml>. Acesso em: 18 jul. 2025.

17 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/09/roteiristas-se-submetem-a-contratos-desvantajosos-no-streaming.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2025.

18 Disponível em: <http://https://jobs.netflix.com/>. Acesso 28 jul. 2025.

liberal não pode ter entraves à sua livre circulação. É o que veiculam em seus textos, nos vídeos onde a corporação se mostra e na política que conformam, apresentando mulheres brancas, negras, orientais, LGBTQ+. A inclusão politicamente correta exposta, a disposição de fazer parte e colaborar com os países onde se instalam - e que vemos também nos arranjos dos filmes e na presença de mulheres nos cargos diretivos. Essa correção, no entanto, não abrange outros setores como a transparência dos dados da empresa, das audiências e das relações de trabalho com os profissionais nacionais.

A Netflix chegou ao Brasil em 2011, e a partir de 2016 começou a produzir séries, como 3%, de Pedro Aguilera (Marchi e Martins Ladeira, 2023), selando parcerias com produtoras independentes brasileiras, a estratégia da empresa para se estabelecer em mercados nacionais (Marchi e Martins Ladeira, 2023, p. 2), ou distribuindo produções de terceiros, como o documentário *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa, 2019. Marchi e Martins Ladeira analisaram o processo de produção desse primeiro produto que alcançou distribuição estrangeira. Apesar disso, entre os *Originals Netflix* produzidos no país entre 2017 a 2019, o maior número foi de *stand up comedies*, produção barata e de circulação exclusivamente nacional. Assim, o investimento local da Netflix não foi grande. Entretanto, conforme o testemunho do diretor de 3%, o controle da plataforma sobre o produto foi total, justificado pela inexperiência e ineditismo da operação:

Então, nós fomos para o México, que foi território neutro, e fizemos um workshop de quinze dias com o [especialista] – tudo por conta da Netflix – (...) com esse *script-doctor*, que deu uma super-mexida na estrutura dos roteiros. Daí, (...) quase seis meses, de reescritura dos roteiros – tudo muito próximo, muito apoiado pela Netflix. Quando começou a pré-produção, aí foi um... eu chamaria de “controle” (...). Eu te diria, hoje, de “parceria”. Porque foi muito parceiro mesmo, sabe? Eles, do lado de produtor, diziam: “pô, mas esse ator, o que você acha? Ele não tem uma aparência tão interessante”. Daí, eu dizia: “não [tem], mas é um tipo brasileiro... o que você acha?”. Então, foi uma negociação. (...) Depois, eu fui entendendo que é uma coisa muito do estúdio, sabe? Eles são os produtores, eles estão pondo a grana, então [nada] mais lógico do que eles dizerem como eles gostariam que fosse. Mas eles te dão teu espaço criativo para você dizer, sabe? Às vezes, eu argumentava para eles: “não, isso daqui, no Brasil, funciona” [ao que respondia a Netflix]: “não sei se vai funcionar” [resposta de Charlone]: “não, mas isso o público brasileiro vai entender, vai gostar” [Netflix]: “ah, então está bem. Confiamos em você” (Marchi e Martins Ladeira, 2023, 7).

Embora a produção de uma série não seja o nosso foco, esse testemunho dá a medida da forma de trabalho das plataformas, suas exigências e o poder sobre os profissionais e empresas, justificado pelo investimento e a experiência que apregoam com os 190 países nos quais a obra poderá penetrar e que só eles conhecem. Sabemos também por roteiristas, que infelizmente preferem não se identificar, que é parte do seu trabalho entregas preliminares e consecutivas do seu material de criação, que é traduzido para o inglês e enviado à matriz, para as correções/aprovação dos consultores da corporação.

A partir de 2017 Netflix começa a produzir filmes. No total são 51 séries e 39 filmes, sendo 28 de ficção e 11 documentários até 2024, de acordo com o levantamento de filmes que realizei¹⁹. Em 2025

19 O levantamento de filmes brasileiros produzidos pela Netflix teve início em 2021, como parte do projeto de pesquisa PQ CNPQ. Foi feito pela aluna de Iniciação Científica, Eduarda Generozo e por mim, a partir do acompanhamento semanal da inserção eventual de novos títulos a partir de 2017, quando tem início a produção, procedimento que vem se mantendo. Os levantamentos incluíram filmes e séries feitas no Brasil. Os dados obtidos foram listados em Excell contendo ano de produção, título, diretor, roteirista e ou livro no qual se baseou, súmula do roteiro. Todos esses filmes foram assistidos e fichados, de forma a poder classificá-los, analisá-los em seu tema, gênero, encenação, cenografia e a relação que se estabelecia ou não entre essas produções e produções comerciais nacionais no passado e presente. Isso vem permitindo observar as oscilações e mudanças no tipo de filmes que vão sendo concebidos, em consonância com o contexto político nacional e diretivas da empresa. Ao proceder dessa forma, foi possível acompanhar também a configuração da página inicial da plataforma, sua organização, o lugar e o número de produções brasileiras oferecidas aos assinantes em relação à oferta geral da página, o que permitiu avaliar a baixa proeminência das produções nacionais nessas páginas. As tabelas serão disponibilizadas no portal RUNA Repositório Universitário Ânima <https://repositorio.animaeducacao.com.br/home>

houve o anúncio da produção de quatro novos filmes apenas em 18 de junho, no Dia do Cinema Nacional²⁰, quando promoveram também ações como *Simplemente Cinema Brasileiro*, com o licenciamento de 20 filmes consagrados do Cinema Novo, entre outros. Conforme Gabriel Gurman, o diretor de filmes da Netflix Brasil:

“Aspiramos ser o lar de uma variedade de filmes brasileiros de qualidade para as mais diversas audiências. Nossa oferta deve representar todo o potencial criativo, riqueza e diversidade do cinema nacional e contribuir para a formação de um público apreciador de filmes feitos no Brasil”²¹.

No entanto, apesar dessas ações e do discurso, a presença e a proeminência de filmes brasileiros na página inicial do site é mínima ou nula. Segundo Felipe Lopes, da Vitrine Filmes: “Muita decisão é tomada quando você acessa o aplicativo, e você não quer pegar o controle remoto e ficar digitando o nome de um filme” (APUD Souza, 2022, p. 18).

Como mostra a observação dos filmes e o que dizem seus representantes sobre projetos e investimentos, num primeiro recorte cronológico, que coincide com o período de domínio do poder político conservador no Brasil (2017-2022), Maria Angela de Jesus, encarregada das aquisições nacionais da Netflix em 2020, buscava criações locais²². A partir de 2023 a Netflix se aproxima de estratégias de programação da TV e defende a produção de conteúdos nacionais, território que a Rede Globo tem como seu²³. Elisabetta Zenatti, a CEO da empresa, quer aumentar a oferta de produtos nacionais diante da regulação que se desenha, sem mirar na exportação, aprofundando a disputa com a televisão²⁴, pois a TV aberta ainda é a mídia mais acessada pelos brasileiros (Sanchez, 2024). Uma mudança de orientação que corteja os novos rumos políticos do país, e os embates pela regulação que a Netflix contorna com gestos como a doação de 5 milhões de dólares para a Cinemateca Brasileira, através da Lei Rouanet²⁵, aproveitando a renúncia fiscal de parte de seu imposto devido. Celebra igualmente acordos com a *Embratur*, apostando no “*poder das histórias brasileiras para atrair turistas do mundo todo*”²⁶, oferece cursos de formação de profissionais para atuarem na plataforma (Secretaria Municipal da Cultura e Economia Criativa, 2026)²⁷, ou comemorando o *Dia do Cinema Brasileiro*. Sobre essas iniciativas, Marina Fernandes mostra como essa política da empresa de colaboração com a cultura nacional e organismos oficiais já é disseminada na Europa e países latinos onde atuam. É parte do seu *soft power* para contrarrestar iniciativas de regulação, e que vem efetivamente conseguindo conter as resistências (Fernandes, 2022). Em 2025, a plataforma parece apostar no reconhecimento artístico e de crítica e em prêmios internacionais. Promove uma parceria com a *Filmes de Plástico*, produtora mineira, em tudo avessa ao que pratica a Netflix, como vamos

20 Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/netflix-releases-a-special-collection-for-brazilian-cinema-day. Acesso em: 18 jul. 2025.

21 Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/netflix-releases-a-special-collection-for-brazilian-cinema-day. Acesso em: 18 jun. 2025.

22 Disponível em: <https://www.b9.com.br/shows/codigoaberto/codigo-aberto-maria-angela-de-jesus-di-retora-de-conteudo-netflix-brasil/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

23 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/02/e-preciso-regulamentar-o-streaming-no-brasil-diz-vice-presidente-da-netflix.shtml>. Acesso em: 12 jun. 2025.

24 Disponível em: <https://gente.globo.com/texto-a-transformacao-do-mercado-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

25 Disponível em: <https://cinemateca.org.br/netflix-anuncia-patrocinio-cultural-no-valor-de-r-5-milhoes-para-a-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

26 Disponível em: <https://embratur.com.br/2025/05/30/netflix-e-embratur-anunciam-acordo-de-cooperacao-para-impulsionar-turismo-audiovisual-no-brasil/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

27 Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/a360-curso-gratuito-de-audiovisual-com-bolsa-de-incentivo-recebe-inscri%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-19-de-julho>. Acesso em: 6 ago. 2026

expor adiante, porém, interessada em mais recursos para seus filmes (Cesário e Schvarzman, 2026). Além disso, a plataforma lançou uma rebuscada adaptação de livro de Valter Hugo Mãe, *O filho de Mil Homens*, com Rodrigo Santoro, dirigido por Daniel Rezende, num momento em que a batalha pela regulação na Câmara Federal beneficiou as plataformas com uma taxa de 0,1% a 4% (Agência Câmara de Notícias, 2025)²⁸, de sua contribuição, bem abaixo das expectativas do setor.

PRODUÇÕES DA NETFLIX

No primeiro filme, em 2017, o glocal aparece na mistura de *western spaghetti* e sertão de *O Matador*, de Marcelo Galvão. O *western*, gênero do filme inaugural da plataforma, entende-se: afinal trata-se do “cinema americano por excelência” (Bazin, 2014, p. 237) e ao mesmo tempo é um *nordestern*, que evoca desde *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1954) até o sertão do Cinema Novo e da atualidade.

No enredo, Cabeleira é um órfão criado pelo cangaceiro Sete Orelhas. Adulto e perdido do pai adotivo, sai em sua busca, cruzando com a violência da polícia à mexicana, como em Sérgio Leone: políticos corruptos, xerifes impotentes, prostitutas e um *saloon* feérico, como em *Moulin Rouge* e seu canção (Baz Luhrmann, 2001), tudo isso no sertão cruento de Pernambuco, anos 1920. A interminável colagem tem forró, cordel, macumba, sotaque e, necessariamente, um narrador, como em vários filmes da plataforma, para dar conta de tal enredo e personagens que a encenação não articula. Entre atores americanos, franceses e portugueses, como o protagonista Diogo Morgado ou Maria de Medeiros, Cabeleira transforma-se em matador a serviço do francês impiedoso, cuja mulher dirige o bordel da cidade, e que tem como filho um homossexual perverso. Elementos e situações se sobrepõem e avolumam com excesso de cores, contraluzes, música, e uma violência em que a homossexualidade é patologia sanguínea.

O Matador é didático: usando muitas imagens aéreas com drones, mostra o que é o sertão, a natureza hostil, os bandidos - o local explicado pelo narrador para o público global. A quantidade de referências visuais e sonoras é espantosa. Tudo é típico, repleto de efeitos e uma produção com muito dinheiro, o que é incomum no cinema brasileiro. Segundo o diretor, seu roteiro foi escolhido num *pitching* no *Los Angeles Brazilian Film Festival*,²⁹ e a Netflix deu inteira liberdade para o projeto. “Se comessem a se impor, talvez, sim, a gente tivesse um problema”³⁰. Essa afirmação não se sustenta diante das imagens produzidas. Ter o testemunho crítico sobre o trabalho com as plataformas é praticamente impossível entre os profissionais.

Tudo bem no Natal Que Vem (Roberto Santucci, 2020), o primeiro filme de Natal brasileiro, aposta em Leandro Hassun e Roberto Santucci, campeões de bilheteria nacionais. Num ambiente de classe média, Jorge, o protagonista, que odeia o Natal, tem crises de amnésia e uma vida dupla. Ele só desperta para o seu antigo caráter a cada Natal, quando se cura da amnésia e se dá conta do abandono de sua família e da vida digna que levava. Em um roteiro mal desenvolvido, com pitadas do paradigmático *A Felicidade não se compra* de Frank Capra, 1946, tendo *Feitiço do Tempo*, (Harold Ramis, 1993), como matriz do repetido despertar, a comédia vira melodrama. O duplo é um arrivista. Então quem é Jorge? O sujeito com alguma moral ou o grosseiro alpinista social com sua mulher cafona, modelos de brasileiros bem-sucedidos muito presentes no cinema brasileiro comercial? Caricaturas e exageros que tentam fazer rir, enquanto chamam a atenção para uma classe média individualista, pautada pelo consumo, arrogante e destrutiva. A

28 O Projeto de Lei 8889/17 prevê o pagamento de 0,1% a 4% da receita bruta anual das empresas de streaming audiovisual ao Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1219345-camara-aprova-projeto-que-preve-cobranca-de-tributo-sobre-o-servico-de-streaming-audiovisual/>. Acesso em: 31 jul. 2025

29 Festival de Gramado 2017: *O Matador*, da Netflix, abre mostra competitiva com recepção fria. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-133374/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

30 Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-matador-entrevista-exclusiva-com-marcelo-galvao/>. Acesso em: 12 mai. 2025.

esquizofrenia do personagem reflete dualidades da vida brasileira contemporânea, num significativo arco de tempo da diegese: entre de 2010 a 2021. Ideia interessante, mas que não se desenvolve, desembocando apenas no melodrama lacrimoso em que a inconsequência do protagonista termina absolvida.

Depois dessas experiências sem reverberação, as apostas se concentraram nas comédias românticas e juvenis. Entre os 39 filmes produzidos, há 10 comédias românticas em que mulheres são as protagonistas. Todas querem se afirmar profissionalmente, “dar a sua contribuição e fazer diferença no mundo”. Nesse caminho tudo se transforma e encontram o amor verdadeiro. Esse é o caso de *Modo Avião* (César Rodrigues, 2020), *Lulli* (César Rodrigues, 2021) e *Diários de Intercâmbio* (Bruno Garotti, 2021), filmes com a atriz Larissa Manoella. Em diferentes situações a protagonista tem que encontrar o verdadeiro caminho profissional e, ao fazê-lo, encontra o amor.

No primeiro, a *influencer* de sucesso viciada em celular é traída, se refugia no campo, encontra o seu destino nas lembranças da avó e conhece o verdadeiro amor: um rapaz negro de mãe batalhadora. A evocação de memórias ancestrais vai ser uma constante nesses filmes. O contraste entre o mundo das aparências da internet e da cidade, e o mundo “verdadeiro” do campo, vai transformá-la: essa matriz romântica está presente já no cinema silencioso brasileiro (Navitski, 2017). Personagens pretas, dentre elas uma garota lésbica, fazem parte da trama. *Lulli*, a única protagonista desses filmes que vem de um meio modesto de Florianópolis, não tem pai, quer que sua mãe tenha orgulho dela e, como médica, ajudar as pessoas. As colegas de trabalho, uma das quais negra, um namoro homossexual e intrigas profissionais preenchem a trama.

A amizade é incensada nessas ficções sobre jovens se colocando no mundo do trabalho e querendo ‘fazer a diferença’. Note-se, a propósito, que nas comédias comerciais brasileiras, salvo *De Pernas pro Ar 1, 2 e 3* (Roberto Santucci, 2010, 2012) e (Júlia Rezende, 2019), sobre uma empresária *workaholic* que vende produtos eróticos³¹, o mundo do trabalho é pouco enfocado; ainda menos a necessidade de se destacar profissionalmente. Ao contrário. O acaso ou a sorte trazem a riqueza na sociedade herdeira dos sinhozinhos, onde só escravizados trabalhavam (Hollanda, 1995), ou eram ‘otários’, conforme as chanchadas. Exemplo disso, foi a franquia *Até que a Sorte nos Separe 1, 2 e 3*, (Roberto Santucci, 2012, 2013 e 2015), onde a sorte traz a riqueza fácil que se esvai nas dívidas do consumismo. Nada disso aparece nos filmes da Netflix.

Esposa de Aluguel (Cris D'Amato) e *Um Natal cheio de graça* (Pedro Antonio), ambos de 2022, põem em cena protagonistas que atuam como falsas namoradas de rapazes. Entre confusões com parceiros opostos, *enemies to lovers* (de inimigos a amantes), todos se transformam a partir das ações que elas desencadeiam, amam e são felizes. Inclusive no segundo título, num cenário natalino *nouveau riche*, a protagonista é a influenciadora Gkay, como a exagerada nordestina que acaba encantando a todos. Os padrões de inclusão de personagens negros como coadjuvantes da ou do protagonista se repetem na maioria dos filmes, assim como de personagens LGBTQ+. Todos sempre bonitos, nunca de tez muito escura, bem-vestidos, em cenários muito cuidados.

Os conflitos se esboçam e se resolvem rapidamente e de forma arbitrária. Não há frustração, as soluções decorrem da ação da protagonista, que começa deslocada, mas reverte a situação, mostrando-se sagaz. Tudo é perdoado e casais se formam. Esse padrão se repete em *Confissões de Uma Garota Excluída* (Bruno Garotti, 2021), onde a adolescente rejeitada alia-se a um garoto negro e a um outro gay, também marginalizados; eles revertem o *bullying*, expõem os perseguidores e depois os perdoam. Como se vê, há um diálogo com a estrutura das comédias românticas norte-americanas. No entanto, os filmes seguem um padrão obrigatório na composição dos personagens e da ação, com pontos de virada rápidos e sem consistência com a própria ação que os filmes desenvolvem.

Essas tramas se passam quase obrigatoriamente em lugares agradáveis das cidades brasileiras.

31 Filmes que tiveram patrocínio de empresas desse setor.

Tudo confortável e acolhedor; o colorido contrastante lembra o conforto das imagens de cartões postais. As comunidades mais simples são as mais fraternas: a favela, a aldeia indígena, a cidade do interior. A ação dos filmes visita mais de um cenário onde os personagens vencem os seus desafios e os transformam com sua ação. Muitas dessas tramas se baseiam em livros de escritoras de sucesso no Instagram. Dentre elas, Thalita Rebouças, que escreve roteiros e atua em alguns filmes.

Em *Ricos de Amor*, (Bruno Garroti, 2020), uma médica altruísta cruza com um rapaz rico, filho de um produtor do agronegócio, que para conquistá-la troca de identidade com o filho da cozinheira, um estudante modesto. Enganada, a médica vai à Amazônia prestar serviço, enquanto o rapaz trapaceiro, conduzido pela secretária negra, se converte em ativista de causas sociais: leva as plantações de tomate do pai para as lajes de uma favela, que se transforma com essa ação empreendedora. O filme se desenvolve na direção da correção de caráter, do serviço à comunidade e do empreendedorismo, que se entrelaçam ao namoro. Com isso, as lajes da favela, em geral reservadas aos pancadões e banhos de sol – improdutivos – transformam-se em mais uma área cultivada para o agronegócio. Os moradores da comunidade, antes pobres, transformam-se em empreendedores, a laje torna-se produtiva, conforme se vê nas imagens aéreas finais dos tetos das casas com as plantações de tomates. Adeus baile funk - na laje, o negócio da hora é plantar tomates!

Essa trama parece ter saído de muitas oficinas de roteiro e intervenções externas, tal a mistura de temas e boas intenções, terá tido boa audiência, pois em 2023 é feito um segundo filme, cuja ação se desloca do Rio de Janeiro para Manaus e, conforme os créditos do filme, contou com a participação de indígenas na elaboração do roteiro. Partilhamos o amor do casal, seus desentendimentos e o desvelo social de suas ações no combate ao garimpo ilegal na aldeia indígena onde a médica atua. Entre rituais e práticas indígenas, a perseguição aos bandidos pelos protagonistas, aos quais se juntam indígenas, o crime é solucionado. No final, a plantação de tomates do agronegócio na aldeia amazônica, como fora na favela carioca, é um sucesso, e viver na Amazônia em meio à natureza, o novo propósito de vida do casal. *Ricos de amor*, diz o título: com efeito, da produção de riqueza emerge o amor.

À comédia romântica se acrescenta a aventura, ação e os indígenas - sua cultura, o habitat - e o trabalho social. A narrativa leva para a Amazonia – o bioma mais vasto e diverso do globo - os tomates do agronegócio do Sudeste, transformando os indígenas em empreendedores produtivos - conforme a clássica cartilha do homem branco liberal. Apesar da participação deles no roteiro, são, assim como os personagens negros, coadjuvantes da ação dos protagonistas brancos. É um filme vitrine que acumula signos da diversidade, inclusão, preocupação com a degradação da Amazônia, dos povos originários e do meio ambiente, conforme as políticas da Netflix, e a solução vem do Sudeste: a plantação de tomates, o empreendedorismo produtivo, figurando a transformação vista como positiva, de partes expressivas da Amazônia em zonas de agricultura extensiva de soja e criação de gado.

Não seria descabido ver no arranjo dessa encenação o metafórico não-dito da atuação da plataforma nos países do Sul Global: os locais trabalham, criam e mostram sua cultura, conforme a visão e as diretivas da plataforma que financia - traz os tomates para serem cultivados na Amazonia. A plataforma explora a força de trabalho local e sua energia criativa, ao mesmo tempo em que retém a Propriedade Intelectual sobre o que produzem. Este é o Imperialismo de Plataforma. Nesse sistema, deter “os direitos de propriedade intelectual é a forma mais significativa de acumulação de capital na era digital” (JIN, 2013, p.145).

Como muitos criadores culturais em países não ocidentais desejam desesperadamente trabalhar com a Netflix, esses criadores não têm escolha a não ser desenvolver conteúdo cultural que a Netflix prefira, acomodando-se passivamente às normas de negócios da Netflix. O que a Netflix tenta promover é, de fato, seu controle de mercado na esfera cultural global (JIN, 2023, 455, tradução nossa)³².

32 No original: “*Since many cultural creators in non-Western countries desperately want to work with*

Barba, Cabelo e Bigode (Rodrigo França, 2022) contempla a diversidade e a inclusão de negros, inclusive na direção, roteiro, atores e técnicos. Rodado no subúrbio carioca, retrata o esforço de um jovem para ajudar a mãe no salão de cabeleireiro e entrar na faculdade. Do funk ao samba, do pastor evangélico à sabedoria do candomblé e dos ancestrais africanos, os protagonistas devem estar conectados às origens, promovendo resgates da africanidade apagada que recuperam. Já *União Estável* (Silvio Guindane, 2023) também com protagonistas, diretor e profissionais em sua maioria negros, se volta para um meio de classe média, enfocando as confusões do noivo atrapalhado para encontrar a noiva organizada. *Plot* muito explorado pelas comédias românticas norte-americanas.

O lado bom de ser traída (Diego Freitas, 2023), que mimetiza *50 tons de cinza* (Taylor-Johnson, 2015), traz uma motoqueira e um juiz cheio de mistérios, preenchendo assim o catálogo nacional da Netflix com sexo, suspense e horror. Um dos filmes, segundo a plataforma, de maior audiência brasileira e internacional, assim como *Carga Máxima* (Tomás Portella, 2023), filme de ação com corridas de caminhões e roubo de carga, que interessou países europeus, asiáticos e árabes.

Se há muita luz, cores e excessos decorativos nessas produções, no único drama da Netflix, *7 Prisioneiros* (Alexandre Moratto, 2021), tudo é escuro e opressivo. Um jovem negro deixa a família acolhedora e a avó sábia no interior, em busca de oportunidades na cidade grande. Cai na armadilha do trabalho escravo, mas ganha a confiança do chefe que serve a uma máfia, consegue se libertar do encarceramento que lhe era imposto e abandona os colegas na prisão sombria. A trama é o espelho invertido do mundo róseo dos outros filmes. Não há saída no mundo da desigualdade. Não há lealdade, só escapa quem é esperto. É cruel. A direção de Alexandre Moratto com produção de Fernando Meirelles, da O2, aproxima o filme, pela abordagem da desigualdade, da violência e da distopia, dos seriados sombrios da plataforma, onde uma estética realista e distópica - predominantemente cinzenta - aproxima a escuridão da arbitrariedade e da impotência. *True Crimes*, gênero popular de grande audiência, que é replicado nos vários documentários da plataforma, que em sua maioria exploram crimes nacionais, como *A menina que matou os pais* (Maurício Eça, 2021) e outros de mesma atmosfera, mas sobre o qual não nos deteremos.

Por último, *Caramelo* (Diego Freitas) de 2025, conseguiu, enfim, atrair, segundo dados da Netflix, 50 milhões de espectadores globalmente! O filme em torno de um cachorro, gênero em voga, conseguiu juntar gastronomia, romance, doença terminal, família, sucesso profissional, resiliência e o amor recíproco entre humanos e seus cães. O cinema brasileiro chega assim a um público global, tendo descoberto a fórmula perfeita de um 'enlatado nacional' (Martinho, 2025)³³.

A marca dos filmes, salvo *7 prisioneiros*, é um final correto. É o *happy end* melhorado, pois não significa apenas que os casais, o que inclui gays, negros ou casais mistos fiquem juntos, mas que tenham feito boas ações; no caso de pessoas negras, inclusive, seguindo seus ancestrais - mensagem pouco vista no cinema brasileiro comercial, onde essas temáticas ainda são escassas. O que conduz a ação das narrativas é, de modo geral, a mudança no caráter do/a protagonista que se regenera e ao fazê-lo, transforma o meio onde atua. Tudo ocorre num mundo previamente estabelecido, em que as disputas ocorrem entre indivíduos e a sociedade em si não existe ou não aparece. Os obstáculos que os protagonistas enfrentam não têm dimensão humana ou social. São poucas as situações de preconceito ou racismo. Se essas aparecem, como em *O filho de mil homens*, a trama é alegórica, com imagens róseas rebuscadas, os conflitos amenizados. Nas relações que os filmes estabelecem entre protagonistas brancos e pretos, estes em geral atuam como coadjuvantes dos brancos e as desavenças são de caráter profissional. Quando pessoas negras são protagonistas, como em *Barba e Bigode* ou *União Instável*, eles compõem a maioria do

Netflix, these creators have no choice but to develop cultural content that Netflix prefers while passively commodating Netflix's business norms. What Netflix attempt to advance is indeed its market control in the global cultural sphere."

33 Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2025/10/caramelo-tem-maior-estreia-de-um-filme-brasileiro-na-netflix.shtml>. Acessado em: 7 ago. 2026

elenco em enredos geralmente cômicos. Assim, as tramas constroem inclusão sem conflito, diversidade sem antagonismo e reconhecimento tokenizado.

ENSAIANDO UMA CONCLUSÃO

Ao pesquisar a natureza do streaming pontuando, de forma panorâmica características de filmes produzidos no Brasil pela Netflix, observamos mudanças na composição dos roteiros, distribuição dos protagonistas e coadjuvantes, a ostensiva qualidade visual - *production value* -. Esse alto investimento nas produções é compensado pela uberização dos profissionais, transformando as atividades de criação em prestação de serviço sem qualquer direito. Dessa forma, voltando a Dal Young Jin, é possível observar interferências na composição do tecido cultural e social das obras, assim como o esvaziamento do sentido político.

Nos filmes a distribuição do elenco é diversa e inclusiva como a composição multicultural dos profissionais da empresa em seu site, mesmo em situações sociais da diegese em que isso não seria possível. Predominam personagens de classe média brancos, homens e mulheres que trabalham, ou precisam se inserir no mundo do trabalho. Desaparecem as empregadas domésticas, frequentes no audiovisual brasileiro. Ainda que diversidade e inclusão sejam obviamente necessárias, além de requeridas pelas políticas públicas nacionais, a artificialidade das situações é o que marca essas ficções: trata-se de cumprir as normas da plataforma, em sacrifício de qualquer consistência, social ou cultural. Conforme Nova Filho (2023, p.101)

O domínio de plataformas transnacionais, sobretudo oriundas dos Estados Unidos, leva a um processo de estabelecimento de padrão global, não local, sobre conteúdo, promovendo padrões culturais de seu país de origem, determinando o que é ou não permitido a partir de termos de serviço, termos de uso e diretrizes de desenvolvedores. (...) Assim, produções acabam alinhando suas diretrizes produtivas e criativas aos marcos de popularidade das plataformas (Nielborg; Poell. 2018)

Ainda que seja importante a presença e a atuação de personagens de negros, negras, LGBTQ+, indígenas, rompendo apagamentos e estereótipos, os enredos sem densidade, contradições, rasos em conflito e na construção dos personagens, flutuam num lugar geográfico talvez reconhecível, mas esvaziado de consistência. A moldura narrativa da plataforma constrói com os profissionais brasileiros aquilo que a Netflix entende por local, acentuando o papel do empenho individual e da correção de caráter, o que rompe com a tradição dos filmes brasileiros.

A repercussão dos filmes Netflix – dentro e fora do país - é praticamente inexistente tanto na crítica de jornais ou do YouTube, como nas redes sociais frequentadas por espectadores, assim como não se verifica aumento de público para os filmes brasileiros.

Tendo isso claro, é preciso pontuar ainda a insistente busca de correção de caráter que é requerida dos filmes, atentando para a natureza desse *wokismo* – desse “despertar”³⁴ para o legítimo reconhecimento da diversidade e das identidades, capturado pelo “neoliberalismo progressista”, conforme conceituado por Nancy Fraser (2018) e que foi adotado pelas grandes corporações, *Big Techs* e plataformas norte-americanas.

Desde os anos 1980, Ronald Reagan e Margaret Thatcher começam o desmonte de políticas do *welfare state* criadas nos pós Segunda Guerra, excluindo iniciativas de distribuição e a justiça econômico-social em direção ao neoliberalismo, modelo econômico e social que impôs, ao contrário, a concentração de renda. Para fazer frente a essa mudança estrutural e excludente do capitalismo, o Partido Democrata, no governo Bill Clinton (1993-2001) incensa em sua pauta o reconhecimento e respeito à diferença e à

34 'Estar acordado' é lema das populações negras americanas desde 1930, contra o racismo e foi capturado pelo neoliberalismo progressista.

diversidade, omitindo a justiça econômica. Forja assim, segundo Fraser, o “neoliberalismo progressista”, atraindo movimentos sociais como o feminismo, antirracismo, multiculturalismo, ambientalismo e direitos LGBTQIA+, aos quais se somaram

os setores mais dinâmicos, de alto nível “simbólico” (g.d.a.) e financeiro da economia dos EUA (Wall Street, Vale do Silício e Hollywood). O que manteve esse casal estranho junto foi uma combinação diferenciada de pontos de vista sobre distribuição e reconhecimento. O bloco progressista-neoliberal combinava um programa econômico expropriativo e plutocrático com uma política liberal-meritocrática de reconhecimento. (Fraser, 2018, p. 46)

Com isso, à medida que a expropriação de direitos e renda aumenta na sociedade, se difunde “(...) um ethos de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório” (Fraser, 2018, p. 47). A desigualdade será revertida pelo mérito. As solidariedades de grupo ou classe se dissolvem nos “indivíduos merecedores de grupos sub-representados que podem atingir posições de prestígio e renda como os brancos heterossexuais de sua própria classe” (idem).

Entretanto, pela profunda desigualdade que o neoliberalismo gerou, essas medidas que provocaram mudanças na representatividade e inclusão na sociedade, não diminuíram a exploração econômica do trabalho, da natureza e do meio ambiente, quando adotadas pelas grandes corporações se revestem de um sentido social *tokenizado*, superficial, de fachada.

Há aspectos importantes nessas políticas de reconhecimento e equidade, sobretudo quando aplicadas em políticas públicas visando a inclusão de grupos ainda desfavorecidos ou sub-representados. Essa breve passagem pelo neoliberalismo progressista parece explicar em parte, os arranjos sociais que se veem nos filmes e como através deles emerge um consenso necessário de reconhecimento e inclusão, porém construído nos filmes Netflix por signos vazios de sentido social. Do mesmo modo, o expressivo conservadorismo brasileiro e a submissão de produtores a essas ficções que constroem uma ideia de classe média para o consumo das classes de espectadores que tem acesso às plataformas, criando assim um mundo que gira em falso: a hegemonia econômica permite ao consumidor acessar as plataformas, que reiteram a visão de mundo hegemônica, que comporta ao mesmo tempo o consumo e os bons sentimentos. Esses promovem o reconhecimento e a inclusão fictícia do outro, que remete novamente à hegemonia econômica: o mundo dos signos se agita nas Plataformas, mas apenas para reiterar o mesmo.

Fecha-se assim o círculo que aproxima os ocupantes hegemônicos dos ocupantes brasileiros, conforme Paulo Emílio Salles Gomes localizava em seu seminal *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973 (p.98) e que retorna com a força do reprimido que pode ser bem observado no que pontua com ênfase o portfólio de uma das principais produtoras desses filmes, a Panorâmica:

A produtora realizou também o Programa Globosat de Desenvolvimento de Roteiristas que capacitou mais de 400 profissionais da indústria audiovisual brasileira. O projeto trouxe ao Rio importantes nomes da indústria como Marta Kauffman (Friends), Anthony Zucker (CSI), Darren Starr (Sex and the City) e o mestre de roteiros Robert Mckee, com seus seminários famosos em todo o mundo: HISTÓRIA E GÊNERO³⁵.

Se o cinema brasileiro, como outros, teve e tem o cinema americano como um parâmetro a mimetizar ou dialogar, também soube brincar e parodiar, afirmando a sua “incapacidade criativa de copiar” de que fala Paulo Emílio Salles Gomes (1974, 90). Com a Netflix, no entanto, a interferência é direta, desde os roteiros, composição dos protagonistas ao estabelecimento de padrões ideológicos e valores neoliberais. Imagens de uma submissão.

35 Disponível em: <https://www.panoramica.tv/copy-of-home>. Acesso em: 28 jul. 2025.

Referências

AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS. Projeto regulamenta cobrança de tributo para os serviços de streaming. 17 jul.2024. Disponível em:<https://www.camara.leg.br/noticias/1083832-projeto-regulamenta-cobranca-de-tributo-para-os-servicos-de-streaming/>. Acesso em: 31. jul.2026.

AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS. Câmara aprova projeto que prevê cobrança de tributo sobre o serviço de streaming audiovisual. 5. nov. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1219345-camara-aprova-projeto-que-preve-cobranca-de-tributo-sobre-o-servico-de-streaming-audiovisual/>. Acesso em: 31 jul. 2025

ANCINE. **Panorama do Mercado de Vídeo por demanda no Brasil.** 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-vod2022.pdf>. Acesso em: 20. jul. 2025.

ANCINE. **Panorama do Mercado de Vídeo por demanda no Brasil.** 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/panorama-vod-2023-1.pdf>. Acesso em: 20. jul. 2025.

ANCINE. **Panorama do Mercado de Vídeo por demanda no Brasil.** 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/mercado-audiovisual-brasileiro/vod/panorama-vod-2025r.pdf/@@display-file/file>. Acesso em: 31 jul. 2026.

BAZIN, André. **O Cinema.** São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

BOMFIM, Samia. O desmonte do setor audiovisual brasileiro e o risco Bolsonaro. **Cultura.** 19 abr. 2021. Disponível em: <https://samiabomfim.com.br/2021/04/o-desmonte-do-setor-audiovisual-brasileiro-e-o-risco-bolsonaro/>. Acesso em: 31.jul.2026.

BURCH, Noel; SELLIER, Geneviève. **Le cinema au prisme des rapports de sexe.** Paris: Vrin, 2009.

CASALOTTI, Bruno. Trabalhadores do audiovisual do Brasil: Trajetórias do emprego formal entre 2003 e 2019. **Apresentação no XVII Encontro Nacional da ABET.** UFU. 2021.

CESARIO, Lia Bahia; SCHVARZMAN, Sheila. (Des)conexões possíveis: O caso da parceria da Filmes de Plástico com a Netflix. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.** Vol. 14 n.2, 2025, p. 1 a 28. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v14n2.1344>. Acesso em: 6 ago. 2026

DAHL, Gustavo. A repolitização do Cinema Brasileiro. 2000. **Filme e Cultura** 55, 2011, p.32 a 37.

DE MARCHI, Leonardo; MARTINS LADEIRA, J. (2023). Originais Netflix: Um panorama da produção audiovisual da Netflix no Brasil 2016-2019. **Revista FAMECOS**, 30(1), e42989. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/42989>. Acesso em: 31 jul. 2026.

FERNANDES, Marina R. The end of an era? The decrease of the EU influence in Ibero-American digital media policy discourses. **International Journal of Cultural Policy**, 29(7), 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2147517>. Acesso: em 29 jul. 2025.

FRASER, Nancy. Do neoliberalismo progressista a Trump – e além. **Política & Sociedade** - Florianópolis - Vol. 17 - Nº 40 - set./dez. de 2018

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema, uma trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** Companhia das Letras, 1995.

ITHURBIDE, Christine.; RIVRON, Vassili. Industries culturelles et plateformes numériques dans les Suds: des reconfigurations sociales et spatiales en question **Les Cahiers d’Outre-Mer**, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/com/8581> Acesso em: 22 jul.2025.

JIN, Dal Yong. The Construction of Platform Imperialism in the Globalization Era. **Journal for a Global**

Sustainable Information Society, v. 11. n.1 2013. Disponível em: <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/458>. Acesso em: 31. jul. 2026.

JIN, Dal Yong. **Digital Platforms, Imperialism and Political Culture**. London: Routledge, 2015.

JIN, Dal Yong. Netflix's effects on the Korean Wave. **Asian Journal of Communication**, 33:5, 2023. Disponível em <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/458>. Acesso em: 31 jul. 2026.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

MARTINHO, Anahi. Caramelo tem a maior estreia de um filme brasileiro na Netflix. **Folha de S. Paulo**, 14 out. 2025. Disponível em <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2025/10/caramelo-tem-maior-estreia-de-um-filme-brasileiro-na-netflix.shtml> . Acessado em: 7 ago. 2026

NAVITSKI, Rielli. **Cosmopolitan Films Culture in Latin America 1896 - 1960**. Indiana University Press, 2017.

NIEBORG, David; POELL, Thomas. The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. **New Media Society**, v.20 n.11, 2018.

NOVA FILHO, Marcus Vinicius Menezes da. **Competição e estratégia: o caso da Netflix à luz da abordagem de capacitações dinâmicas**. Dissertação. UFRJ. 2023.

PRATA, Antônio. República das bananas: a série. **Folha de S. Paulo**. 18. mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2023/03/republica-das-bananas-a-serie.shtml>. Acesso em: 18 jul. 2025.

RANCIÈRE Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALGADO, Lucas. Streaming prepara 89 produções brasileiras: 'Está sustentando a indústria', diz Jorge Furtado. **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 mai. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2022/05/streaming-prepara-89-producoes-brasileiras-esta-sustentando-a-industria-diz-jorge-furtado.ghtml>. Acesso em: 31 jul. 2026.

SANCHEZ, Leonardo. Netflix precisa de filmes e séries com a cara do Brasil, diz vice-presidente do serviço. **Folha de S. Paulo**, 4 fev. 2024. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/02/e-preciso-regulamentar-o-streaming-no-brasil-diz-vice-presidente-da-netflix.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SCHVARZMAN, Sheila. O cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016). In: Ramos, Fernão; Schvarzman, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro** vol. 2. 1ed.São Paulo: Edições Sesc, 2018, v. 2, p. 490-550.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA E NEGÓCIOS CRIATIVOS. São Paulo, 10 de jun. 2026. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/a360-curso-gratuito-de-audiovisual-com-bolsa-de-incentivo-recebe-inscri%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-19-de-julho>. Acesso em 6 de ago. 2026

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**. São Paulo: Cia. das Letras. 2012.

SOUZA, Ana Paula (org.). Janelas em Revolução: disrupções, dilemas regulatórios e novas oportunidades para o audiovisual. **Projeto Paradiso**, ebook. 2022. Disponível em: <https://www.projetoparadiso.org.br/publicacoes/estudo-janelas-em-revolucao/> Acesso em: 28 jul. 2026.

STYCER, Maurício. Roteiristas se submetem a contratos desvantajosos no streaming. **Folha de S. Paulo**, 14 set. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/09/roteiristas-se-submetem-a-contratos-desvantajosos-no-streaming.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2025.

VARGAS, Eduardo. Netflix e Amazon Prime dominam 45% do mercado de streaming no Brasil; veja ranking. **Isto é Dinheiro**, São Paulo, 20 fev. 2025. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/netflix-amazon-prime-streaming-brasil>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Sheila Schvarzman é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Pós-doutora em Multimeios e doutora em História pela UNICAMP. Bolsista Produtividade CNPQ (2021-2025). Líder do GP CNPQ Impactos do Streaming no Audiovisual Brasileiro. Organizou com Fernão Ramos a Nova História do Cinema Brasileiro. Escreveu *O Cinema Brasileiro de Grande Bilheteria*, 2018, entre outros artigos e livros sobre a História do Cinema e do Cinema Brasileiro e das relações entre a História e o Cinema.