

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

TOMAZ AFFONSO PENNER

**Bandeiras da Netflix:  
produção global e representações discursivas da  
diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras**

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

TOMAZ AFFONSO PENNER

**Bandeiras da Netflix:  
produção global e representações discursivas da  
diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras**

**Versão Original**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Ciências da Comunicação. Linha de Pesquisa: Comunicação, Redes e Linguagens: Objetos Teóricos e Empíricos. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Exigência para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação. Orientação: Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungoli.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Penner, Tomaz Affonso

Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras / Tomaz Affonso Penner ; orientadora, Maria Cristina Palma Mungiolli. -- São Paulo, 2021.  
441 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. Identidades 2. LGBTQ+ 3. Originais Netflix 4. Séries brasileiras 5. Streaming I. Mungiolli, Maria Cristina Palma II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Tomaz Affonso Penner

Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

**Aprovado em:**

**Banca Examinadora:**

**Presidente:** \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungioni

**Membros:** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*Ai, meu Deus, que que é isso que essas bichas estão fazendo? Pra todo lado que eu olho, estão todes enfiadescendo.*

Linn da Quebrada

## RESUMO

PENNER, Tomaz A. **Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras**. 441 ps. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

Por meio dos Estudos Culturais e da teoria *Queer*, a tese realiza uma análise da representação discursiva de personagens LGBTQ+ em narrativas brasileiras de ficção seriada originais Netflix. O trabalho analisa o tema com base em duas etapas complementares que envolvem técnicas quantitativas e qualitativas para apreensão do objeto empírico. Na etapa de coleta de dados, foram mapeados 1.535 títulos originais Netflix, que foram sistematizados e classificados em termos de formato, gênero, nacionalidade e ano de estreia. A partir desse universo, foi definido o *corpus* da pesquisa composto por nove séries brasileiras originais Netflix produzidas até fevereiro de 2020. Entre os procedimentos de análise qualitativa destacam-se o estudo e a classificação de personagens LGBTQ+ considerando sua construção discursiva em termos de representação, considerando, além de gêneros e sexualidades, aspectos ligados à raça, faixa etária, classe social, função dramática e relações socioafetivas. A etapa metodológica de mapeamento e sua discussão levou a atualizações e relativizações em torno dos fluxos globais de mídia tradicionais, que são, ao mesmo tempo, reforçados e rompidos pelas formas de produção e distribuição adotadas pela Netflix. Isso ocorre porque, se por um lado os títulos são em sua maioria realizados em países de língua inglesa, especialmente nos Estados Unidos, por outro detectamos um movimento de aumento da participação de outras nações e regiões do mundo na produção dos conteúdos originais. Como principais resultados, o estudo apresenta a proeminência da representação de homens *gays* brancos entre as identidades mais destacadas nas séries brasileiras da Netflix, assim como ocorre tradicionalmente nas telenovelas nacionais distribuídas pela TV de fluxo. Outro achado da pesquisa refere-se ao lugar da bissexualidade na construção discursiva das representações no *corpus*, já que ela compõe as identidades das duas únicas protagonistas LGBTQ+ das séries analisadas. Percebemos ainda a preponderância da cisgeneridade entre as personagens das narrativas analisadas, o que leva, ainda, ao apagamento da transmasculinidade e outras identidades sub-representadas.

**Palavras-chave:** Identidades. LGBTQ+. Originais Netflix. Séries brasileiras. *Streaming*.

## ABSTRACT

PENNER, Tomaz A. **Netflix Flags: global production and discursive representations of LGBTQIA diversity in Brazilian series.** 441 ps. Thesis (Ph.D. in Communication Sciences) – School of Communications and Arts of the University of São Paulo. São Paulo, 2021.

Through Cultural Studies and Queer theory, the thesis conducts an analysis of the discursive representation of LGBTQIA characters in Brazilian Netflix original series. The work analyzes the theme based on two complementary steps that involve quantitative and qualitative techniques for apprehending the empirical object. In the data collection stage, 1,535 original Netflix titles were mapped, which were systematized and classified in terms of format, genre, nationality and year of debut. From this universe, the corpus of the research was defined, composed of nine original Brazilian Netflix series produced until February 2020. Among the qualitative analysis procedures, the study and classification of LGBTQIA characters stand out considering their discursive construction in terms of representation, considering, in addition to genders and sexualities, aspects related to race, age group, social class, dramatic function and socio-affective relationships. The methodological stage of mapping and its discussion led to updates and relativizations around the traditional global media flows, which are, at the same time, reinforced and contested by the forms of production and distribution adopted by Netflix. It happens because, on the one hand, the titles are mostly made in English-speaking countries, especially in the United States, on the other hand we have detected a movement to increase the participation of other nations and regions of the world in the production of original content. As main results, the study presents the prominence of the representation of white gay men among the most represented identities in Brazilian Netflix series, just as it traditionally occurs in national *telenovelas* distributed on TV. Another finding of the research refers to the place of bisexuality in the discursive construction of representations in the corpus, since it composes the identities of the two LGBTQIA protagonists in the analyzed series. We also perceive the preponderance of cisgenerality among the characters of the analyzed narratives, which also leads to the erasure of transmasculinity and other underrepresented identities.

**Keywords:** Brazilian series. Identities. LGBTQIA. Netflix originals. *Streaming*.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1:</b> Categoria “LGBTQ” no menu Netflix .....	88
<b>Figura 2:</b> Codificação e decodificação .....	99
<b>Figura 3:</b> Mapa metodológico das Mediações de 2010.....	107
<b>Figura 4:</b> Alcance mundial Netflix.....	120
<b>Figura 5:</b> Pacotes Netflix em setembro de 2020 .....	129
<b>Figura 6:</b> Utilização da internet no Brasil.....	159
<b>Figura 7:</b> Open Connect Appliances no mundo .....	164
<b>Figura 8:</b> Menu Netflix .....	195
<b>Figura 10:</b> Laerte-se.....	266
<b>Figura 11:</b> Super Drags .....	268
<b>Figura 12:</b> Beijo entre Joana e Natália .....	298
<b>Figura 13:</b> Beijo entre figurantes na boate de strip tease.....	304
<b>Figura 14:</b> Homens se beijando de relance na festa .....	310
<b>Figura 15:</b> Brandon dançando balé .....	313
<b>Figura 16:</b> Beijo entre Thereza e Helô .....	315
<b>Figura 17:</b> Beijo entre “O Escolhido” e Damião Almeida.....	319
<b>Figura 18:</b> Sintonia .....	323
<b>Figura 19:</b> Estupro em Irmandade.....	325
<b>Figura 20:</b> Beijo entre casal heterossexual e homem .....	327
<b>Figura 21:</b> Série Onisciente.....	332



## Lista de Gráficos

<b>Gráfico 1:</b> Mortes violentas de pessoas LGBTQ+ ano a ano no Brasil .....	64
<b>Gráfico 2:</b> Percentual de originais no catálogo Netflix Brasil .....	200
<b>Gráfico 3:</b> Lançamentos de originais Netflix entre 2013 e 2019 .....	202
<b>Gráfico 4:</b> Regiões dos países produtores de originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	210
<b>Gráfico 5:</b> Participação percentual dos países produtores de originais Netflix entre 2013 e 2020 .....	212
<b>Gráfico 6:</b> Línguas dos países produtores Netflix em fevereiro de 2020 .....	214
<b>Gráfico 7:</b> Formatos dos títulos originais Netflix em maio de 2018.....	221
<b>Gráfico 8:</b> Formatos dos títulos originais Netflix em fevereiro de 2020.....	222
<b>Gráfico 9:</b> Formatos dos títulos originais Netflix em 2018 e em 2020.....	223
<b>Gráfico 10:</b> Gêneros dos títulos originais Netflix em 2018 e em 2020 .....	227
<b>Gráfico 11:</b> Gêneros das séries originais Netflix em 2018 e em 2020 .....	229
<b>Gráfico 12:</b> Gêneros dos filmes originais Netflix em 2018 e em 2020 .....	232
<b>Gráfico 13:</b> Crescimento da produção original Netflix na América Latina por país.....	240
<b>Gráfico 14:</b> Lançamento de títulos originais Netflix na América Latina entre 2013 e 2019.....	246
<b>Gráfico 15:</b> Proporções de originais Netflix em 2018 e 2020.....	252
<b>Gráfico 16:</b> Formatos originais Netflix da América Latina .....	255
<b>Gráfico 17:</b> Gêneros originais Netflix da América Latina .....	256
<b>Gráfico 18:</b> Crescimento comparativo dos originais Netflix no Brasil e na América Latina.....	261
<b>Gráfico 19:</b> Formatos da produção brasileira original Netflix .....	262
<b>Gráfico 20:</b> Gêneros dos títulos brasileiros de ficção seriada originais Netflix .....	264
<b>Gráfico 21:</b> Identidades LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix .....	339
<b>Gráfico 22:</b> Sexualidades LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix .....	340
<b>Gráfico 23:</b> Protagonistas, coadjuvantes e figurantes LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix .....	344

## **Lista de Quadros**

<b>Quadro 1:</b> Etapas de pesquisa (coleta de dados).....	31
<b>Quadro 2:</b> Histórico da Netflix .....	125
<b>Quadro 3:</b> A nova ecologia televisiva digital.....	147
<b>Quadro 4:</b> Categorias dos títulos Netflix.....	193
<b>Quadro 5:</b> Novos países produtores de originais Netflix .....	208

## Lista de Tabelas

<b>Tabela 1:</b> Títulos, temporadas e episódios de séries brasileiras originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	33
<b>Tabela 2:</b> Participantes da Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo .....	60
<b>Tabela 3:</b> Os dez países com mais títulos no catálogo Netflix em 2018 .....	121
<b>Tabela 4:</b> Maiores produtores mundiais de séries em 2016.....	124
<b>Tabela 6:</b> Quantidade de títulos por país em 2020.....	198
<b>Tabela 7:</b> Originais Netflix lançados ano a ano .....	201
<b>Tabela 8:</b> Países produtores dos títulos originais e licenciados com exclusividade pela Netflix no Brasil em 11 de maio de 2018 .....	203
<b>Tabela 9:</b> Países produtores dos títulos originais e licenciados com exclusividade pela Netflix no Brasil em 12 de fevereiro de 2020 .....	205
<b>Tabela 10:</b> Formatos dos títulos originais Netflix em maio de 2018 .....	219
<b>Tabela 11:</b> Formatos dos títulos originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	220
<b>Tabela 12:</b> Gêneros de originais ficcionais em maio de 2018 .....	224
<b>Tabela 13:</b> Gêneros de originais ficcionais em fevereiro de 2020 .....	225
<b>Tabela 14:</b> Gêneros das séries originais Netflix em maio de 2018 .....	227
<b>Tabela 15:</b> Gêneros das séries originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	228
<b>Tabela 16:</b> Gêneros dos filmes originais Netflix em maio de 2018.....	230
<b>Tabela 17:</b> Gêneros dos filmes originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	231
<b>Tabela 18:</b> Países produtores de originais Netflix na América Latina em maio de 2018 .....	237
<b>Tabela 19:</b> Países produtores de originais Netflix na América Latina em fevereiro 2020 .....	238
<b>Tabela 20:</b> Títulos latino-americanos originais ou licenciados com exclusividade na Netflix brasileira em maio de 2018.....	241
<b>Tabela 21:</b> Títulos latino-americanos originais ou licenciados com exclusividade na Netflix brasileira em fevereiro de 2020.....	242
<b>Tabela 22:</b> Títulos brasileiros originais Netflix em fevereiro de 2020 .....	259
<b>Tabela 23:</b> Séries brasileira originais Netflix que compõem o corpus da pesquisa.....	293
<b>Tabela 24:</b> Personagens LGBTQ+ de 3% .....	300
<b>Tabela 25:</b> Personagens LGBTQ+ de O Mecanismo .....	306
<b>Tabela 26:</b> Personagens LGBTQ+ de Samantha!.....	311
<b>Tabela 27:</b> Personagens LGBTQ+ de Coisa Mais Linda .....	317
<b>Tabela 28:</b> Personagens LGBTQ+ de O Escolhido.....	321
<b>Tabela 29:</b> Personagens LGBTQ+ de Ninguém tá Olhando .....	329
<b>Tabela 30:</b> Quantidade de personagens LGBTQ+ por título.....	333
<b>Tabela 31:</b> Personagens LGBTQ+ em séries brasileiras originais Netflix até fevereiro de 2020.....	335

## Sumário

<b>PARTE I.....</b>	<b>14</b>
<b>FERRAMENTAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS .....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1: Materiais e métodos.....</b>	<b>15</b>
1.1. APRESENTAÇÃO .....	15
1.2. O OBJETO .....	23
1.3. OBJETIVOS .....	26
1.4. PROCEDIMENTOS E HIPÓTESES DE PESQUISA.....	28
<b>Capítulo 2: Teoria <i>Queer</i> e a luta LGBTQ+ por direitos .....</b>	<b>36</b>
2.1. PODER & SEXO (E TEORIA <i>QUEER</i> ).....	37
2.2. <i>QUEER OF COLOR</i> .....	49
2.3. UMA TEORIA <i>BICHA</i> ?.....	51
2.4. A LUTA LGBTQ+ POR DIREITOS NO BRASIL .....	53
2.4.1. A VIRADA COM O HIV/AIDS .....	66
2.4.1.1. CARTA PARA ALÉM DOS MUROS.....	74
2.5. A CIDADANIA PELO CONSUMO E A PRODUÇÃO CULTURAL LGBTQ+.....	76
2.6. DO “MUNDINHO GLS” ÀS BICHAS LACRAÇÃO .....	89
<b>Capítulo 3: Estudos Culturais e Mediações: do <i>broadcast</i> à era <i>streaming</i> .....</b>	<b>98</b>
3.1. ESTUDOS CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA.....	100
3.2. AS MEDIAÇÕES DA CULTURA E A MUDIATIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA .....	106
3.3. TELEVISÃO NO BRASIL: UM BREVE HISTÓRICO E A TRADIÇÃO DO FORMATO SERIADO.....	111
3.4. <i>STREAMING</i> : UMA TENDÊNCIA MUNDIAL.....	115
3.5. A NETFLIX.....	118
3.6. O MERCADO DA TV DISTRIBUÍDA PELA INTERNET: CONCORRÊNCIA EM UM CENÁRIO INTERNACIONAL .....	132
3.7. PLATAFORMA, PORTAL OU TV? .....	138
<b>PARTE II.....</b>	<b>149</b>
<b>A PRODUÇÃO ORIGINAL DA NETFLIX.....</b>	<b>149</b>
<b>Capítulo 4: Desvendando a Netflix .....</b>	<b>150</b>
4.1. QUESTÕES REGULATÓRIAS E DE ACESSO .....	155
4.2. LOCAL X GLOBAL: NETFLIX, FLUXOS GLOBAIS DE MÍDIA E IMPERIALISMO CULTURAL .....	175
4.3. SÉRIES DE ESTREIA, LICENCIADAS EM SEGUNDO TURNO, LICENCIADAS ORIGINAIS E ORIGINAIS AUTOPRODUZIDAS .....	188

<b>Capítulo 5: O catálogo brasileiro: dados gerais .....</b>	<b>197</b>
5.1. PAÍSES DE ORIGEM .....	202
5.2. GÊNEROS E FORMATOS DOS ORIGINAIS NETFLIX .....	214
<b>Capítulo 6: Produção da Netflix na América Latina.....</b>	<b>234</b>
6.1. PAÍSES PRODUTORES.....	234
6.2. TÍTULOS ORIGINAIS NETFLIX LATINO-AMERICANOS .....	241
6.3. GÊNEROS E FORMATOS NA AMÉRICA LATINA .....	253
6.4. A PRODUÇÃO BRASILEIRA DA NETFLIX.....	257
6.4.1. OS CASOS LAERTE-SE E SUPER DRAGS.....	265
<b>PARTE III.....</b>	<b>271</b>
<b>REPRESENTAÇÕES LGBT+: A QUESTÃO IDENTITÁRIA .....</b>	<b>271</b>
<b>Capítulo 7: Personagens e Produção de sentidos: identidades dissidentes .....</b>	<b>272</b>
7.1. PERSONAGENS LGBT+ NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: UMA DIACRONIA.....	274
7.2. FERRAMENTAS DE ANÁLISE DAS PERSONAGENS .....	288
<b>Capítulo 8: Representações de personagens LGBT+ nas séries brasileiras originais</b>	
<b>Netflix .....</b>	<b>293</b>
8.1. <i>CORPUS</i> DA PESQUISA .....	293
8.1.1. SÉRIE 1: 3%.....	294
8.1.2. SÉRIE 2: O Mecanismo .....	302
8.1.3. SÉRIE 3: Samantha!.....	307
8.1.3.1. CRIANÇAS LGBT+ .....	312
8.1.4. SÉRIE 4: Coisa Mais Linda .....	314
8.1.5. SÉRIE 5: O Escolhido .....	318
8.1.6. SÉRIE 6: Sintonia.....	322
8.1.7. SÉRIE 7: Irmandade .....	324
8.1.8. SÉRIE 8: Ninguém tá Olhando .....	326
8.1.9. SÉRIE 9: Onisciente .....	331
8.2. SÍNTESE E SISTEMATIZAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	332
<b>Considerações .....</b>	<b>348</b>
<b>Referências.....</b>	<b>353</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>376</b>
Tabela: Todos os títulos originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020. ....	376

# **PARTE I**

**FERRAMENTAS TEÓRICAS E  
METODOLÓGICAS**

## Capítulo 1: Materiais e métodos

### 1.1. APRESENTAÇÃO

A pesquisa ora apresentada se insere em uma visão contemporânea da Comunicação como campo transdisciplinar em diálogo simultâneo com outras áreas do conhecimento. Em consonância com Morin (2000), é preciso compreender que a análise de apenas uma faceta do objeto pode limitá-lo e comprometer sua totalidade. Desse modo, propomos a análise das representações de personagens LGBTQ+ de séries brasileiras originais Netflix com base em subsídios teóricos da abordagem das mediações (Martín-Barbero, 2001) e dos Estudos Culturais, sob a perspectiva da teoria *Queer*, fazendo uso do ferramental teórico de representações discursivas, como será demonstrado oportunamente.

Os interesses desta tese buscam organizar conhecimentos acerca de novos modelos de produção, distribuição e consumo audiovisual no cenário da Cultura da *Convergência* (Jenkins, 2008). A partir da busca por evidências empíricas e revisão e renovação da literatura sobre o tema, é importante localizar o audiovisual contemporâneo em sua tendência de produção, circulação e consumo via *streaming*. De início, vale salientar ainda que entendemos que a materialidade da obra estética está sujeita às injunções sociais às quais ela é submetida (Bakhtin, 2003).

Para traçar modelos de análise das personagens e possibilitar que a partir deles seja possível compreendê-las em relação com as questões sociais e identitárias do nosso tempo, utilizamos uma abordagem discursiva das representações, com base em Ribeiro (2010), de Certeau (2009), Bhabha (1998), Orlandi (2009) e Hall (2016), que elucidam questões sobre as construções ideológicas das representações, dos discursos contidos nelas, da memória discursiva e das causas e efeitos dessas representações na sociedade. Os autores também trazem ferramental teórico fundamental para a compreensão, além dos aspectos internos de constituição de sentido, das relações culturais e históricas estabelecidas para a estruturação das identidades das personagens componentes das produções audiovisuais analisadas.

Essas relações se revelam muito importantes ao considerarmos a materialidade do discurso em sua enunciação, de maneira que é interessante ampliar as

análises para além do texto, considerando também, com Bakhtin (2003) e Volóchinov (2017) as injunções sociais às quais o objeto empírico está subordinado. Afinal, como pondera Motter (1994, p. 72), a aptidão linguística é um fator que “pode ou não ser desenvolvido dependendo dos fatores externos. Tal aptidão se realiza numa competência e numa performance que variam em função do meio social”. As contribuições trazidas pelos estudos da Linguagem, portanto, nos levam à urgência de considerar o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação e suas influências na formação dos discursos, bem como as práticas discursivas concomitantemente produtoras e produtos de representações sociais identitárias (Hall, 2016).

Não se pode deixar de levar em conta a transformação do cenário midiático global, que gradativamente se modifica e descentraliza. Se o modelo de distribuição televisiva é historicamente constituído por grades lineares de programação, na atualidade ele se revela cada vez mais difuso, principalmente a partir da entrada da internet em banda larga no mercado de comunicações. O grande público deixa de compor números de audiência e passa a ser, em certa medida, um consumidor individualizado com poder de escolha e potencial para interferência nas narrativas com as quais escolhe se envolver. As transformações incidem, dessa forma, em todas as etapas do circuito da comunicação (Hall, 2003): produção, distribuição e recepção, como buscamos pontuar ao longo deste trabalho.

Com base nessa perspectiva, as personagens analisadas nesta pesquisa estão inseridas em um contexto histórico que precisa ser considerado de maneira ampla. A *Cultura da Convergência* (Jenkins, 2008) colabora para a produção participativa de conteúdos e expansão de atores no cenário midiático, em um modelo no qual a interação e o estabelecimento de redes (Castells, 2006) são potencializados. Neste cenário, o relacionamento entre indivíduos com interesses em comum é facilitado, constituindo a internet como lugar de potencial visibilidade (Thompson, 2008) na esfera pública “digital” contemporânea.

São formadas, portanto, *comunidades virtuais* (Lévy, 1996) de discussões e afetos, em torno das quais grupos sociais específicos podem se organizar. Essa dinâmica é uma expressão da *ciberdemocracia* (Lévy, 2002) que propõe que a internet serve não apenas para a vigilância do poder oficial, mas também como espaço de articulação política, organização e debate de questões públicas.



Considerando a comunidade LGBTQ+, essas comunidades virtuais servem como lugar de organização e discussão, ponto de avanço da luta por direitos historicamente estabelecida, como será demonstrado no momento oportuno.

A capilarização dos debates na esfera on-line como um potencial caminho à democracia participativa revela o valor de espaços em redes sociais digitais para a criação de representatividade de grupos historicamente marginalizados. Um mundo midiaticamente monolítico colabora para a cristalização de estereótipos (Lippmann, 1980), de maneira que o objeto empírico ora proposto atua como contestação a essa realidade.

Compreender que conteúdos estão em circulação em plataformas de *streaming* – e que tipos de temas, representatividades, formatos e linguagens eles comportam – parece essencial nesse contexto, já que as obras estéticas nesse ambiente são expressões culturais e, portanto, ideológicas tanto quanto as veiculadas em plataformas tradicionais – e ganham relevância em nosso tempo. Parte desta percepção se deve ao alcance que portais digitais como a Netflix atingem, com crescimento significativo nos últimos anos.

Buscando verificar as representações de personagens LGBTQ+ na produção brasileira original da Netflix, a tese está dividida em três partes e oito capítulos. O primeiro deles aborda o aparato ferramental metodológico para o desenvolvimento da pesquisa. Também nessa etapa do trabalho são dispostos os objetivos e apresentada as perspectivas teóricas que guiam a investigação. Por fim, o texto passa rapidamente pelo objeto empírico, traçando as características mais marcantes da Netflix, que será aprofundada posteriormente. O segundo capítulo se detém mais sobre a teoria *Queer*, focando nas questões LGBTQ+, que são extremamente sensíveis a esta pesquisa. É traçada uma trajetória da luta por direitos desta população, que serve como contextualização da conjuntura a partir da qual se fala. A luta contra o HIV/AIDS ganha enorme proporção na história do movimento, e é retratada no documentário *Carta Para Além dos Muros* (2019), disponível na Netflix. Também é exposta a monetização da cultura LGBTQ+ com o *pink money* e o *pink washing*, conceitos discutidos no capítulo referido. Por fim, é traçado um paralelo com a questão do poder em Foucault (2005) e são apresentadas algumas atualizações dos estudos *Queer*, com fins de torná-los mais inclusivos, como o *queer of color*, dando visibilidade

a teóricas não brancas, e a proposta da criação de uma “teoria bicha” no Brasil, em uma perspectiva decolonial.

O capítulo seguinte traz discussões mais direcionadas aos Estudos de Culturais, buscando atualizá-los para contemplarem também as tecnologias de *streaming*, tão populares contemporaneamente. Por meio de uma abordagem das mediações da cultura de Martín-Barbero (2001) e da midiatização da experiência, esta parte da pesquisa traça um panorama geral da história da televisão no Brasil até a chegada de portais on-line como a Netflix, que é mais detalhadamente apresentada. Também são listados os principais concorrentes da companhia, que entra no centro de uma discussão sobre as características de portal, plataforma e TV que aglutina.

Os três primeiros capítulos apresentados até aqui compõem a primeira parte da tese, que introduz as ferramentas teóricas e metodológicas que serão utilizadas na parte analítica da pesquisa. Os três capítulos seguintes formam a parte dois, “a produção original Netflix”, que é composta por uma extensa coleta e sistematização de dados (todos dispostos no Anexo 1 da presente tese) que dão formato ao objeto empírico. No capítulo quatro, a Netflix é descrita em profundidade. São debatidas questões de regulação internacional e políticas de acesso ao portal em vários mercados pelo mundo. Também são discutidos os fluxos globais de mídia estabelecidos com a distribuição dos títulos pela Netflix e como ela simultaneamente rompe com alguns aspectos e perpetua outros do *imperialismo cultural*, que historicamente privilegia conteúdos de países desenvolvidos, especialmente dos Estados Unidos, no circuito de consumo audiovisual ao redor do mundo.

No capítulo cinco, o catálogo da Netflix no Brasil é apresentado detalhadamente, já que para cada país há um conjunto específico de títulos, que variam de acordo com contratos de licenciamento e mesmo de pesquisas levando em conta cultura e gosto locais. Também foram verificados os países de origem das obras disponíveis para as audiências brasileiras, percebendo que a grande maioria delas está em língua inglesa. Esta aproximação é uma etapa metodológica fundamental para a pesquisa, pois a sistematização dos títulos permitiu acesso ao que posteriormente se tornou o *corpus* da tese.

No sexto capítulo, é traçado um panorama da produção original da Netflix na América Latina. Esta perspectiva é muito cara ao trabalho, já que entendemos

que os títulos brasileiros existem em um contexto, que diz respeito à realidade latino-americana e à proximidade cultural que compartilhamos. Nesta etapa do trabalho, são computadas as obras originais Netflix produzidas na América Latina, verificando a participação de cada país, além de seus gêneros e formatos.

Os dois últimos capítulos da tese compõem a terceira parte, que trata mais especificamente da questão da construção e representação de personagens a partir da perspectiva identitária. O sexto capítulo apresenta um histórico das personagens LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras (especialmente da Globo) desde os anos 1970 até 2013. A partir dessa sistematização, observamos permanências e transformações da produção de sentidos acerca das identidades LGBTQ+ na transição entre a televisão transmitida via *broadcast* e por *streaming*. Também nesse capítulo discutimos a interseccionalidade dos traços identitários das personagens e sua importância na composição final das análises, destacando a produção de sentidos e representações discursivas observadas. Ele cumpre, portanto, uma etapa metodológica de definição de critérios para sistematização do *corpus*, que será trabalhado adiante.

O oitavo e último capítulo da tese apresenta, finalmente, o *corpus* da pesquisa devidamente sistematizado, composto por nove séries brasileiras originais Netflix lançadas até o dia 12 de fevereiro de 2020. Por meio das análises estabelecidas, concluímos que o personagem típico criado na chave LGBTQ+ é o homem cisgênero branco homossexual, seguido pelo bissexual e deixando para trás outras categorias, como as lésbicas e as mulheres transgêneras e assexuais. Há ainda identidades que sequer são representadas, como os homens transgêneros e as pessoas intersexuais. Apesar disso, um resultado surpreendente foi o protagonismo de mulheres bissexuais nas narrativas, que rompem simbolicamente com padrões culturais e tradições, conforme é demonstrado no capítulo referido.

Por fim, gostaríamos de localizar o percurso teórico e epistemológico dessa pesquisa, destacando que os estudos de autores como Hall (1997), Canclini (1997), Appadurai (1990) e Bhabha (1998) apontam a relevância das mídias para a compreensão da cultura, da sociedade e do contexto histórico dos quais elas são simultaneamente expressão e causa. Os produtos audiovisuais depositados na Netflix e por ela realizados são, portanto, assim como os conteúdos de mídias

tradicionais, materiais valiosos para a compreensão das relações com o outro e da representatividade de determinadas comunidades na esfera virtual e no “mundo real”.

Uma perspectiva multimetodológica é necessária para encarar um objeto-vivo, inserido em nosso tempo e extremamente dinâmico – a dor e a delícia reveladas no que se configura como uma das coisas mais interessantes e ao mesmo tempo uma das maiores dificuldades desta pesquisa. Prendê-lo entre as mãos para analisá-lo parece impossível, pois novos produtos audiovisuais originais ou exclusivos Netflix são lançados sistemática e rapidamente, reconfigurando índices de países produtores e atualizando os discursos e posicionamentos da companhia. Desse modo, os Estudos Culturais servem de base para compreensão de uma proposta teórica que tem como foco o texto midiático e o contexto no qual ele é produzido (Escosteguy, 2006), permitindo uma análise cultural da mídia.

Destacamos as limitações desta pesquisa, que não pretende exaurir as possibilidades de análise em relação às identidades LGBTQ+ nas produções originais Netflix. É possível analisar os objetos observados sob a luz dos Estudos Culturais em diversas perspectivas além da análise do texto/contexto midiáticos. Podem, por exemplo, estar associados a teorias interpretativas centradas nas audiências e nos estudos de recepção; relacionados a investigações empíricas levando em conta contextos históricos e de formação da mídia, entre outras possibilidades. Desse modo, propomos aqui o olhar sobre uma das faces da realização cultural selecionada, sob a ótica da produção e do contexto sociocultural que levou a ela. Desse modo, pode-se definir este trabalho como uma etapa na constituição de um olhar integral sobre o processo comunicativo compreendido nos âmbitos da produção, circulação e consumo (Hall, 2003).

Além disso, o ferramental teórico específico para a compreensão do grupo social e da *representação discursiva* (Hall, 2016) sobre o qual a proposta de pesquisa se debruça está centrado no que tem se denominado *teoria Queer*, nomeadamente em Butler (1999, 2003), Louro (2007) e Seidman (1996), Miskolci (2009), Wilson (2011), Preciado (2014, 2018), entre *outras*. Por meio das contribuições *dessas autoras*, será possível estabelecer categorizações das personagens LGBTQ+ de produções de ficção seriada da Netflix a partir do recorte da diversidade de gênero, sexual e afetiva. Desse modo, embasando

principalmente o paradigma de dissociação entre gênero, sexo biológico e orientação sexual, a *teoria Queer* traz contribuições fundamentais para iluminar o debate sobre representações midiáticas da população LGBTQ+, levando em conta sobretudo aspectos relacionados às representatividades possíveis nas ainda jovens narrativas audiovisuais desenvolvidas para a internet e postas em circulação no ambiente digital.

É preciso considerar que os estudos *queer* apontam a centralidade dos mecanismos que funcionam com base no binarismo entre heterossexualidade e homossexualidade, que têm muita importância na organização da vida social. A partir desse binarismo, é preciso que seja estabelecida uma visão crítica capaz de apontar a diferença, ou categorias identitárias que fujam da norma. De acordo com Seidman (1996, p. 13), é preciso desenvolver pesquisas que coloquem gênero e sexualidade em destaque, sendo o *queer* o estudo “daqueles conhecimentos e daquelas práticas sociais que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais”.

Desse modo, a abordagem com base na teoria *Queer* foi fundamental na categorização das personagens LGBTQ+ na produção original da Netflix realizada no Brasil, servindo como ferramenta para discussão de identidades e representatividades possíveis. Para apresentá-la brevemente, vale destacar que os estudos *queer* consideram a sexualidade uma mediadora determinante na regulação social, usando o binarismo heterossexual/homossexual mencionado anteriormente como base para perpetuação de privilégios e opressões. Desenvolvidos a partir de diálogos entre os Estudos Culturais norte-americanos e o pós-estruturalismo francês - que questionou a estabilidade dos sujeitos e definiu a impermanência e o caráter circunstancial das identidades, conforme discutido anteriormente -, o pensamento *queer* observa o binômio gênero-sexualidade como um dispositivo de poder e, portanto, lugar privilegiado para análise da cultura (Miskolci, 2009).

Não é possível trazer à luz do debate a teoria *Queer* sem recorrer a Foucault (2005), que questionou a apreensão puramente biológica do sexo humano. Essa “separação” entre sexo e natureza pode ser considerada a pedra fundamental para o desenvolvimento teórico com o qual nos deparamos hoje,

compreendendo que as experiências e normatizações do sexo, da sexualidade e do afeto mudam ao longo da história e entre as sociedades, implicadas determinantemente por aspectos culturais.

A discussão avança para a compreensão dos *gestos performativos* (Butler, 2003) que produzem sentidos, designando gênero não mais apenas como resultante dos traços culturais incidindo sobre um sexo (biológico) previamente determinado, mas também como uma tecnologia social. Desse modo, é contestada a matriz heteronormativa, que se estabelece e perpetua sob dois sexos possíveis, cuja coerência é garantida pela repetição de vivências individuais e coletivas na cultura. Assim, entra no debate mais fortemente a questão da transgeneridade, que desafia a ordem de corpos masculinos e femininos estabelecida. Além disso, temas como intersexualidade e ambiguidade (não binariedade) de gênero também são recorrentemente abordados.

A relevância da teoria *Queer* na atualidade extrapola os estudos diretamente relacionados a gênero, sexo e categorias LGBT+, e alcança campos como História, Literatura e, como convém a esta pesquisa, Estudos Culturais (Wilson, 2011). Assim, ferramentas *queer* de contestação às relações supostamente estáveis entre sexo, gênero, desejo e afeto podem ser utilizadas para compreensão da sociedade por meio de análise dos produtos midiáticos que ela produz. É importante levar em conta que as identidades *queer* abordadas de maneira geral e especificamente nesta pesquisa são atravessadas por traços de pertencimento a outros grupos sociais, que serão levados em conta no momento oportuno. Para que se tenha uma apreensão apurada das representações LGBT+ nas séries de ficção originais da Netflix produzidas no Brasil, no Capítulo 7 serão trazidas categorias referentes a etnias, nacionalidades, classes, idades e outros aspectos que garantirão embasamento e maior profundidade às análises.

Por fim, vale mencionar que a aglutinação desses três dois campos teórico-metodológicos (Estudos Culturais e teorias *Queer*) servirá de base epistemológica para o desenvolvimento desta pesquisa. A associação entre eles garante um olhar sistematizado e coerente dos fenômenos possíveis a partir do objeto escolhido. No decorrer do trabalho, no entanto, serão utilizadas outras ferramentas relacionadas aos Estudos de Televisão, à Linguagem, às

Mediações e demais categorias pertinentes. É importante destacar também que enfoques mais particulares referentes a trajetões metodológicas das etapas empíricas da tese serão apresentados durante o seu desenvolvimento, como aspectos referentes à coleta e sistematização de dados sobre as produções originais Netflix, análise de personagens, categorização de gêneros e formatos audiovisuais e contextos de dependência cultural, por exemplo. Desse modo, o ferramental teórico-metodológico ora apresentado deve ser considerado como um ponto de partida para coesão da pesquisa, e não como um potencial agente de engessamento das ideias desenvolvidas ao longo do trabalho.

Por fim, destacamos que os capítulos dois e três da tese trazem discussões mais aprofundadas sobre nosso Quadro Teórico de Referência, detalhando, respectivamente, nossos recortes da teoria Queer e dos Estudos Culturais.

## **1.2. O OBJETO**

Um dos maiores desafios que encontramos ao elegermos a produção da Netflix como foco de nossas análises ocorre pela dificuldade de acesso a informações oficiais de audiências e quantidade de assinantes do portal. A empresa não divulga suas métricas de público ou negocia os dados no mercado de mídias. Entre os institutos responsáveis pelas medições de audiências de TV e internet no Brasil, também não há metodologias ou acordos de disponibilização de dados para a maior operadora mundial de conteúdos distribuídos por *streaming* do mundo – e que recentemente se tornou também a maior produtora audiovisual, conforme será discutido oportunamente.

Exatamente pela inter-relação existente entre formatos e distribuição, a esfera da produção também passa por processos de transição que criam novos tipos de conteúdos circulando nas redes. Ao longo do trabalho, portanto, daremos destaque aos gêneros e formatos da produção original Netflix, considerando a individualização e segmentação de audiências que já não se satisfazem com a lógica da grade horária generalista da programação *broadcast*.

Desde o início de suas atividades, em 2007 nos Estados Unidos, a corporação Netflix vem atingindo grandes índices de expansão, se espalhando por todo o mundo - com exceção de China, Criméia, algumas partes da Ucrânia, Coréia do Norte e Síria. Entre os quase 170 milhões de assinantes da distribuidora e

produtora de audiovisuais (Dantas, 2020), 58% deles estão fora dos Estados Unidos (Capelas, 2020). Essa expansão direciona a Netflix a adaptações em seus catálogos ao redor do mundo, gerando o crescimento da quantidade de títulos originais e licenciados, em franca ascensão também no mercado latino-americano (Netflix, 2017a).

Ao contrário de grandes estúdios e emissoras, que medem e divulgam seu sucesso pelo número de espectadores, a Netflix, como mencionamos anteriormente, não compartilha os dados com índices e métricas de audiência de seu catálogo. O êxito, no entanto, pode ser parcialmente mensurado pelo *buzz* acerca do lançamento de diversos títulos, pela renovação de temporadas da produção original da Netflix e também pelas premiações em festivais ao redor do mundo. Além disso, eventualmente a empresa divulga os conteúdos mais vistos em seus relatórios anuais aos investidores. Como essas informações não são disponibilizadas sistematicamente, não é possível utilizá-las para ranquear os títulos.

A criação de uma relação estratégica entre lançamentos de títulos originais e licenciamentos de títulos já conhecidos do público tem levado o portal a um crescimento de opções de programas originais e exclusivos, hoje com 1.535 títulos<sup>1</sup> disponíveis nesta categoria para o mercado brasileiro, entre séries, filmes, documentários programas de comédia *stand-up*, animações e outros formatos. Esse contexto coloca a Netflix inicialmente em contraponto às grandes indústrias cinematográficas e televisivas, cujos conteúdos autorais em geral são disponibilizados em plataformas externas. A Netflix, por sua vez, tem priorizado filmes e séries produzidos originalmente ou licenciados com exclusividade, devido principalmente à ampla concorrência – a qual vem se intensificando com o surgimento de *sites* de distribuição de *Video on Demand (VoD)*. Desse modo, a Netflix foi pioneira no mercado de *streaming* ao produzir os títulos que ela posteriormente disponibilizou em seu catálogo, inaugurando o que se tornou uma tendência para o segmento em dois movimentos que merecem destaque: de um lado, companhias de distribuição audiovisual por *streaming* que passaram a produzir conteúdos e, de outro, produtoras, canais de televisão e estúdios que

---

<sup>1</sup> O dado foi obtido por meio de pesquisa exploratória realizada até 12 de fevereiro de 2020.



costumavam vender suas produções e passaram a desenvolver portais de *streaming* para disponibilizá-las diretamente aos consumidores finais.

Dentro do vasto conjunto temático que compõe a produção original da Netflix, em nossa pesquisa tivemos entre os objetivos principais, como será demonstrado adiante, um estudo da representação de personagens Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneras e de demais categorias relacionadas à diversidade sexual, afetiva e de gênero. O interesse vem da percepção de que vários formatos das produções originais Netflix contemplam grupos identitários minorizados (Sodré, 2005), como as LGBT+<sup>2</sup>, participando ativamente da construção de sentidos sobre essas identidades para públicos cada vez maiores. Com o desenvolvimento da pesquisa, encontramos ressonância desta percepção a partir da participação em eventos acadêmicos, leitura de livros e artigos sobre o tema e, evidentemente, assistência de títulos originais Netflix. Além disso, não se pode deixar de lado, seguindo Bourdieu (1983), a importância do *gosto* pelo tema, formado por interesses pessoais e busca de competências científicas para desbravar um objeto de pesquisa.

Ao propormos um objeto composto pela diversidade sexual e afetiva na produção original da Netflix, também evidenciamos a representatividade possível em realizações ficcionais distribuídas via *streaming*. É de extrema importância que a produção de sentidos em torno da formação (e afirmação) identitária de populações historicamente minorizadas, como as LGBT+, ganhem espaço na academia. Principalmente pela efervescência do tema nos *discursos circulantes* (Charaudeau, 2006) da contemporaneidade.

Sem o ferramental técnico da internet, esse processo seria impossível. Além de contestarem a inacessibilidade dos espaços tradicionais da mídia hegemônica e altamente concentrada no Brasil, as plataformas de distribuição via *streaming*

---

<sup>2</sup> Atualmente, a sigla LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros) é a mais utilizada socialmente no Brasil. No entanto, mais recentemente e principalmente em contextos norte-americanos e europeus de língua inglesa, vêm se popularizando também outras formatações do termo, como LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e *Queers*), LGBTQI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers* e Intersexuais), LGBTQIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexuais e Simpatizantes), LBTTTIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis, Transsexuais, Intersexuais e Simpatizantes) ou LGBTQIA (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexuais e Assexuais). Apesar de se compreender a importância das disputas simbólicas pela inclusão ou retirada de termos da sigla, não faz parte dos objetivos desta pesquisa o referido debate. Desse modo, optou-se pela utilização de LGBT+, a fim de contemplar qualquer uma das possíveis combinações citadas anteriormente.

trazem possibilidades de acesso a pessoas de todo o mundo, desde que tenham conexão com a internet e detenham as competências técnicas e econômicas para navegação neste ambiente. Não queremos aqui simplificar as enormes dificuldades de acesso à internet existentes principalmente no contexto da América Latina e particularmente no Brasil. Essas barreiras econômicas e de literacia digital serão consideradas no desenvolvimento do trabalho e mencionadas em momento oportuno. Apesar disso, o enorme potencial de alcance leva a números muito expressivos de visualizações dos seus conteúdos e crescente popularização a nível internacional e, evidentemente, também no Brasil.

Entre a pluralidade de plataformas de distribuição via *streaming* na internet, a relevância da Netflix é fundamental para discutir o objeto empírico ora proposto. De acordo com uma pesquisa elaborada pelo *site* Alexa, do grupo Amazon, em agosto de 2020<sup>3</sup>, a Netflix era o 12º *site* mais acessado no Brasil. Seus conteúdos circulam pelos lares do país e é seguro considerá-los, portanto, um fenômeno da cultura contemporânea que media (Martín-Barbero, 2001) conversações entre comunidades on-line e tematiza também as conversas cotidianas.

Devido à ampla quantidade de títulos originais disponíveis na plataforma, optamos por fazer inicialmente um recorte no mercado latino-americano e a seguir restringir as análises à produção original brasileira. Desse modo, pretendemos registrar um retrato do que vem sendo realizado localmente e veiculado globalmente pela distribuidora/produtora de conteúdos.

### **1.3. OBJETIVOS**

O objetivo principal da pesquisa é fazer uma análise da representação das personagens LGBTQ+ nas séries brasileiras originais da Netflix. O caminho para isso ocorre a partir de uma sistematização e posteriormente da criação de uma tipologia das identidades sexuais e de gênero de personagens LGBTQ+ nos títulos de ficção seriada originais da Netflix produzidos no Brasil. Com o ferramental teórico principalmente dos Estudos Culturais e da teoria *Queer*, buscamos entender de que maneira essas produções distribuídas por *streaming* podem se

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.alexa.com/topsites/countries/BR>. Acesso em 4 de agosto de 2020.

apresentar como uma expressão de nosso tempo, mediadoras de debates públicos e lugares de representação social. A detecção e estruturação das personagens LGBTQ+ sob o viés da diversidade de gênero, sexual e afetiva servirá para orientar pesquisas posteriores a respeito desse fenômeno, que tende a crescer nas redes comunicacionais convergentes e conectadas à internet, além de estabelecer um paralelo com estudos anteriores, que trazem classificações semelhantes na ficção seriada de mídias tradicionais, nomeadamente a televisão.

Como objetivos práticos, pretendemos: (1) fazer um panorama de toda a produção original e licenciada com exclusividade de direitos de exibição da Netflix disponível no catálogo brasileiro, tabulando dados levando em conta categorias referentes aos gêneros, formatos, países de origem e respectivos anos de lançamento; e (2) a partir da análise e categorização das personagens, isolar as pertencentes às narrativas de ficção seriada produzidas no Brasil e identificar como elas se distribuem quantitativamente entre a sigla LGBTQ+: entre as personagens identificadas, quantas são homens gays, quantas são mulheres lésbicas, quantas são pessoas bissexuais, quantas são pessoas transgêneras, quantas são pessoas não-binárias, intersexuais ou assexuais? Responder e problematizar essa questão se configura como um objetivo prático da pesquisa ora proposta.

Entre os objetivos específicos da pesquisa, destacamos:

- Traçar um paralelo de representações de personagens LGBTQ+ na televisão tradicional (Silva, 2015) e na plataforma de distribuição em *streaming* Netflix, identificando semelhanças, diferenças e possíveis avanços ou retrocessos.
- Discutir o paradigma da dependência cultural (Fox, 1992; Straubhaar, 1991) na distribuição de origem dos títulos originais e exclusivos disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix, por meio do tensionamento da teoria e sua aplicação na contemporaneidade.
- Estabelecer possíveis interseções entre as categorizações relacionadas à identidade de gênero e orientação sexual das personagens e questões referentes à raça, à classe, à faixa etária, à estruturação familiar, bem como os espaços sociais nos quais tais personagens ganham

(in)visibilidade, suas funções dramáticas e “posições” que ocupam nas narrativas (como figurantes, coadjuvantes ou protagonistas);

- Analisar eventual alinhamento em termos mercadológicos entre a pluralidade de representação de personagens LGBTQ+ na produção original da Netflix e demandas comerciais e de público, entendendo a inserção da diversidade sexual e afetiva como uma ação estratégica de posicionamento de marca e janela de diálogo com as audiências da internet, em diálogo com conceitos como *pink money* e *pink washing*.
- Verificar se as ficções seriadas com personagens LGBTQ+ abordam tematicamente questões ligadas à diversidade de gênero, sexual e afetiva, além dos tipos de inserção das personagens nas tramas.

#### **1.4. PROCEDIMENTOS E HIPÓTESES DE PESQUISA**

O maior investimento procedural da pesquisa foi a construção do *corpus* de análise, que ocorreu em dois movimentos distintos: o mapeamento de 1.535 títulos originais disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix e a verificação da inserção da América Latina e posteriormente do Brasil nessa produção. Posteriormente a isso, foi realizada a assistência de todas as séries nacionais e identificação e classificação das personagens LGBTQ+. Estas etapas serão detalhadas ao longo deste tópico.

Para delimitação do *corpus* de análise, foi realizada uma etapa metodológica inicial com fins de categorização dos formatos, gêneros e países de produção de todas as obras originais ou licenciadas com exclusividade à disposição no catálogo brasileiro da Netflix para identificar:

1) entre todas as produções, quais foram realizadas na América Latina e, mais especificamente, no Brasil; e 2) entre elas, quais se apresentam no formato de ficção seriada. A escolha pelas ficções seriadas (nomeadamente, séries) para as análises ocorre devido à familiaridade com o formato, por conta da trajetória do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação – GELiDis (CNPq<sup>4</sup>/ECA-USP<sup>5</sup>), do qual o autor desta tese faz parte, que

---

<sup>4</sup> Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>5</sup> Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

desenvolve um extenso trabalho nos estudos televisivos. O detalhamento sobre os critérios de seleção para a delimitação do *corpus* será exposto a seguir.

É importante destacar neste momento que se pretende circunscrever a análise às personagens LGBTQ+ representadas em produções originais de ficção seriada brasileiras da Netflix disponibilizadas no catálogo nacional

Também propomos que seja feita uma investigação atenta relacionada ao gênero das personagens, de modo que esse aspecto seja contemplado. Pesquisas iniciais realizadas para a elaboração do projeto da tese ora apresentada apontam para um predomínio de homens entre as personagens representadas. Também são homens *gays* os mais retratados nas telenovelas brasileiras e demais espaços de mídia (Silva, 2015; Peret, 2005; Fernandes, 2012). Essa constatação levou-nos à elaboração de uma hipótese de pesquisa, que aponta para a predominância de homens *gays* entre as personagens LGBTQ+ existentes em produções originais de ficção seriada brasileira da Netflix. Essa pressuposição toca em aspectos de invisibilidade de pessoas transgêneras, bissexuais, lésbicas, *queers* e assexuais fora dos espaços LGBTQ+ e mesmo dentro deles. É possível considerar, portanto, que o processo de invisibilização se repita entre os conteúdos veiculados pelas plataformas de distribuição via *streaming*. Além disso, também temos como segunda hipótese de pesquisa a diversificação das identidades representadas entre as personagens LGBTQ+ das tramas ficcionais seriadas da produção original Netflix se comparadas às séries e telenovelas brasileiras originárias da TV de fluxo. Neste ponto, vale destacar que não está entre os objetivos do trabalho avaliar a qualidade desta representação, mas observar quantitativamente como ela se estabelece.

É importante ressaltar que para a “transformação” de uma observação inicial das séries originais brasileiras no catálogo Netflix em objeto de análise, assim como qualquer realidade a ser sistematizada à luz da pesquisa, é preciso passar pelo rigor da teoria (Bourdieu, 2007) e, a partir do estudo empírico, efetivar a *ruptura epistemológica* entre o senso comum e a ciência (Bachelard, 1972). A análise ora proposta é uma resposta à busca de representatividade de determinados grupos sociais nas redes, processo multicultural que é facilitado pela possibilidade de encontros e construção de relações em tempos de globalização e convergência midiática.

Tendo em vista essa ambiência, propomos a utilização dos Estudos Culturais, entendendo que os produtos de mídia são constituintes importantes da cultura e revelam muito sobre os discursos que atravessam a sociedade. Para fins de “sistematização” das identidades, utilizamos a teoria *Queer*, que embasa nossas perspectivas de diversidade de gênero, sexual e afetiva, dando subsídios para a tipificação das categorias de personagens LGBT+ que aparecem nas produções de ficção seriada originais da Netflix produzidas no Brasil. Por mais que pareça contraditória a utilização do *queer* para formatações e enquadramentos, acreditamos que o paradigma referido nos dá ferramentas importantes para o cumprimento dos nossos objetivos, que devem ser ordenados à luz da ciência, ainda que muitas vezes esse ordenamento entre em conflito com algumas bases conceituais da teoria *Queer*.

Para estruturar as análises, foram realizados os seguintes procedimentos: a) assistência das séries que compõem o *corpus*, construção de tipologias de caracterização de personagens, quantificação de cada uma das “identidades” LGBT+ retratadas nos títulos e b) posterior organização dos dados obtidos em ferramentas de visualização, como tabelas e gráficos.

De maneira mais detalhada, o primeiro investimento metodológico, como já referimos, foi sistematizar os formatos, gêneros e nacionalidades de toda a produção original e licenciada com exclusividade da Netflix no catálogo brasileiro. Isso ocorreu em duas etapas, inicialmente até o dia 11 de maio de 2018, quando um primeiro levantamento de todos os títulos originais e exclusivos do catálogo brasileiro da Netflix foi realizado. Chegamos, então, a 627 títulos que representavam essa produção (original/exclusiva) nos mais variados gêneros e formatos. Entre essas 627 obras, havia 28 realizações da América Latina, distribuídas entre Brasil, México, Colômbia, Argentina, Chile e Equador. Entre os 28 títulos originais latino-americanos, havia 12 séries no referido período, conforme será detalhado no sexto capítulo desta tese.

As informações organizadas nesta primeira etapa subsidiaram diversos investimentos empíricos que resultaram em publicações em periódicos e no avanço da pesquisa. No entanto, como mencionado anteriormente, um dos maiores desafios que um objeto dinâmico como o catálogo de produções da Netflix representa é exatamente a mudança constante. Semanalmente, títulos originais e exclusivos são incluídos ao “cardápio” Netflix e observar esse

crescimento de produtos culturais que poderiam ser adicionados às nossas análises era tentador. Estudar as produções Netflix é instigante e foi muito difícil delimitar o momento para cessar a mineração de dados. Decidimos, portanto, estender o período de coleta até o limite a fim de tornar as análises as mais abrangentes possível. Temos consciência de que esta pesquisa representa apenas uma fotografia de um momento da configuração do catálogo de produções exclusivas e originais Netflix, mas gostaríamos de aproximá-la o máximo de uma panorâmica e não de uma 3x4. Devido ao cronograma desenvolvido para a escrita da tese, encerramos a nova coleta de dados em 12 de fevereiro de 2020.

Pontuar estas etapas de pesquisa é importante para que o leitor tenha informações sobre o complexo processo de construção do *corpus*. Complexo tanto porque ele vem de um fluxo de produções feitas mundialmente nos mais variados gêneros e formatos, quanto porque é retirado de um corpo mutante de títulos. Fechada a nova coleta de dados, identificamos a inclusão de 908 títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix desde a realização da primeira etapa. O procedimento seguinte foi adicionar essas produções ao montante anterior (627 obras), coletado até 11 de maio de 2018. Chegamos a um total de 1.535 títulos que constituem nosso universo de pesquisa, conforme pode ser visto no Quadro 1.

**Quadro 1:** Etapas de pesquisa (coleta de dados)

<i>Etapa de Pesquisa</i>	<i>Período</i>	<i>Resultado</i>
<b>Primeira coleta de dados</b>	Até 11 de maio de 2018	Identificação de 627 títulos originais no catálogo brasileiro da Netflix
<b>Segunda coleta de dados</b>	Até 12 de fevereiro de 2020	Identificação de 1.535 títulos originais no catálogo brasileiro da Netflix

Fonte: Quadro elaborado pelo autor.

O volume de dados se tornou um desafio adicional, pois foi necessário categorizar todos os 1.535 títulos originais e exclusivos coletados até o dia 12 de fevereiro de 2020 segundo os critérios: 1) *formato*; 2) *gênero*; 3) *temporadas*; 4) *nacionalidade*; 5) *ano de lançamento*. Desse modo, foi possível filtrar de

acordo com as categorias que interessassem e assim formatar uma visão geral do catálogo de originais e exclusivos, além de construir o *corpus*, composto apenas pela produção original de ficção seriada brasileira. Para este fim, foi criada uma grande tabela dinâmica (Anexo 1) no programa Microsoft Excel, que facilitou o isolamento e contabilização de cada categoria. Esse modelo de coleta e sistematização de dados se mostrou muito eficiente para análises, uma vez que ele permite manipular individualmente cada uma das categorias, além de cruzá-las quando necessário. Desse modo, é possível não apenas examinar os títulos na coluna “formato” cruzados com a coluna “país de origem”, mas também filtrar a partir de outras entradas, como quantidade de temporadas – verificando, por exemplo, apenas séries produzidas em países latino-americanos com duas ou mais temporadas, se isso for interessante para a pesquisa.

Uma dificuldade adicional consiste no fato de que nem todas as informações necessárias para a categorização dos títulos são fornecidas pela Netflix. A empresa de *streaming* apresenta quantidade de temporadas, gênero, formato e ano de lançamento, mas mapear os países de origem das produções representou um desafio extra. Para sistematizar esse dado, recorreremos a *sites* especializados como *Internet Movie Database* (IMDb), Filmow, AdoroCinema, entre outros. Em muitos casos, a informação não constava em nenhuma dessas fontes, então foi necessário recorrer aos créditos dos títulos para consolidá-la. É importante mencionarmos ainda que usamos a classificação de gêneros e formatos dada pela Netflix. Em alguns casos, no entanto, confirmamos esta classificação nos referidos *sites* especializados (quando a classificação era inconsistente ou muito abrangente).

Com esses procedimentos, foi possível construir o *corpus*<sup>6</sup> conforme detalhamos no Capítulo 7 da tese. Por ora, é válido mencionar que ele é composto por séries brasileiras de ficção originais Netflix disponíveis no catálogo nacional da companhia. No total, chegamos a nove títulos com 15 temporadas, produzidos entre 2016 e 2020.

É importante lembrar que o *corpus* da pesquisa é composto pelas narrativas ficcionais seriadas originais brasileiras da Netflix disponibilizadas no catálogo

---

<sup>6</sup> Para adiantar a composição do *corpus*, destacamos que ele é formado pelos seguintes títulos (aqui distribuídos em ordem alfabética): *3%*, *Coisa Mais Linda*, *Irmandade*, *Ninguém tá Olhando*, *O Escolhido*, *O Mecanismo*, *Onisciente*, *Samantha!* e *Sintonia*.



nacional do *site* até a data-limite 12 de fevereiro de 2020, quando findamos o levantamento. Cumprida esta etapa, partimos para a categorização das personagens e posterior análise das representações. A identificação das personagens LGBTQ+ ocorreu por meio da assistência dos títulos componentes do *corpus*, ocorrida entre março e maio de 2020. Ao todo, foram 109 episódios distribuídos conforme demonstrado na tabela abaixo, com os títulos em ordem alfabética:

**Tabela 1:** Títulos, temporadas e episódios de séries brasileiras originais Netflix em fevereiro de 2020

Título	Temporadas	Episódios
3%	3 temporadas	Temporada 1: 8 episódios
		Temporada 2: 10 episódios
		Temporada 3: 8 episódios
<i>Coisa Mais Linda</i>	2 temporadas	Temporada 1: 7 episódios
		Temporada 2: 6 episódios
<i>Irmadade</i>	1 temporada	8 episódios
<i>Ninguém tá Olhando</i>	1 temporada	8 episódios
<i>O Escolhido</i>	2 temporadas	Temporada 1: 6 episódios
		Temporada 2: 6 episódios
<i>O Mecanismo</i>	2 temporadas	Temporada 1: 8 episódios
		Temporada 2: 8 episódios
<i>Onisciente</i>	1 temporada	6 episódios
<i>Samantha!</i>	2 temporadas	Temporada 1: 7 episódios
		Temporada 2: 7 episódios
<i>Sintonia</i>	1 temporada	6 episódios
<b>Total: 9 títulos</b>	<b>Total: 15 temporadas</b>	<b>Total: 109 episódios</b>

Fonte: tabela elaborada pelo autor.

Após a sistematização dos títulos originais e licenciados com exclusividade disponibilizados pela Netflix no catálogo brasileiro, utilizamos os critérios *formato* e *gênero* para delimitar quais deles entrariam efetivamente na pesquisa. Como apontado anteriormente, consideramos as produções originais de ficção seriada, excluindo-se outras categorias. Para uma análise abrangente, foram levados em conta aspectos como ano de produção e país de origem dos conteúdos, além da

quantidade de temporadas, gênero e número de episódios produzidos, a fim de cumprir o objetivo de traçar um panorama da ficção seriada realizada e disponibilizada pela Netflix no Brasil. A escolha do catálogo brasileiro ocorreu principalmente para o estímulo à observação da produção nacional, mas também para facilitar possíveis interesses de comparação com produtos da mídia local, além de ter se revelado uma estratégia que facilitou o processo de coleta de dados, já que acessar a página disponibilizada em outros países pressupunha burlar o sistema de segurança da Netflix por meio de uma *Virtual Private Network* (VPN), *proxy* ou algum serviço desbloqueador.

A partir daí, as personagens das ficções selecionadas foram categorizadas levando em conta os seus *gestos performativos* (Butler, 2003), o que nos leva ao anteriormente mencionado referencial teórico *queer*, cujos embasamentos serviram para traçarmos “perfis” das personagens componentes do *corpus*, enquadrando-as em categorias de identidade de gênero e orientação sexual, a fim de averiguar quais os grupos mais representados nas narrativas brasileiras de ficção seriada originais da Netflix no período referido.

Para tanto, levamos em conta principalmente aspectos que apontam para a disjunção entre sexo biológico, identidade de gênero e orientação sexual/afetiva. Desse modo, se tornou possível a identificação potencial não apenas de personagens homossexuais, bissexuais ou assexuais, mas também transgêneras, não-binárias, intersexuais e assexuais. Assim, propusemos ainda a quantificação dos dados referentes às personagens para a construção de indicadores que apontem como ocorre a representação das LGBT+ nas narrativas seriadas brasileiras originais disponibilizadas no catálogo nacional da Netflix em relação à diversidade sexual, afetiva e de gênero.

Além dessa categoria de análise central para o trabalho, também realizamos recortes interseccionais para afinar qualitativamente a pesquisa. São propostos, portanto, recortes que levem em conta a classe social das personagens, a raça, faixa etária, inserção familiar (se são casadas, se têm filhos, como são estruturadas as famílias...) e se são protagonistas das narrativas ou se debatem questões ligadas à diversidade afetiva, sexual e de gênero. Desse modo, temos não apenas uma quantificação das personagens LGBT+ nas tramas, mas também indicadores das maneiras como ocorre a produção de sentido dessas

representações e qual dimensão elas assumem nas narrativas. O detalhamento dessas classificações será apresentado no sétimo capítulo da tese.

## Capítulo 2: Teoria *Queer* e a luta LGBTQ+ por direitos

Recentemente, as questões identitárias passaram a ocupar mais espaço nos discursos que circulam em produtos de mídia. É parte do movimento definido por Miller (2007) como gradual avanço da *cidadania política* para a *cidadania cultural*, que se configura como o direito à comunicação e representação da diferença. A sofisticação do conceito *cidadania cultural*, muito ligado à questão LGBTQ+, não chega de supetão às rodas de pesquisa no campo da Comunicação. Assim como lutas referentes à identidade étnica, nacional e de gênero, é uma questão que está em discussão há algumas décadas e precisou de um processo de maturação para existir como a conhecemos na atualidade.

Se hoje a existência de personagens LGBTQ+ em telenovelas no horário nobre da TV Globo, emissora com maior audiência do Brasil, é corriqueira, é preciso lembrar de que essa é uma representação que vem crescendo desde os anos 1970 (Silva, 2015; Peret, 2005; Fernandes, 2012). No capítulo 7 será discutido o histórico da circulação de personagens LGBTQ+ na produção televisiva brasileira. Por ora, vale mencionar que esse desenvolvimento não ocorre descolado da realidade material, mas paralelamente a ela. Desse modo, é importante traçar um histórico das lutas identitárias e políticas do movimento LGBTQ+ para perceber como elas são sincronizadas com o aumento da “tolerância” social de representações dessas identidades nos produtos culturais.

Não por acaso, como será demonstrado a seguir, a primeira personagem LGBTQ+ em uma telenovela da Globo aparece na década de 1970<sup>7</sup> (Silva, 2015), mesmo período em que surgiram os grupos pioneiros de “liberação homossexual” no Brasil, aos moldes de organizações políticas dos Estados Unidos e da Europa.

O pioneiro Somos: Grupo de Afirmação Homossexual (São Paulo), seguido do Grupo Gay da Bahia (Salvador), Atobá (Rio de Janeiro), Triângulo Rosa (Rio de Janeiro), Movimento Gay de Minas (Juiz de Fora) e tantos outros assumiam, à época, um discurso marcadamente político e de busca de espaço na sociedade brasileira. Era uma tentativa de romper o espaço marginal e garantir uma qualidade de existência e expressão do amor e do erotismo entre sujeitos do mesmo sexo e de gêneros distintos. (NETTO, 2015, p. 131)

---

<sup>7</sup> Se trata de Rodolfo Augusto, vivido por Ary Fontoura na telenovela *Assim na Terra Como no Céu* (1970).

Tendo em vista esses dois desenvolvimentos paralelos (mídia e movimento social), no presente capítulo apresentamos uma breve contextualização sobre a história das opressões sofridas pela população LGBT+ e a resistência política e cultural desta comunidade a elas. Antes disso, no entanto, gostaríamos de trazer um dos suportes teóricos que embasam todo o desenvolvimento do trabalho, a partir de recortes da teoria *Queer*.

## **2.1. PODER & SEXO (E TEORIA QUEER)**

A materialidade dos fatos dialoga profundamente com as teorias contemporâneas sobre gênero e sexualidade, em uma construção histórica que chega aos dias atuais reivindicando a pluralidade dos sujeitos e assumindo a complexidade da constituição humana.

Tradicionalmente, ao menos desde o século XVII, a sexualidade humana foi marcada por um puritanismo que impôs o “tríplice decreto” (FOUCAULT, 2005, p. 10) de interdição, inexistência e mutismo. Falar sobre sexo nesse contexto era um privilégio restrito a quem tinha poder, como as instituições médicas e religiosas, por exemplo. É importante perceber que esse silenciamento não aniquilou a existência do que Foucault (2005) chama de “sexualidades ilegítimas”, que passaram a ser alocadas em “lugares de tolerância” onde pudessem gerar lucro, como nas casas de prostituição e em clínicas psiquiátricas: “as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto” (FOUCAULT, 2005, p. 10).

Desse modo, percebe-se que a faculdade de construção dos discursos sobre o sexo é limitada a certas pessoas e instituições, que detêm poder suficiente para disputa no campo da linguagem. Esse fenômeno é denominado “benefício do locutor” (FOUCAULT, 2005, p. 12). Falar sobre sexo e sexualidade é um direito restrito a poucos, é símbolo de poder e, em alguns casos, de transgressão. Desse modo, ganha espaço na sociedade ocidental durante os últimos séculos um mecanismo hostil aos discursos sobre o sexo e conseqüentemente avesso à aceitação dele na realidade material.

(...) o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para

designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso”. (FOUCAULT, 2005, p. 16)

Acontece que essas produções restritivas, não se sabe se destinadas a formular uma “verdade” sobre o sexo ou, ao contrário, mentiras para ocultá-lo, acabaram gerando uma “vontade de saber” (Foucault, 2005, p. 17), que serviu como instrumento para o desenvolvimento de um discurso sobre ele. Desse modo, colocando o sexo no universo da linguagem, ainda que à sua maneira, as instituições de poder atuaram para sistematizá-lo, catalogá-lo (por meio de mecanismos que discutiremos a seguir) e conseqüentemente construí-lo discursiva e materialmente.

Por isso, Foucault (2005) aponta que a ilusão de interditar o sexo é o elemento fundamental que o constituiu nos últimos três séculos nas sociedades ocidentais, e, portanto, é o ponto de partida para sua compreensão na Idade Moderna. Não se quer afirmar com isso que os discursos sobre o sexo eram “liberados” anteriormente, especialmente no período Clássico. Eles sempre foram alvo de bloqueios e censuras, mas a proporção que as restrições tomaram acabou fazendo com que assumissem a centralidade na constituição discursiva mais recente sobre o sexo. De modo geral, compreende-se que o esforço para vetar o sexo no campo simbólico acabou fazendo com que se falasse sobre ele mais do que nunca.

A Igreja, por exemplo, usou a confissão como ferramenta para tornar todo impulso sexual um enunciado. Esse era o ideal cristão, conhecer as “perversões” (como sexo e sexualidades não normatizados eram considerados) humanas. Para tanto, era preciso extrapolar os limites estritos da “moralidade” e adentrar no território da “racionalidade”, categorizando pecados, atribuindo-lhes “pesos” (e, portanto, penitências) diferentes e, enfim, regulando o sexo por meio de discursos úteis e públicos, e não pelo rigor da simples proibição dos sujeitos.

Ou seja, foi preciso determinar maneiras diferentes de dizer e de não dizer, certas entidades foram autorizadas a falar sobre o sexo enquanto outras deveriam permanecer em silêncio. Mais do que discursos, foi imprescindível a produção de silêncios sobre o sexo, que só poderiam ser quebrados por um

punhado de pessoas e instituições. Desse modo, o sexo não foi simplesmente guardado em lugar escondido no recato da linguagem e da vida privada, “esquecido”, mas colocado em dispersão por aparelhos autorizados a falarem sobre ele. Não apenas isso, são também ferramentas programadas para fazerem o sexo falar, prontas para escutarem, registrarem, transcreverem as informações extraídas dele sistematicamente. Dessa forma, há uma incitação ao discurso, mas não a liberdade dele. Ela ocorre de maneira altamente regulada por sujeitos específicos detentores de poder.

Através de tais discursos multiplicaram-se as condenações judiciárias das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas, e também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto? Toda esta atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora? (FOUCAULT, 2005, ps. 37-38)

Assim, as “sexualidades periféricas” definidas por Foucault (2005, p. 41) são colocadas em um regime de dominação por meio do pecado e/ou da patologia. Se por um lado o domínio da Igreja sobre o sexo enfraqueceu nos últimos 200 anos se comparado ao seu tamanho durante a Idade Média, por outro a medicina entra como instância reguladora. Desse modo, as intervenções do clero sobre a rotina conjugal e a repulsa às “fraudes” contra a procriação não incidem mais tão generalizada e diretamente sobre a vida dos indivíduos. No entanto, uma série de patologias foi listada para designar e gerir cada uma das práticas (e mesmo dos desejos) sexuais não normatizadas, seja de ordem orgânica/fisiológica, seja de ordem psíquica.

Portanto, a busca pelo controle acontece atribuindo aos corpos manifestações de moléstias observáveis pelo médico ou pelo analista. O indivíduo que exerce uma “sexualidade periférica” (leve-se aqui em conta também questões ligadas à

identidade de gênero, que não foram profundamente abordadas por Foucault ou, ainda, se confundiram com a sexualidade em sua obra) se torna objeto de classificação e intervenção. Esse percurso tem sua importância na própria constituição das identidades LGBTQ+, pois é a partir dele que se passa a compreender que os atos sexuais estão ligados às identidades que os exercem. Ainda que sob um viés apoiado na patologia, passou-se a compreender que os “desvios” sexuais não se materializam ocasionalmente, mas fazem parte da natureza dos sujeitos envolvidos. Mesmo seguindo uma trilha problemática, chega-se à conclusão de que não se deve simplesmente combater o “pecado”, mas “curar” o pecador. Sobre esse movimento, Preciado aponta que:

A tecnocracia estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis, em biotipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas. O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa AIDS em triterapia, sem que seja possível saber quem vem antes: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a Pílula ou a maternidade, a triterapia ou a AIDS. (PRECIADO, 2018, p. 37)

Esse trajeto pode parecer um tanto quanto reacionário, mas é importante localizá-lo no tempo. Um exemplo que pode tornar as coisas mais cristalinas se refere à sodomia, ato interdito jurídica e canonicamente na tradição ocidental moderna. Por muito tempo, o ato era um pecado/crime e o sodomita não passava do indivíduo jurídico. Com o “surgimento” da identidade “homossexual” no século XIX, o praticante da sodomia se torna um sujeito, uma pessoa com história, caráter, uma forma de vida além do pecado/crime no qual recorre. Ele passa a ser, portanto, analisado psíquica e morfologicamente, sua anatomia e seus níveis hormonais são mensurados, busca-se a essência que carrega aquela sexualidade dissidente. Surge, ainda que pelo caminho da patologia inicialmente, uma identidade homossexual além da prática homossexual. “A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi



transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 2005, p. 44).

(...) que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo. Não somente foi ampliado o domínio do que se podia dizer sobre o sexo e foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas, sobretudo, focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constitui-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, suscetíveis a funcionar e de serem efeito de sua própria economia. (FOUCAULT, 2005, p. 26)

Portanto, o efeito gerado pela interdição foi a multiplicação de discursos sobre sexualidade, especialmente os analíticos. Isso estendeu a própria compreensão sobre o sexo, forçando suas fronteiras e definições na criação do que Foucault (2005) chama de *Scientia sexualis*. Foi uma ciência fundada nas esquivas, na incapacidade ou recusa em falar diretamente sobre o sexo, circundando o que lhe seria essencial e agindo às margens, nas exceções, dissertando sobre o sexo por meio das perversões, das extravagâncias, das aberrações, entre as patologias e as morbidades. A *Scientia sexualis* era fundamentalmente subordinada a rígidos imperativos morais disseminados à época, e se apoiava no discurso médico para garantir legitimidade.

Vale destacar que a *Scientia sexualis* tem como base as práticas discursivas para compreensão do sexo. Ela herdou muito dos métodos confessionais populares entre as práticas cristãs e já mencionados anteriormente, utilizando técnicas comuns, pontos de interseção entre a confissão católica e a produção científica, como a “escuta, postulado de causalidade, princípio de latência, regra de interpretação, imperativo de medicalização” (FOUCAULT, 2005, p. 67). Partindo dessa dinâmica, se coloca o sexo como um segredo fundamental, algo que deve ser escondido para que seja então confessado. A “revelação” do sexo não acontece por meio da transmissão do segredo ou sua delação, mas pela

lenta ascensão da confiança, extraída sob tortura ou durante a sessão terapêutica.

Desse modo, convencionou-se que a sexualidade seria um domínio penetrável por meio de investigações patológicas. Seria resultado de angústias e perversões ocultas que deveriam ser extraídas com intervenções psíquicas e normatizadoras, surgindo como método privilegiado para alcançar esse objetivo a terapia. A relação de poder entre analista e analisado, ou médico e paciente, permanece forte até hoje, apesar de décadas desde a despatologização formal da homossexualidade. Atualmente, pessoas transgêneras, por exemplo, precisam de longos acompanhamentos psicológicos para realizarem procedimentos que julguem necessários aos seus corpos e até 2018 eram necessários laudos médicos para mudança do nome social em cartórios no Brasil.

Os fenômenos mencionados acima fazem parte de uma estrutura poderosa que Foucault (2005) denomina “tecnologia do sexo”. Ela atua de maneira muito mais complexa e, acima disso, mais positiva do que a simples proibição. Desse modo, as sexualidades periféricas já não são, na maior parte das sociedades modernas, proibidas sob a força da lei, mas sua existência foi e ainda é abafada institucional e culturalmente. A patologização é um exemplo disso. Também surgem como dispositivos eficientes de controle nesse sistema a histerização do corpo feminino, a pedagogização do corpo infantil, a normatização de condutas “adequadas” de procriação (e conseqüentemente a “perversão” contida no sexo que não é feito com esse fim) e a psiquiatrização de sexualidades não normatizadas. Afinal, como o autor afirma (2005, p. 89) “(...) o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”.

Essa apresentação da sexualidade sob a visão de Foucault é essencial para compreendermos as bases da teoria *Queer* contemporânea. É importante levarmos em consideração que as categorias identitárias que subsidiam esta pesquisa (a saber: homossexualidade, heterossexualidade, bissexualidade e transgeneridade) são construções discursivas e, portanto, sujeitas a vários tipos de críticas. Ainda assim, optamos por utilizá-las com fins de sistematização das identidades sexuais, afetivas e de gênero que compõem as narrativas ficcionais

seriadas da Netflix produzidas no Brasil, conforme explicado no capítulo anterior, por serem as mais difundidas culturalmente e aceitas no campo das ciências sociais.

“O sujeito” é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não "aparecem", uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas com o seu fundamento. O poder jurídico "produz" inevitavelmente o que alega meramente representar; conseqüentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva. Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de “sujeito perante a lei”, de modo a invocar essa formação discursiva com a premissa básica natural que legitima, subseqüentemente, a própria hegemonia reguladora da lei. Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das "mulheres", o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (BUTLER, 2016, p. 19)

Os pontos levantados por Foucault são apropriados por Butler (2016), que revela a constituição discursiva não apenas da sexualidade, mas também do gênero. De acordo com a autora, um problema fundamental é que o sistema político produz sujeitos presumivelmente masculinos e heterossexuais, determinados para relações de dominação. Desse modo, a emancipação de “mulheres”, que são o “outro” simbólico desse esquema, é virtualmente impossível. Ela começa a pensar, portanto, em um caminho de aniquilação de gênero, pois sua constituição como conhecemos hoje está fadada ao fracasso em termos de igualdade entre o que definimos como “homens” e o que definimos como “mulheres”.

A autora também se embasa nas *operações de desconstrução* de Derrida (2002) como modelo teórico-metodológico. Por meio delas, é possível operar os binarismos que tradicionalmente orientam a lógica ocidental, em pensamentos que selecionam e fixam a centralidade de uma ideia ou sujeito “fundante” e a partir dela ou dele marcam a posição do outro. Ou seja, há um cânone que subordina o seu “oposto”, como os ideais branco, heterossexual e masculino, por

exemplo, subordinam os “outros” negro, homossexual e feminino. Essa dinâmica poderia ser abalada exatamente pelo *processo desconstrutivo* (Derrida, 2002), que visa estrategicamente desestabilizar e reordenar esses “pares” por meio da crítica.

Louro (2001, p. 548) nos lembra que “desconstruir um discurso implicaria em minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma. Desconstruir não significa destruir”. Segundo a autora, a desconstrução está mais próxima de “desfazer” e “analisar”, sendo um modo de questionar com fim de desestabilizar os binarismos previamente mencionados. Assim, a subjetivação de um “eu” depende necessariamente da existência de um “outro”, cada polo dessa mecânica dual contém o outro, em seu desvio ou negação. A desconstrução surge para evidenciar que o polo dominante carrega vestígios do subjugado e precisa dele para fazer sentido. No caso *queer*, busca-se criticar e abalar as dicotomias, especialmente, mas não apenas (como veremos adiante), as relacionadas aos binômios homossexualidade/heterossexualidade e transgeneridade/cisgeneridade.

Butler, como outros teóricos queer, volta sua crítica e sua argumentação para a oposição binária heterossexual/homossexual. Esses teóricos e teóricas afirmam que a oposição preside não apenas os discursos homofóbicos, mas continua presente, também, nos discursos favoráveis à homossexualidade. Seja para defender a integração dos/as homossexuais ou para reivindicar uma espécie ou uma comunidade em separado; seja para considerar a sexualidade como originariamente ‘natural’ ou para considerá-la como socialmente construída, esses discursos não escapam da referência à heterossexualidade como norma. Conforme Seidman, “permanece intocado o binarismo heterossexual/homossexual como a referência mestra para a construção do eu, do conhecimento sexual e das instituições sociais”. Esse posicionamento parece insuficiente, uma vez que não abala, de fato, o regime vigente. Segundo os teóricos e teóricas queer é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão. Uma abordagem desconstrutiva permitiria compreender a heterossexualidade e a homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências. A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse ‘outro’ permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao

mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. Numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou, mais do que isso, passou a ser concebida como 'natural'. (LOURO, 2001, p. 549)

Sendo uma construção discursiva ligada às estruturas políticas e culturais, as normatizações dos gêneros mudam ao longo da história e também entre diferentes sociedades. Os ideais “masculino” e “feminino” não permanecem estanques e não são ordens dissociadas de outros traços da identidade dos sujeitos, como raciais, étnicos, classistas e regionais, por exemplo. Desse modo, percebe-se que “gênero” é uma categoria criada artificialmente em disputa no campo da linguagem, e, portanto, nem sempre se “encaixa” de maneira coerente e consistente nos indivíduos.

Desse modo, é perceptível uma cisão fundamental e cara à teoria *Queer* entre as noções de sexo e gênero. Se o gênero é construído discursivamente no campo da cultura, não se pode afirmar que ele é resultado direto do sexo biológico ao qual comumente está vinculado. Radicalizando esta argumentação, se observa uma ruptura total entre corpos sexuados e gêneros, de modo que um não é determinado pelo outro. Ainda que consideremos que as possibilidades de designação sexual são binárias (o que é contestável, como pode ser visto com a intersexualidade<sup>8</sup>, por exemplo), o fato de corpos masculinos serem classificados como “homens” e corpos femininos serem classificados como “mulheres” não passa de uma convenção. Seguindo esta linha, conquanto as possibilidades de sistematização sexual se reduzissem a duas, não haveria razão lógica para que os gêneros também devessem se limitar a essa dicotomia. A teoria ora proposta, então, rompe com a ideia mimética na relação entre sexo e gênero, de maneira que o gênero não é designado pelo ou limitado ao sexo. Esse rompimento levado ao limite de independência entre as duas categorias faz considerar que os gêneros são flutuantes e construídos circunstancialmente e podem, portanto, contemplar a existência de homens em corpos biologicamente femininos e mulheres em corpos biologicamente masculinos. É

---

<sup>8</sup> A Intersexualidade é explicada adiante neste capítulo, no item 2.6.

a fronteira contemporânea dos estudos de gênero, que passam a finalmente acolher identidades transgêneras à luz das ciências sociais.

Butler (2016) afirma ainda que a limitação das possibilidades de gênero não é circunscrita ao sexo, mas à cultura. Desse modo, é errado pensar que, desvinculando sexo e gênero, partimos para um sem-fim de identidades de gênero disponíveis, pois as opções são postas socialmente. Desse modo, as experiências são discursivamente condicionadas, com limites no que é “imaginável” ou permitido pela cultura.

Mas, então, como romper com os limites estabelecidos e tolerados pela cultura e produzir/exercer sexualidades livremente? Para trilhar um caminho, Preciado (2014) propõe o conceito de *contrassexualidade*, destacando que a forma mais eficiente de resistência à normatização da sexualidade não é a luta contra as proibições, como vimos nas sociedades ocidentais entre os anos 1960 e 1970, mas a *contraprodutividade*, que se traduziria como elaboração de formas de prazer e de saber alternativas ao padrão.

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2014, ps. 22-23)

Preciado vai além e identifica a própria excitação sexual e o orgasmo como resultados de uma tecnologia que associa os órgãos reprodutivos aos órgãos sexuais, em contraposição à possibilidade de sexualização do corpo em sua totalidade. Assim, a *contrassexualidade* ora apresentada pressupõe que sexo e sexualidade, além do gênero, devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas. Um olhar minucioso identifica a artificialidade destas categorias, mas ainda assim optamos por utilizá-las estrategicamente em nossas classificações, como destacado no primeiro capítulo da tese. Ainda que compreendamos que a divisão binária do mundo entre mulheres e homens e

homossexuais e heterossexuais (com certa conquista de espaço de pessoas intersexuais, não binárias, bissexuais e outras identidades entre os extremos dicotômicos) é resultado de um contrato social, utilizaremos essas definições pela sua ampla compreensão tanto no mundo acadêmico quanto no mundo da cultura e por considerarmos que, se suficientemente inclusivas, são ferramentas eficientes na luta por direitos, como vem sendo demonstrado no percurso traçado até aqui neste capítulo.

Entendemos ainda que as classificações referentes a sexo, gênero, sexualidade e identidade sexual fazem parte de uma gestão política da vida (Preciado, 2018), definição herdada da compreensão da influência da *biopolítica* (Foucault, 1979) nos sistemas de controle social. Desse modo, definimos como solução metodológica aderir à sistematização posta no reconhecimento identitário LGBT+, ainda que percebamos suas limitações.

Limitações muito ligadas à normatização do sexo, da sexualidade e do gênero, e conseqüentemente em suas formas de subjetivação. Sob essa perspectiva, o corpo cisgênero e heterossexual é o ponto de partida para qualquer derivação, ocupando lugar privilegiado como sujeito, enquanto os “dissidentes” são “os outros”. Assim, é perceptível um regime de dominação ainda que em busca da diversidade. Regime que cria “anormalidades” (Preciado, 2011) que precisam ser sanadas sob intervenção da medicina, como discutido anteriormente.

O ponto em que gostaríamos de chegar com essa discussão é centrado na ideia de que os corpos *queer*, compreendidos como homossexuais, bissexuais, *trans*, intersexuais etc. não são mais “dóceis” e reivindicam reconhecimento. Categorizá-los como LGBT+ é garantir a conquista desse reconhecimento, mas não deixa também de representar uma domesticação, uma limitação das experiências possíveis fora dessa classificação. Optamos aqui por dialogar com o conceito de “identificações estratégicas” (Preciado, 2011, p. 15), entendendo que a sistematização é necessária como etapa para a compreensão do mundo, e no caso específico desta pesquisa, da identificação das presenças e ausências de personagens *sexodiversas* em determinada produção cultural.

Desidentificação surge das “sapatas” que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres. Desse ponto de vista, se Wittig foi retomada pelas multidões *queer*, é precisamente porque sua declaração

segundo a qual “as lésbicas não são mulheres” é um recurso que permite opor-se à desidentificação, à exclusão da identidade lésbica como condição de possibilidade de formação do sujeito político do feminismo moderno. Identificações estratégicas. As identificações negativas como “sapatas” ou “bichas” são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à “universalização”. Sob o impacto da crítica pós-colonial, as teorias *queer* dos anos 1990 contaram com enormes recursos políticos da identificação “gueto”; identificações que tomariam um novo valor político, já que, pela primeira vez, os sujeitos de enunciação eram as “sapatas”, as “bichas”, os negros e as próprias pessoas transgêneros. Aos que se agitam sob a ameaça de guetização, os movimentos e as teorias *queer* respondem por meio de estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias. Fazem uma utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes. A força política de movimentos como *Act Up*, *Lesbian Avengers* ou *Radical Fairies* vem de sua capacidade para investir nas posições de sujeitos “abjetos” (esses “maus sujeitos” que são os soropositivos, as “sapatas”, os “viados”) para fazer disso lugares de resistência ao ponto de vista “universal”, à história branca, colonial e *straight* do “humano”. (PRECIADO, 2011, p. 15)

Desse modo, podemos considerar que metodologicamente usamos a teoria *Queer* como referencial para propormos a *reapropriação* das tecnologias de gênero e de sexo postas em circulação pelos discursos, com finalidade de perceber como as identidades dissidentes são apresentadas na produção original brasileira de ficção seriada da Netflix. Compreendemos que a teoria avança para sentidos pós-identitários, mas em discussões restritas ao campo acadêmico e que (ainda) não dialogam profundamente nem com a realização cultural e nem com os públicos. Assim, por meio da “diferença” sexual e de gênero, que se busca superar em última instância, é proposta nossa estratégia de ação.

Por fim, levamos em conta que a teoria *Queer* se baseia muito na politização da dissidência sexual e de gênero, em uma perspectiva contra-hegemônica. Desse modo, a identidade assume valor estratégico (Rea e Amancio, 2018) para disputas políticas e culturais. Mas deve-se sempre levar em conta seu caráter dinâmico e mutável, sua volatilidade ao longo da história e como ela é negociada, o que a afasta de qualquer perspectiva estanque, fixa ou “natural”. Portanto, como pontuam Rea e Amancio (2018, p. 4) “ela [a identidade] é uma estratégia e não uma essência”. É a partir dessa estratégia que embasamos nossa



proposta metodológica apresentada no primeiro capítulo, em associação com a teoria *Queer*.

## **2.2. QUEER OF COLOR**

Após esta breve introdução ao pensamento *queer* e explicação de como ele será aplicado a esta pesquisa, podemos mencionar um desdobramento importante da teoria, que envolve sua própria definição epistemológica. Surgida no começo dos anos 1990, (de Lauretis, 2007) essa linha conceitual une abstrações e práticas de ativismo voltadas à *desnormatização* das identidades e das performances sexuais e de gênero. Desse modo, a teoria *Queer* surge, de modo geral, colocando os sujeitos dissidentes em um lugar estratégico de luta e reafirmação de suas identidades, em oposição à política integralista popular na época.

Desse modo, as identidades *queer* seriam todas aquelas que não estão em consonância com o sistema sociocultural dominante, são corpos que por sua existência geram contestação política e não se restringem às questões ligadas à sexualidade e ao gênero. De acordo com Rea e Amancio (2018), também devem entrar como variáveis na subjetivação fatores relacionados à classe, nacionalidade, raça, entre outros.

Enquanto lugar de subalternidade continuamente ressignificado, as teorias e as práticas queer fazem parte dessas experiências culturais anti-hegemônicas, de contestação da sociedade normativa e das suas múltiplas formas de exclusão. (REA e AMANCIO, 2018, p. 3)

Assim, a identidade *queer* se afirma em lugar de oposição à normatividade dominante, seja ela a heterossexualidade, a masculinidade, a branquitude ou o ideal ocidental rico e eurocentrado. Não se pode deixar de pensar, portanto, em uma vertente *queer* que leve em conta as manifestações “subalternas” migrantes, latino-americanas, africanas, negras, indígenas, que considere os processos resultantes de experiências da colonialidade e demais marcadores sociais além do binômio gênero-sexualidade.

Desse modo, busca-se contemplar as teorias e práticas feitas à margem, de maneira que a teoria *queer* não esbarre nas limitações de locomoção

epistemológica entre “centro” e “periferia”, tão marcantes no desenvolvimento científico até os dias de hoje. É fundamental a uma teoria contra-hegemônica que observe atentamente processos de dominação que podem se cristalizar, como a relevância das questões étnico-raciais e de classe para o desenvolvimento de um pensamento *queer*, levando em conta que as disputas de hegemonia passam por fundamentos interseccionais e que as identidades dissidentes são atravessadas por muitas peculiaridades (Anzaldúa, 2005).

Nesse contexto, surge o *Queer of Color*, que se constitui como uma perspectiva mais inclusiva em contraposição ao conformismo de teorias e mesmo grupos LGBT+ nos países centrais (Ferguson, 2003), especialmente Estados Unidos, Canadá, Europa e Austrália. O *Queer of Color* compreende, portanto, a teoria *Queer* com mais heterogeneidade, aproximando-a de ideias relacionadas à classe, à raça, à etnia e às origens nacionais, além dos já discutidos padrões de gênero e sexualidade. É, assim, uma crítica *queer* que radicaliza os cânones epistemológicos da teoria, extrapolando o combate às normatividades em várias esferas.

O nome *Queer of Color* é uma alusão ao termo em inglês “*of color*”, traduzido livremente para “de cor” em português. A expressão é usada para definir pessoas não brancas, especialmente negras, indígenas, latinas e asiáticas, em países anglófonos e seria um jogo de palavras que tiraria do *queer* sua branquitude, colocando-o em lugar de produção de sentido mais ligado às “minorias” étnico-raciais – levando em conta as “minorias” como consideradas por Sodré (2005).

(...) teorias queer of color estadunidenses podem ser definidas como teorias queer que abordam, sem separá-los, o gênero, as sexualidades, o racismo, a colonialidade, o genocídio, o escravagismo, o pós-escravagismo e a exploração de classe (...). As críticas queer of Color são produzidas principalmente, mas não exclusivamente, por pessoas queer não-brancas. (BACCHETTA, FALQUET e ALARCÓN, 2005, p. 2 *apud* REA e AMANCIO, 2018, p. 17)

Então, a crítica *Queer of Color* tira da teoria a hegemonia das dissidências sexuais e de gênero, descaracterizando pessoas *queer* como estritamente homossexuais, bissexuais, *trans* ou intersexuais. *Queer*, portanto, se define muito mais por aspectos ligados às normatividades previamente mencionadas, cujo pertencimento ou não pertencimento estratifica os indivíduos em diferentes

níveis de opressão. Essa hierarquização é, sem dúvida, mais complexa que a oposição dicotômica entre heterossexualidade e homossexualidade ou cisgeneridade e transgeneridade. Além disso, o *Queer of Color* busca chamar atenção para o conhecimento produzido fora do contexto de países economicamente centrais, pluralizando não apenas as experiências, mas também as vozes que têm poder para falar sobre elas. Em contexto brasileiro e levando em conta a produção cultural brasileira, é importante apresentar, ainda que rapidamente, a nossa própria perspectiva sobre a teoria *Queer*.

### 2.3. UMA TEORIA *BICHA*?

Toda essa discussão sobre uma “regionalização” do *queer* e maior participação de identidades periféricas abre um debate que não será aprofundado nesta pesquisa, mas merece ser apresentado. Como tanto que já foi tratado aqui, é mais uma questão de linguagem. Em língua inglesa, a palavra *queer* pode ser traduzida como “estranho”, “excêntrico”, “ridículo”, além da forma pejorativa de designar pessoas homossexuais, se aproximando de um xingamento como “bicha” ou “viado” em português. É uma expressão utilizada de maneira ofensiva em contextos de hostilidade específicos, e por isso mesmo é preciso atenção ao transportá-la para outros contextos enunciativos e culturais (Ochoa, 2004). De acordo com Louro (2001, p. 546):

Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação.

De acordo com essa impressão dos discursos, ressignificar *queer* e outras palavras tradicionalmente ofensivas significa desafiar os processos de normatização. Neste caso específico, da *heteronormatividade compulsória* (Louro, 2001), e incluiríamos também a cisgeneridade presumida. Além disso, como levantamos em discussões anteriormente sobre os privilégios e as hierarquias constituídas dentro da comunidade LGBT+, *queer* serve para designar quem não pertence às identidades dominantes contidas no grupo.

*Queer* é a diferença que não procura ser incorporada ao padrão, cuja existência é uma forma de contestação.

Em língua inglesa, a potência da contestação *queer* é acompanhada pelo peso da palavra, que se popularizou inicialmente não no meio acadêmico, mas em movimentos sociais e de liberação LGBTQ+ nos Estados Unidos. No Brasil, o *queer* se difunde ligado a uma teoria, entrando pela porta da frente das universidades e demais ambientes elitizados ligados à intelectualidade. A utilização da palavra em inglês não choca por aqui, pois ela está esvaziada de sua carga cultural e simbólica, de sua ofensividade e violência e de seus processos de resignificação destes sentidos.

Também em português “queer” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos *queer*. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil. Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELÚCIO, 2014, p. 4)

Percebe-se no Brasil, portanto, um movimento de apropriação da teoria *Queer* que tenta batizá-la com um nome que faça justiça às polêmicas e ao mal-estar que a palavra original causava e ainda causa em países de língua inglesa. É uma maneira não de traduzir literalmente, mas de produzir sentido análogo, com níveis de contestação e radicalidade parecidos. Afinal, essa quebra das normas, inclusive da ciência canônica, é um pressuposto do *queer*.

Por isso, além da “teoria cu” proposta por Pelúcio acima, é possível também nos depararmos com outras “adaptações” do nome dado à teoria *Queer*. Perra (2014) aponta que na América Latina e mesmo na Espanha, a *Queer Theory* não causa impacto exatamente pelas questões postas anteriormente, e sugere que uma maneira de soar menos esnobe e mais próxima das tensões e estigmatizações da versão original seria a utilização do termo “teoria bicha”. Acompanhando esse raciocínio, Alós (2007) sugere igualmente o “teoria bicha” e extrapola, propondo uma associação deste nome a uma “teoria sapatão”, que dariam conta de melhor representar a potência do vocábulo em língua inglesa e seu sentido agressivo e ligado ao discurso de ódio. Há ainda a possibilidade de grafar *queer* como se lê em português, utilizando “teoria *cuír*” (Spitzner, 2007). Seria uma apropriação mais branda do termo, mas ainda assim mais ligada ao contexto cultural no qual ele é utilizado e menos submisso à anglofonia que domina as discussões sobre diversidade de gênero e sexualidade nos âmbitos acadêmicos. Nascida no seio da cultura no Brasil, há também o termo “transviado”, sobre o qual discutiremos a seguir, que aparece também como candidato a nomear a teoria *Queer* em solo brasileiro.

Como mencionado antes, não é objetivo deste trabalho chegar a uma síntese do pensamento *queer/cuír/bicha/cu/transviado* ou concluir a melhor definição. Julgamos importante apenas localizar a existência de diversos modelos possíveis de apropriação discursiva da teoria para a realidade da América Latina e do Brasil. Como não cabe a esta pesquisa dar profundidade a este debate ou romper fronteiras epistemológicas sobre os estudos *queer*, mas utilizá-los metodológica e estrategicamente para análise de produções culturais brasileiras, deixamos pontuada a discussão como registro dos avanços no campo na atualidade.

#### **2.4. A LUTA LGBT+ POR DIREITOS NO BRASIL**

A ditadura militar que governou o Brasil entre os anos de 1964 e 1985 intensificou um processo de elevação da moralidade à política de Estado, dando destaque à esfera privada como lugar privilegiado de controle social. Foucault (2005) já apontava a eficiência da regulação da sexualidade nas relações de poder e dominação. Um exemplo marcante desse processo que confunde vida íntima com institucionalidade pública é o posicionamento do então deputado federal da

Aliança Renovadora Nacional (ARENA) Cid Furtado, relator do projeto de emenda constitucional que legalizava o divórcio em 1975. De acordo com o parlamentar em seu parecer contrário à proposta na Câmara Federal, o “desenvolvimento e segurança nacional não se estruturam apenas com tratores, laboratórios ou canhões. Por detrás de tudo isso está a família, una, solidária, compacta, santuário onde pai, mãe e filhos plasmam o caráter da nacionalidade” (Quinalha, 2018).

Pode-se depreender da fala do deputado uma preocupação que extrapola a questão do divórcio e avança para territórios mais profundos, como a entrada da mulher no mercado de trabalho, garantia de direitos femininos à vida pública e também o crescimento no mundo e no Brasil de uma onda de liberação sexual em curso desde os anos 1960. Esse processo atinge sobremaneira as identidades sexuais e de gênero fora da norma, que saíam dos armários e conquistavam paulatinamente o direito à existência.

O clima de regulação estatal do cotidiano e da vida privada permitiu o crescimento do controle exercido pelos órgãos de informações militares, que cuidavam da sexualidade dos indivíduos em seus dossiês, categorizando “pederastas passivos”, “lésbicas”, “invertidos” e demais denominações pretensamente identitárias, como se elas depusessem contra o caráter dos alvos de perseguição oficial. Desse modo, as identidades sexuais e de gênero serviam como marcadores institucionais de redução da dignidade humana e, portanto, do respeito que determinada pessoa merecia.

O controle obviamente não se restringiu à esfera da individualidade, mas rapidamente chegou aos produtos culturais brasileiros. Havia um código de ética para regulação de materiais pornográficos, que, ao violá-lo, eram incinerados, ainda que esse tipo de conteúdo fosse crescentemente consumido pela sociedade da época. Telenovelas, filmes e mesmo programas de auditório<sup>9</sup> passavam pelo crivo da forte censura oficial e tinham cenas e quadros cortados quando apresentavam personagens (ou pessoas) que indicassem algum

---

<sup>9</sup> A disputa entre realizadores de programas de auditório e a censura oficial é um dos temas retratados na série *Hebe* (2019), do Globoplay (exibida na televisão em 2020). Na trama, a apresentadora é representada em várias situações de sujeição e também de contestação aos cortes intimados pelos órgãos de regulação, especialmente relacionados a conteúdos do programa com pessoas e personagens transgêneras ou que exprimissem comportamentos não normativos em relação às suas identidades sexuais e de gênero.

comportamento que pudesse ser relacionado a comportamentos sexuais ou identidades de gênero fora da norma. Peças e músicas<sup>10</sup> também não escaparam da impiedosa regulação e eram vetadas ou impedidas de circular especialmente se fizessem algo que pudesse ser interpretado como “apologia à homossexualidade” ou algum “atentado à moral e aos bons costumes” (Quinalha, 2018).

Nesse contexto persecutório, prostitutas, travestis, homens gays e mulheres lésbicas passaram a ser sistematicamente violentados nos centros urbanos, onde sua presença cada vez mais volumosa e menos discreta se tornou incômoda para os valores culturais e institucionais difundidos à época. A aglomerações de pessoas LGBT+ ou mesmo a ostentação de signos no corpo de um indivíduo que o identificassem como pertencente a um gênero ou a uma sexualidade dissidente eram razão para extorsões, perseguições e torturas.

Ao mesmo tempo, como havia de ser, movimentos culturais de contestação a esse sistema surgiam, como o jornal *Lampião da Esquina*, que circulou por todo o país entre 1978 e 1981<sup>11</sup>. Não sem uma reação do Estado, que perseguia a chamada “imprensa gay”, devassava a vida e arruinava as carreiras de jornalistas e editores que se dedicavam aos veículos cujos temas eram sexualidades fora dos padrões normatizados à época. É possível perceber, portanto, que o campo cultural era (e continua sendo) uma arena de disputa simbólica importante.

(...) as questões comportamentais tornaram-se objeto da razão do Estado depois do golpe de 1964 e, sobretudo, após 1968. A sexualidade passou a ser tema afeto à segurança nacional para os militares conforme registraram e documentaram os trabalhos

---

<sup>10</sup> Os exemplos são inúmeros, mas sempre gosto de lembrar da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Ela foi alvo de muitas intervenções da censura, começando pelo próprio título do álbum homônimo composto para complementar musicalmente a produção. Virou *Chico Canta*. Ainda sobre o álbum, a capa original, que continha um muro pichado com a palavra “Calabar” foi vetada, e a imagem substituída por uma foto do compositor. Além disso, o musical, que conta a história das invasões holandesas ao Brasil colonial, foi interditado antes mesmo de sua estreia. Não sendo isso o suficiente, as músicas *Ana de Amsterdam* e *Vence na Vida Quem Diz Sim* ganharam compulsoriamente versões instrumentais. Além disso, há dois cortes diretamente relacionados à questão sexual: um na música *Fado Tropical*, na qual a palavra “sífilis” foi apagada e substituída pelo silêncio e outra, na música “Bárbara”, sobre a questão do amor lésbico vivido entre Bárbara e Ana de Amsterdam. Neste caso, a última palavra do verso “e mergulhar no poço escuro de nós duas” foi substituída por aplausos.

<sup>11</sup> É possível acessar o acervo das 38 edições da publicação pelo site do Grupo Dignidade, do movimento LGBT+ de Curitiba, Paraná: <https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>. Acesso em 06 ago. 2020.

da Comissão Nacional da Verdade. Os desejos e afetos entre pessoas do mesmo sexo também foram alvo do peso de um regime autoritário com pretensão de sanear moralmente a sociedade e criar uma nova subjetividade afinada com os princípios binários e heteronormativos tão caros às políticas morais conservadoras. (QUINALHA, 2018, *on-line*)

Esse movimento opressor e sua contestação geraram uma ambiguidade fundamental. Enquanto a população LGBTQ+ era sistematicamente perseguida, surgiam, principalmente nas grandes cidades, lugares de sociabilidade destinados a essa comunidade. Novas vivências foram possíveis com o inchaço dos centros urbanos e com o crescimento das camadas médias no período posterior ao que ficou conhecido como *Milagre Econômico Brasileiro*, fazendo com que pululassem espaços como bares, boates, centros culturais, de “pegação” etc. E onde circulam pessoas, circulam também ideias.

Esse é o contexto brasileiro entre os anos de 1970 e 1980, uma ditadura militar profundamente repressiva política e culturalmente que se apoiava nos “bons costumes” e na “moralidade” (moralidade sob a perspectiva institucional de então) da população. Foi durante a década referida, apesar de tudo, que o processo de transição política se intensificou, com a organização de diversos movimentos sociais e da sociedade civil, que lutavam em diferentes áreas, mas tinham como objetivo comum a redemocratização do governo. Além da liberdade política, estava no radar desses movimentos distintos também a busca pelo reconhecimento das identidades – entre elas, a LGBTQ+.

Foram muitas forças confluentes para a luta por direitos e pela redemocratização, formando uma frente de oposição e disputa à ditadura militar na qual ganharam relevância os movimentos ligados às questões étnico-raciais e feministas. Também entrou em cena nesse período o “movimento homossexual brasileiro”, que, de acordo com Facchini (2003, p. 84) é:

O movimento homossexual tem seu surgimento no Brasil registrado pela bibliografia sobre o tema, na segunda metade dos anos 1970. O termo movimento homossexual é aqui entendido como o conjunto das associações e entidades, mais ou menos institucionalizadas, constituídas com o objetivo de defender e garantir direitos relacionados à livre orientação sexual e/ou reunir, com finalidades não exclusivamente, mas necessariamente políticas, indivíduos que se reconheçam a



partir de qualquer uma das identidades sexuais tomadas como sujeito desse movimento.

É fundamental levar em conta o caráter político que passou a definir o “movimento homossexual brasileiro” a partir dos anos 1970. As boates, bares e lugares de “pegação” mencionados anteriormente não eram mais suficientes para parte da militância exatamente por estarem restritos à sociabilidade. O projeto que avançava já desde os anos 1960 reivindicava uma alternativa mais politizada às vivências LGBTQ+, que, de acordo com Facchini (2003), apareceu de maneira vanguardista por meio de organizações como o jornal *O Snob* (1963-1969) e a Associação Brasileira de Imprensa Gay (1967-1969).

O ano de 1978 representou um marco para o “movimento homossexual brasileiro”, quando foi fundado em São Paulo o “SOMOS: Grupo de Afirmação Homossexual”. Vamos retroceder um pouco e entender algumas particularidades do contexto de fundação desta organização. Segundo MacRae (1990), antes do surgimento do grupo referido houve uma tentativa de estruturação de uma outra entidade ainda no segundo semestre de 1976, criada por João Silvério Trevisan em seu retorno ao Brasil após três anos em autoexílio nos Estados Unidos. O escritor, jornalista, dramaturgo e cineasta brasileiro voltou ao país com ímpeto para discutir novas ideias relacionadas especialmente às pautas da homossexualidade, de gênero e ecológicas com as quais teve contato durante o período em que viveu no exterior.

O novo grupo teria se extinguido em poucas semanas, mas germinou os debates fomentados por Trevisan, ainda que sem uma organização central. Já em 1978, com a efervescência dos movimentos pelos direitos civis, a *Revista Versus*<sup>12</sup>, promoveu um evento para debates e reservou um dia para discussão e articulação da “imprensa alternativa”. Várias entidades foram convocadas, mas o convite não se estendeu ao jornal *Lampião da Esquina*, referido anteriormente neste capítulo, que era o maior expoente da imprensa ligada ao “movimento homossexual brasileiro”.

---

<sup>12</sup> *Versus* era uma publicação bimestral ligada à Convergência Socialista que circulou em 24 números entre 1975 e 1979. Com teor fortemente combativo à ditadura militar brasileira e também a outros regimes autoritários na América Latina, a revista sediada em São Paulo era lugar de articulação política prática, servindo de refúgio para jornalistas e militantes originados de outras cidades ou mesmo países. Também foi núcleo para reuniões do Movimento Negro Unificado (MNU) e da redação do jornal *Nós Mulheres*, de articulação feminista.

O boicote ao Lampion da Esquina e a condução das discussões durante o encontro, que não especificaram objetivamente quais “minorias” seriam apoiadas pela Versus, deixando de nomear o “movimento homossexual”, teriam levado Trevisan e um grupo de outros homens a ponderarem a situação após o último dia de evento. Ainda de acordo com MacRae (1990), o desentendimento gerou, no mês seguinte, reuniões semanais com 15 a 20 membros, que culminaram na formação do SOMOS, então composto exclusivamente por homens *gays*.

Ainda sob um nome provisório, “Núcleo de Ação Pelos Direitos dos Homossexuais”, a primeira aparição pública do grupo se deu por meio de uma carta endereçada ao sindicato dos jornalistas. Depois disso, em dezembro de 1978, a organização recebeu seu nome definitivo (como mencionado anteriormente, SOMOS: Grupo de Afirmação Homossexual), e “estreou” oficialmente no começo de 1979 na Universidade de São Paulo (USP), a partir do convite para participação de uma semana destinada à discussão de movimentos de afirmação de grupos discriminados.

As aparições públicas subsequentes garantiram adesão de novos membros ao grupo, que cresceu bastante nos anos seguintes. Nesse período, mulheres passaram a integrar a organização, gerando a divisão em duas vertentes: Eros e Libertos.

É interessante observar, em relação à forma como surgiam novos grupos, que um evento onde a questão homossexual teve destaque não só trouxe novos membros ao SOMOS como provocou o surgimento de novas iniciativas. Como veremos adiante, essa não era a única forma através da qual novos grupos surgiam. A partir deste debate, também, uma polarização entre a “esquerda” e a “autonomia das lutas das minorias” passa a marcar o grupo. Essa polarização, posteriormente, seria responsável por conflitos internos, na medida em que militantes do SOMOS passaram a defender uma estratégia de transformação social que passava por uma aliança com outras minorias, movimento de trabalhadores e grupos de esquerda. (FACCHINI, 2003, ps. 88-89)

O grupo SOMOS tem grande valor histórico devido à sua inspiração política e ao seu pioneirismo, sendo a primeira organização LGBT+ registrada em bibliografia no Brasil (MacRae, 1990; Trevisan, 1986; Perlongher, 1987; Souza, 1997; Silva,

1998). A ampla divulgação em referências acadêmicas e também jornalísticas da organização fez com que ela servisse como modelo de ação para outros grupos relacionados às demandas da comunidade LGBT+. Desse modo, foi criado um estilo de militância ligado ao SOMOS, mas não restrito a ele.

Em 1979, ocorreu 1º Encontro de Homossexuais Militantes, no Rio de Janeiro, na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Segundo o Boletim do Grupo Gay da Bahia (1993), o evento teve 61 participantes, sendo 11 mulheres lésbicas e 50 homens *gays*. Entre as instituições que compuseram o evento, estavam: “SOMOS, RJ; Auê, RJ; SOMOS, SP; Eros, SP; SOMOS, Sorocaba, SP; Beijo Livre, Brasília, DF; Grupo Lésbico Feminista, SP; Libertos, Guarulhos, SP; Grupo de Afirmação Gay, Caxias, RS e mais um representante de Belo Horizonte, MG, futuro fundador do Grupo 3º Ato” (FACCHINI, 2003, p. 90).

No ano seguinte, em 1980, ocorreram em abril o 1º Encontro de Grupos Homossexuais Organizados (EGHO) e o 1º Encontro Brasileiro de Homossexuais (EBHO), ambos em São Paulo. Os dois eventos foram exclusivos para grupos organizados do movimento homossexual brasileiro e seus convidados. Ainda nesse ano, em maio, devido a divergências identitárias e ideológicas, o SOMOS foi dividido novamente em três organizações distintas: uma delas se manteve como SOMOS e paralelamente se originaram o Grupo de Ação Lésbico-Feminista (GALF) e o Grupo de Ação Homossexualista, que mais tarde mudou o nome para Outra Coisa.

Mesmo com as divergências e com a fragmentação do grupo, a violência destinada à população LGBT+ no fim dos anos 1970, especialmente na figura emblemática do delegado Richetti<sup>13</sup> em São Paulo, levou à união não apenas das entidades que se fracionaram do SOMOS, mas também estimulou a ligação entre o movimento homossexual de então e articulações sociais por direitos étnico-raciais e feministas. A truculência policial comandada por Richetti gerou muita revolta e no dia 13 de junho de 1980, mil pessoas se juntaram em um protesto em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, seguindo em passeata pelas ruas do centro da cidade. Esse acontecimento é comparado à Revolta de *Stonewall*, ocorrida em Nova York em 1969.

---

<sup>13</sup> O delegado José Wilson Richetti ficou conhecido pela “Operação Limpeza”, comandada por ele, que ocorreu entre abril e maio de 1980. A ação da polícia foi marcada pela violência com a população LGBT+, cuja presença se procurou expulsar região central de São Paulo.

O mais importante nisso tudo é perceber como o SOMOS foi precursor de diversos grupos que atuavam nas esferas política e cultural pelos direitos das pessoas LGBT+ em várias partes do Brasil. Após o evento descrito acima, as manifestações de rua em formato de marchas tomaram grande importância e caráter evidentemente político para as LGBT+. As demandas eram muito variadas, mas tinham como pauta primordialmente o fim da violência constante em batidas policiais a lugares frequentados pela comunidade e da discriminação nos lares e nos ambientes de trabalho.

É fundamental ressaltar essa importância que as marchas ganharam como estratégia do movimento LGBT+ para entendermos como chegamos, em 2006, ao *Guinness World Records* como maior Parada do Orgulho LGBT+ (ou apenas *Parada*) do mundo. O título foi para a cidade de São Paulo, onde o movimento LGBT+ local promove o evento desde 1997, na Avenida Paulista. Hoje em dia, a *Parada* de São Paulo permanece como a maior do planeta em quantidade de participantes (estimados pelos organizadores da manifestação e pela Polícia Militar de São Paulo), atingindo a casa dos milhões, conforme pode ser visto a seguir:

**Tabela 2:** Participantes da Parada do Orgulho LGBT+ de São Paulo

Ano	Dia	Estimativa de participantes
1997	28 de junho	2.000
1998	28 de junho	8.000
1999	27 de junho	35.000
2000	26 de junho	120.000
2001	17 de junho	200.000
2002	02 de junho	700.000
2003	22 de junho	1.000.000
2004	08 de junho	1.800.000
2005	29 de maio	2.500.000
2006	17 de junho	3.000.000
2007	10 de junho	3.500.000
2008	28 de maio	3.400.000
2009	14 de junho	3.100.000
2010	07 de junho	3.500.00
2011	27 de junho	4.000.000
2012	10 de junho	4.500.000

<b>2013</b>	06 de junho	4.000.000
<b>2014</b>	04 de maio	100.000
<b>2015</b>	09 de junho	2.000.000
<b>2016</b>	28 de maio	3.000.000
<b>2017</b>	18 de junho	3.000.000
<b>2018</b>	03 de junho	3.000.000
<b>2019</b>	23 de junho	3.000.000
<b>2020</b>	-	-

Fonte: Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo e Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Em 2020, devido à pandemia causada pela disseminação do *coronavírus* e da ameaça de contágio com a Covid-19, a Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo não ocorreu. A *Parada* é uma das maiores expressões político-culturais de resistência da comunidade LGBTQ+. A diversidade é celebrada e direitos são exigidos em tom festivo, mas também com muitos eventos paralelos que envolvem arte, debates, moda, discussões acadêmicas etc.

Vale mencionar que a Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo ganhou relevância mundial a ponto de servir como locação para a gravação da série original Netflix *Sense 8*, em 2016. É o reconhecimento do evento andando lado a lado com produtos culturais de mídia distribuídos por *streaming* no ambiente digital. Percebe-se uma aproximação íntima da empresa com o público LGBTQ+ brasileiro, que será discutida adiante neste trabalho.

Apesar da sua relevância para o movimento LGBTQ+, não se pode reduzir a história da diversidade sexual no Brasil ao período específico relatado até aqui. As sexualidades e identidades de gênero não normativas existem nas culturas tradicionais dos povos originários do território hoje compreendido como nacional desde antes da invasão europeia. Durante o período colonial, a opressão às pessoas LGBTQ+, por questões econômicas e religiosas, principalmente, se intensificou. Como a própria existência do poder e do controle pressupõe contestação e consequente disputa, vários métodos de objeção e ação política se desenvolveram ao longo dos últimos quinhentos anos para afirmação dos corpos, desejos e afetos dissidentes.

Ainda assim, o destaque ao período referente à recente ditadura militar brasileira é dado por ter sido durante esse momento particular na história nacional que se

desenvolveu um sentimento politizado de luta por visibilidade e por direitos. Apesar do reconhecimento desse fenômeno como resultados de um processo extenso e complexo que permitiu a sua existência, não se pode deixar de levar em conta a preponderância da emergência de organizações político-culturais no seio dos movimentos sociais direcionadas prioritariamente à luta pelo reconhecimento dos direitos da população LGBT+.

Desde a sua concepção, o “Movimento Homossexual Brasileiro” passou por muitas transformações, se tornando mais aberto e inclusivo com a diversidade dentro da diversidade. Até ele se tornar nominalmente o “Movimento LGBT+”, houve um longo processo de disputas no campo simbólico, que refletem a materialidade dos fatos, como será exposto mais adiante. Mas gradualmente surgiram coletivos e grupos organizados criados por e destinados a lésbicas, bissexuais, pessoas transgêneras, intersexuais etc. É importante destacar a relevância desse segmento social para a promoção de mudanças (em termos culturais) na sociedade brasileira e também no Estado (em termos institucionais e legislativos). Também se deve ao movimento LGBT+ o crescimento da cultura de manifestações no país, especialmente das marchas. Como demonstrado anteriormente, hoje é iniciativa desta comunidade o maior ato de rua em território nacional (a Parada do Orgulho LGBT+, apesar de ter sua maior versão ocorrendo anualmente em São Paulo, acontece também em centenas de cidades em todas as regiões do Brasil).

Com o afrouxamento coercitivo da ditadura militar e o gradual retorno ao regime democrático, muitos grupos políticos LGBT+ passaram a firmar parcerias com organizações não governamentais e mesmo com setores do Estado ligados à educação e aos direitos humanos, por exemplo. Desse modo, as pautas foram sendo direcionadas mais especificamente às causas identitárias, deixando um pouco de lado a oposição direta ao governo, como acontecia no período em que o SOMOS foi criado, ainda sob o jugo da ditadura militar. Esse modelo segue até hoje, com muita energia dispendida a fim de obtenção de financiamento para projetos, políticas públicas e direitos civis para a população LGBT+.

Conquistas devem ser celebradas, como a despatologização da homossexualidade, que deixou de ser considerada uma doença pelo então Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS), nos anos 1980. Isso aconteceu no Brasil antes mesmo de uma vitória a nível mundial

alcançada pelo movimento, quando em maio de 1990 a homossexualidade foi retirada da lista internacional de doenças registrada pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

Houve também a organização de diversas campanhas destinadas aos produtores de mídia e veículos de comunicação que criticavam a tradição de representações caricaturais e debochadas da população LGBTQ+ nos produtos culturais brasileiros, especialmente audiovisuais. Em junho de 2019, o Supremo Tribunal Federal brasileiro votou que atos de homofobia e transfobia devem ter o mesmo tratamento penal que o racismo no país. Em caráter paliativo, a decisão busca superar uma lacuna na lei até que Congresso Federal estabeleça legislação específica destinada à proteção da comunidade LGBTQ+. As conquistas são resultado de lutas contra opressões históricas sofridas pelo movimento LGBTQ+, mas ainda há muitos avanços a serem alcançados pela frente.

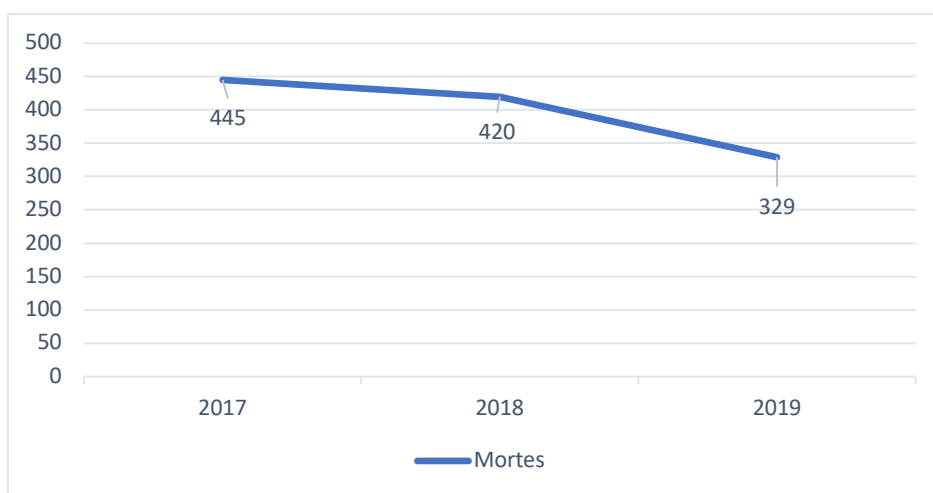
Desde o surgimento dos movimentos organizados acima mencionados até o momento, vários obstáculos apareceram para a população LGBTQ+. A epidemia do vírus do HIV/Aids, que será discutida adiante, teve forte influência na trajetória das lutas por direitos, tanto no sentido de garantir visibilidade ao movimento e empatia de parte da população, quanto no de estigmatizar identidades sexuais e de gênero dissidentes, associando-as a doenças e morte. A infecção e consequente enfermidade ficou conhecida inclusive como “*peste gay*”, apesar de ser disseminada também entre heterossexuais.

Os anos 1990 foram marcados pela profissionalização das entidades políticas e culturais LGBTQ+, com novos métodos de adesão aos grupos em escala nacional. Surge o termo “*pink money*”, sobre o qual falaremos mais à frente, que relaciona a garantia de direito à cidadania da população LGBTQ+ ao consumo. A “aceitação” de identidades sexuais dissidentes nesse contexto se restringe a homossexuais bem-sucedidos economicamente e com recursos para obtenção de produtos e serviços. Em um país como o Brasil, marcado pela desigualdade social e pela discriminação da população negra, não se pode deixar de apontar um atravessamento étnico-racial nesse cenário, sendo homens *gays* brancos os mais privilegiados.

De todo modo, o reconhecimento civil da população LGBTQ+ alcança na atualidade um patamar impensável no início da jornada do movimento, ainda que

ponderemos que as garantias são plenamente gozadas apenas por uma fração das pessoas que fazem parte dessa comunidade. Possibilidade de casamento civil, registro de união estável e adoção, por exemplo, são direitos adquiridos que garantem certa equidade. Pessoas transgêneras, por sua vez, apesar de ainda serem um dos segmentos mais marginalizados da comunidade LGBTQ+, já conseguem alterar seus nomes em documentos oficiais diretamente no cartório, sem precisarem passar por intermináveis consultas e exames médicos e psicológicos para obtenção de laudos e autorizações judiciais. Muitos partidos políticos brasileiros atualmente contam com secretarias para discussão das questões LGBTQ+ e há coordenadorias específicas com essa finalidade na maior parte das instâncias do governo – apesar de estarem sob ameaça constante de reduções, cortes e esvaziamento na atual gestão federal do poder executivo. Ainda assim, o Brasil ainda ostenta o triste título de ser o país que mais matou pessoas transgêneras no mundo entre janeiro de 2008 e julho de 2016, segundo relatório da Organização Não Governamental (ONG) *Transgender Europe*<sup>14</sup>. Os crimes de ódio contra a população LGBTQ+ infelizmente alcançam números alarmantes, apesar de suave redução nos últimos três anos, conforme pode ser observado no Gráfico 1.

**Gráfico 1:** Mortes violentas de pessoas LGBTQ+ ano a ano no Brasil



Fonte: Grupo Gay da Bahia<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *TMM Annual Report 2016*. Disponível em: <https://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol14-2016.pdf>. Acesso em 07 de agosto de 2020.

<sup>15</sup> Grupo Gay da Bahia. Disponível em: <https://grupogaydabahia.com.br/2020/02/13/>. Acesso em 07 de agosto de 2020.



A redução apontada no Gráfico 1 não indica que o Brasil vem deixando de ser um país violento contra a população LGBT+. Os números, que ainda são muito altos, podem refletir o medo que as pessoas LGBT+ têm de se expor a situações potencialmente perigosas devido à sua vulnerabilidade, intensificada pelo discurso do presidente Jair Bolsonaro, sabidamente LGBTfóbico, e de seus seguidores. Talvez, também, sejam reflexo da recente criminalização da homofobia e da transfobia mencionada anteriormente.

Os dados alarmantes podem ainda manifestar a precariedade da representação LGBT+ no poder legislativo, ocupado em grande parte por fundamentalistas religiosos que brecam o avanço de pautas voltadas à garantia de direitos de pessoas com sexualidades e identidades de gênero dissidentes. Recentemente, o Brasil, acompanhando um movimento em escala global, vem passando por uma onda conservadora que agrava violências cotidianas e institucionais contra a população LGBT+ e retrocede em aspectos culturais e de costumes as lutas historicamente travadas. Desse modo, grande parte dos avanços conquistados se deve à condescendência do poder judiciário pelo reconhecimento e efetivação dos direitos, o que nem sempre é garantido, pois é questão de interpretação constitucional dos magistrados, em certa medida subjetiva e objeto de intensa disputa ideológica. A ação dos operadores do sistema judiciário, nomeadamente juízes, desembargadores e ministros é por vezes orientada por espécies de milícias virtuais ligadas a organizações, partidárias ou não, ultraconservadoras. Além de disseminarem *fake news* como o “*kit gay*”, que era uma proposta de cartilha que seria distribuída a professores como parte do projeto “Escola Sem Homofobia”, essas patrulhas articuladas pela internet travam guerra contra avanços culturais e dos costumes. Um exemplo foi o processo sistemático de desinformação criado a partir do termo “ideologia de gênero”, a partir do qual o debate sobre sexualidade e gênero é sumariamente censurado e não avança nos âmbitos escolar e cultural.

Esse é um breve histórico das últimas cinco décadas de opressões contra a população LGBT+, que foram sempre acompanhadas de perto por muitas lutas e resistência. Entre avanços e retrocessos, percebe-se a relevância do movimento na garantia de direitos das pessoas com sexualidades e gêneros dissidentes, mas também para a melhoria de vida da população brasileira como

um todo. Desse modo, o movimento LGBTQ+ despontou como um agente importante no cenário político nacional contemporâneo.

#### 2.4.1. A VIRADA COM O HIV/AIDS

Toda a opressão destinada às pessoas LGBTQ+ teve entre as consequências mais cruéis a disseminação de desinformações, muitas delas ligadas à saúde, que relacionavam homossexualidade à proliferação de doenças congênitas, por exemplo. Pessoas LGBTQ+ seriam transmissoras de genes “ruins” caso tivessem filhos, o que colaborou para a criação e aprofundamento de um imaginário carregado de estereótipos nocivos.

No entanto, o evento relacionado à saúde mais impactante entre a comunidade LGBTQ+ sem dúvida foi a epidemia da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (SIDA, ou, como é mais conhecida, Aids, na sigla em língua inglesa para *Acquired Immunodeficiency Syndrome*, nome que popularizou no Brasil). A síndrome referida surgiu a partir do chamado SIV (Vírus da Imunodeficiência Símia, ou *Simian Immunodeficiency Virus* em inglês), encontrado nos organismos, mais especificamente nos sistemas imunológicos, do macaco verde africano (*Cercocebus atys*) e entre exemplares da subespécie de chimpanzés *Pan troglodytes troglodytes*.

Altamente mutante, existe uma hipótese que considera que o SIV tenha infectado seres humanos por meio da manipulação de carne e sangue de macacos para alimentação, dando origem ao vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana, ou *Human Immunodeficiency Virus* em inglês). Apesar de não haver consenso entre os cientistas, estima-se que as primeiras transmissões entre pessoas tenham ocorrido por volta de 1930, ficando restritas a comunidades tribais da África central, ao sul do deserto do Saara, que domesticavam chimpanzés e macacos verdes e/ou usavam estes animais como parte de sua dieta. Há, ainda, uma outra teoria mais recente, apesar de não muito aceita pela comunidade científica, que associa a infecção de humanos a uma vacina contra a poliomielite que continha restos de matérias biológicas símias. De acordo com essa linha, o contato do SIV com pessoas e consequente surgimento do HIV teria ocorrido apenas em 1957.

Independentemente das disputas científicas, fato é que entre as décadas de 1960 e 1970, durante as guerras de independência no continente africano, a alta circulação de pessoas entre as fronteiras nacionais deu início ao espalhamento mais efetivo do vírus pelo mundo. O uso constante de mercenários nas batalhas foi um propulsor da infecção. Somente nos anos 1980 a doença resultante da infecção pelo vírus HIV é reconhecida, por meio de relatos de uma enfermidade que se espalhava rapidamente e com alta letalidade entre a comunidade *gay* dos Estados Unidos. Paralelamente a isso, casos entre homens heterossexuais são registrados no Haiti e na África, mas não recebem tanta atenção quanto os ocorridos nos EUA. Em 1981, morreu um comissário de bordo franco-canadense acometido pela doença, que ficou conhecido como o “paciente zero”. Uma curiosidade sobre o fato é que o termo “paciente zero” tão difundido pela imprensa à época e até os dias de hoje é resultado de um equívoco. Como as equipes médicas e científicas que investigavam a disseminação do HIV iniciaram os estudos na Califórnia, Estados Unidos, identificaram o comissário com um “O” (de “*outside California*”, ou “fora da Califórnia” em português) ao conectá-lo à rede de homens *gays* que carregavam o vírus e manifestavam a doença relacionada a ele. Desse modo, jornalistas e leigos confundiram o “O” (letra) com um “0” (número zero) e o nome acabou “pegando”. Devido às constantes viagens por conta de seu trabalho, estima-se que o homem tenha espalhado o vírus por vários países, mas que não foi o precursor da infecção pelo HIV, apenas mais uma vítima da epidemia.

Apesar desse registro oficial, estudos posteriores confirmaram que o primeiro homem identificado com morte relacionada à manifestação do vírus HIV vivia no então Congo Belga, atual República Democrática do Congo e veio a óbito em 1959. Foi possível ter essa comprovação décadas depois por meio de sangue estocado do paciente.

Entre 1981 e 1983, as pesquisas começam a avançar na identificação de vítimas da doença (até então só havia registro de casos em homens) que não praticavam sexo com outros homens, principalmente entre pessoas que utilizavam drogas injetáveis ou faziam tratamentos médicos que demandavam transfusões de sangue sistemáticas. Apesar disso, o crescimento mais alarmante da doença estava relacionado a homens *gays* dos Estados Unidos, o que gerou estigmas

graves, como o “apelido” da infecção de “câncer *gay*” pela imprensa local e posteriormente mundial (Valle, 2002).

Em 1982, os primeiros casos de infecção pelo HIV são identificados no Brasil. No ano seguinte, evidências científicas comprovam que o vírus pode também ser transmitido por meio de relações heterossexuais. Nesse período, pessoas homossexuais são incluídas a uma lista que compõe um “grupo de risco” e são impedidas de doar sangue. A questão é debatida até hoje e é uma das materializações do estigma sofrido pela população LGBT+ em decorrência da manifestação da Aids<sup>16</sup>.

Em meados da década de 1980, ocorre em Atlanta, nos Estados Unidos, a primeira Conferência Mundial sobre Aids, que marca a circulação internacional de pesquisas sobre combate à doença. Atrelado a esse intercâmbio e ao aumento de informações sobre a infecção e suas manifestações, começam a surgir medidas mais fortes de prevenção. São lançadas mundo afora campanhas estimulando o uso de preservativos e o período também registra o surgimento das primeiras medicações contra o HIV disponíveis no mercado fármaco. Do AZT (Zidovudina), primeiro antirretroviral usado em larga escala no combate ao vírus, passando pelo coquetel antiaids, uma combinação entre vários medicamentos associados, até os dias de hoje, em que há opções de tratamento baseadas no uso de um comprimido diário que combina componentes de diversas drogas, o tratamento para as manifestações do HIV vêm evoluindo para dar mais qualidade de vida e menos efeitos colaterais às pessoas infectadas.

Atualmente, não se fala mais em “pessoas com Aids”, pois a evolução das medicações (obviamente, para aqueles que têm acesso a elas) torna raros os

---

<sup>16</sup> Aqui, é válido apontar uma diferença que é menos difundida do que gostaríamos. Muitas pessoas usam HIV e Aids como termos sinônimos, o que é um equívoco. O HIV é um vírus transmitido sexualmente, pelo compartilhamento de objetos perfurocortantes sem esterilização, por transfusão sanguínea ou por transmissão vertical, durante a gravidez, o parto ou a amamentação, quando não tomadas medidas de prevenção. O vírus ataca células específicas do organismo, os linfócitos T-CD4+, que têm como função principal a defesa do corpo. Uma vez infectado, o indivíduo viverá com HIV durante toda sua existência, visto que até o momento ainda não há cura e o corpo humano não consegue se livrar do vírus naturalmente como acontece com outras infecções, como a gripe. A Aids, por sua vez, é a doença causada pelo HIV, que torna mais agudo o comprometimento do sistema imunológico. Em estágio avançado da infecção, o organismo fica mais suscetível a doenças oportunistas, como pneumonias, infecções fúngicas e/ou parasitárias, além de alguns tipos de câncer. Sem tratamento adequado, o HIV usa as células do sistema imunológico para se replicar, tornando o corpo incapaz de combater doenças e causando a morte do portador.

casos de manifestação mais comprometedor da doença. Ao invés disso, o termo mais adequado é “pessoas convivendo com o HIV”, pois o tratamento com remédios associado a um estilo de vida saudável garante níveis indetectáveis da carga viral, o que minimiza drasticamente os riscos de transmissão sexual ou sanguínea, e, além disso, garante uma vida praticamente normal (em termos de saúde) aos portadores do vírus.

Vale mencionar que se por um lado a evolução dos tratamentos permite uma vida de qualidade aos portadores do HIV, por outro a mácula social ainda é muito grande. A associação de um vírus que apareceu para o mundo no seio da comunidade *gay* dos Estados Unidos, transmitido por meio do sexo e causando uma doença letal acumulou uma série de estigmas morais que até hoje marcam as pessoas que vivem com HIV e a população LGBTQ+ de maneira geral. É consenso entre a comunidade científica que atualmente o maior dano da infecção, caso seja tratada adequadamente, é social, e não relacionado à manifestação patológica da Aids.

Devido a essas questões, em 1988 se estabeleceu o dia 1º de dezembro como “Dia Mundial da Aids”, que posteriormente foi renomeado como “Dia Mundial de Combate à Aids” e é celebrado até hoje. A campanha busca lançar luz sobre debates importantes, como a transmissão do vírus também entre mulheres, assunto velado que fez com que o Brasil alcançasse a proporção de uma mulher infectada para cada homem portador do HIV nos dias de hoje. Também se observa o aumento da disseminação entre jovens de 15 a 24 anos.

Outro fenômeno que garantiu muita atenção ao assunto, talvez não da melhor forma possível, foi o efeito da manifestação do vírus em personalidades da mídia. A degradação física de Cazuza, que morreu de complicações decorrentes da Aids em 1990, aos 32 anos, foi chocante para a sociedade brasileira e comoveu o país. Em 1993, a atriz Sandra Brea anunciou publicamente que era soropositiva, o que ajudou na compreensão da opinião pública sobre o fato de que mulheres também podem ser infectadas. O cartunista Henfil Henrique de Souza Filho também foi uma vítima da Aids que emocionou o Brasil, entre vários outros artistas e intelectuais. Internacionalmente, o jogador de basquete Magic Johnson anunciou publicamente ser portador do HIV em 1991. Se mantendo vivo e saudável até os dias de hoje, a declaração do atleta serviu para mostrar que é possível conviver com o vírus e ter uma vida de qualidade.

Danificando o sistema imunológico, a Aids é uma doença crônica causada pelo vírus HIV que prejudica a competência do organismo na luta contra outras infecções, como tuberculose, neurotoxoplasmose, pneumocitose, entre outras. Ou seja, ela “enfraquece” as defesas do corpo e infelizmente não tem “cura” ou vacina comprovadas até os dias de hoje, apesar do desenvolvimento de métodos preventivos muito eficientes, como a Profilaxia Pré-Exposição (PrEP), a Profilaxia Pós-Exposição (PEP), protocolos de utilização de agulhas e para transfusões e mesmo o uso de preservativos. Apesar de os tratamentos modernos, como mencionado anteriormente, terem muita eficiência e levarem a cargas virais indetectáveis, que praticamente cessam as possibilidades de contágio e diminuem drasticamente a mortalidade, o HIV ainda tem uma incidência preocupante ao redor do mundo.

De acordo com dados do *Joint United Nations Program on HIV/AIDS* (ou Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/Aids em português), o Unids (2020), até o final do primeiro semestre de 2019 havia 24,5 milhões de pessoas no mundo utilizando a terapia antirretroviral. Essa informação mostra como o acesso ao tratamento ainda é limitado, já que, de acordo com a mesma referência, até o fim de 2018 havia em torno de 38 milhões de pessoas vivendo com HIV no planeta. Ou seja, mais de 14 milhões delas não têm acesso ao tratamento adequado.

Desde o início da epidemia, nos anos 1980, até o fim de 2018, cerca de 80 milhões de pessoas foram infectadas pelo HIV. Dessas, 32 milhões não resistiram à manifestação da doença e morreram em decorrência dela. Um dos grandes riscos de complicações da Aids é a ignorância em relação ao estado sorológico. O relatório Unids do primeiro semestre de 2020 (Unids, 2020) indica que entre as cerca de 38 milhões de pessoas vivendo com HIV no mundo, 79% são conscientes de sua *soropositividade*, enquanto o restante, algo em torno de 8 milhões de pessoas, não estavam cientes de seu estado sorológico até o fim de 2019.

As boas notícias trazidas pela Unids (2020) se relacionam à grande redução de novas infecções, que em 2018 registraram queda de cerca de 40% desde o pico da disseminação do vírus, em 1997. Ao compararmos os anos, percebemos que em 2018 foram registradas 1,7 milhão de novas infecções por HIV, enquanto em 1997 esse número chegou a 2,9 milhões. A queda do contágio somada à

evolução da eficiência dos tratamentos disponíveis levou também à queda do número de mortes, que reduziram cerca de 55% em 2018 se comparadas ao pico, em 2004. Em 2018, foram registradas cerca de 770 mil mortes por doenças relacionadas à Aids, em comparação com algo em torno de 1,7 milhão em 2004. Ainda levando em conta as informações do relatório mencionado, novamente a questão da disseminação do HIV entre mulheres se mostra preocupante, devido à impressão inicial de que o vírus estava restrito aos homens (inicialmente, aos homens que praticam sexo com outros homens e posteriormente incluindo também os heterossexuais). Desse modo, políticas públicas, campanhas de conscientização e pesquisas científicas não priorizaram pessoas do sexo feminino, o que fez com que elas se tornassem um segmento no qual a disseminação do vírus opera de maneira peculiar. Dados da UnaidS revelam que semanalmente, cerca de seis mil mulheres e adolescentes entre 15 e 24 anos são contaminadas com o HIV. Na África Subsaariana, um dos lugares mais atingidos pelo vírus no mundo e onde possivelmente ocorreu a primeira infecção, como mencionado anteriormente, a cada cinco novas infecções registradas em pessoas na faixa etária de 15 a 19 anos, quatro acontecem em meninas. Nessa região, as chances de uma mulher de 15 a 24 anos se tornar portadora do vírus é duas vezes maior que a de um homem com a mesma idade.

A intensidade da disseminação do HIV pelo mundo e a gravidade da doença relacionada ao vírus, especialmente entre a comunidade *gay*, que até os dias de hoje tem 22 vezes mais chances de contrair o vírus se comparada a um grupo de pessoas estritamente heterossexuais, afetou fortemente os rumos que o movimento ascendente de liberação homossexual tomava, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

Em primeiro lugar e em termos mais pragmáticos, é importante levar em consideração que inúmeras lideranças do movimento LGBT+ à época pereceram em decorrência das complicações da manifestação da Aids em um período ainda sem tratamento eficiente. Então, a contração do vírus significava uma sentença de morte física e muitas vezes social. Desse modo, diversas organizações e grupos político-culturais perderam seus porta-vozes e grandes articuladores, o que debilitou a luta pela liberação LGBT+.

Em segundo lugar, não é possível deixar de mencionar um aspecto mais brando, não tão evidente, mas com efeitos concretos para o movimento. A disseminação

do HIV e a consequente manifestação da Aids contribuíram para a propagação de um mal que vem causando danos paralelamente à doença, até os dias de hoje. O discurso moralizante, religioso e punitivista que ligava (e ainda liga) o vírus ao crescimento da liberdade sexual e afetiva em curso desde os anos 1960 acabou aumentando vertiginosamente a homofobia e a transfobia.

Era como se a mão divina finalmente pesasse sobre os “abusos” cometidos pela comunidade LGBTQ+ em sua luta por liberdade, pela existência e reconhecimento. Talvez por isso, como mencionado anteriormente, a manifestação da Aids ficou conhecida como “câncer gay”, pesando a doença sobre as costas das LGBTQ+ e culpando as pessoas com sexualidades dissidentes pela existência desse “mal”.

A racionalidade não foi o forte da opinião pública da época e quando se percebeu que o vírus não ficava restrito aos organismos de pessoas LGBTQ+, mas atingia também adultos heterossexuais e mesmo crianças, o ódio aumentou. Ao invés de imaginarem que ao se manifestar em pessoas heterossexuais, ficaria evidente que a Aids não tem nada a ver com uma “maldição gay”, muitas pessoas acharam nesse fato mais uma razão para expressarem sua *LGBTfobia*. Ao invés de solidariedade, ofereceram revolta por conta do sangue das “bichas”, que espalhava doença entre “pais e mães de família”.

Forjou-se um discurso sobre o HIV, uma narrativa cheia de equívocos, preconceitos e estereótipos sobre a manifestação de uma doença que vitimou milhões de pessoas cujo único “crime” foi amar de forma não normativa - além de tantas outras que, mesmo sob a segurança de sexualidades e afetividades normatizadas, encontraram destino equivalente. Essa ideia acerca do vírus contribuiu para que muitas famílias escondessem seus doentes, levando inúmeras pessoas afetadas pelo HIV a morrerem em quartos nos fundos das casas brasileiras, sem chance de atendimento médico ou de qualquer acolhimento. Admitir a Aids era admitir a própria sexualidade dissidente, o que fez com que grande parte da sociedade trancafiasse os enfermos em armários simbólicos até o derradeiro fim.

Com o agravamento da epidemia, as pautas do movimento LGBTQ+ foram sendo substituídas, ao menos temporariamente, por questões relacionadas ao auxílio de pessoas atingidas pelo HIV. Desse modo, diversos grupos que já existiam e mesmo novos criados com este fim passaram a ajudar portadores do vírus que



não encontraram acolhimento entre família, amigos e mesmo cônjuges. Desse modo, as disputas políticas e culturais por direitos e liberdade foram momentaneamente obliteradas para darem espaço aos cuidados com os doentes. Parker (2000) aponta que esse fenômeno marcou o início de parcerias entre o movimento LGBT+ e o Estado, focadas prioritariamente na saúde, definindo um método de atuação política que perdura fortemente até os dias de hoje.

Além desse efeito simbólico da epidemia, ela trouxe também mudanças nas maneiras que a população LGBT+ encara o exercício da própria sexualidade. Sobretudo entre os homens *gays*, o hábito de manter relações com múltiplos parceiros passou a ser visto como algo degradante, insalubre, segundo uma narrativa moralizante baseada em dogmas religiosos, legais e neste momento amparada pelo discurso médico. A monogamia com base nos contratos matrimoniais e românticos de tradição heterossexual passou a ser ainda mais valorizada e desejável entre as pessoas com sexualidades dissidentes.

A estabilidade sexual e afetiva por meio da fidelidade monogâmica, além de métodos como o uso de preservativos, passou a ser questão de sobrevivência para as pessoas LGBT+. Desse modo, as portas estavam abertas para uma normatização das relações amorosas e carnavais dissidentes. A arena de disputas sociais sobre a união civil e posteriormente casamento entre pessoas do mesmo sexo tende a se apropriar de um discurso moralizante para garantia de direitos. É um processo cheio de nuances e contradições que aproxima as relações homoafetivas das heteroafetivas, mas, por outro lado, dá garantias até então impossíveis a casais formados por pessoas do mesmo sexo, como adoção, pensão, plano de saúde etc. Isso nos leva a questionar o surgimento de uma *homonormatividade*, que como qualquer normatividade, privilegia alguns sujeitos e deprecia outros.

Assim, a busca por direitos pode ter garantido certas prerrogativas positivas, mas somente àqueles que tiveram vantagens na disputa. As identidades LGBT+ são, novamente, como já foi apontado em outros momentos na discussão traçada nesta pesquisa, atravessadas por variáveis ligadas à classe, à raça, ao gênero, além de outras questões identitárias determinantes. Também não se pode deixar de levar em conta que os direitos adquiridos até o momento privilegiam relações

e parcerias monogâmicas, segundo critérios tradicionais da família nuclear, deixando de lado organizações familiares polígamas, por exemplo.

#### 2.4.1.1. CARTA PARA ALÉM DOS MUROS

Os impactos da pandemia do HIV/Aids foram tão fortes mundialmente e também no Brasil que vários produtos de mídia foram realizados sobre o assunto. Aqui, destacamos o documentário *Carta Para Além dos Muros*, que, apesar de não ser original Netflix, está no catálogo brasileiro da companhia de *streaming*. A presença do título mostra o diálogo da Netflix com o assunto, extremamente ligado, como visto no desenvolvimento deste capítulo até aqui, à história das lutas LGBT+ por direitos.

O filme brasileiro foi escrito, produzido e dirigido por André Canto e lançado em setembro de 2019 nos cinemas do país. O documentário traça um histórico do HIV e da Aids, com depoimentos dos portadores do vírus e entrevistas com médicos, cientistas políticos e ativistas que atuam com o tema. Entre os mais de trinta personagens que compõem a narrativa estão o médico Dráuzio Varella, precursor na pesquisa e tratamento de pessoas infectadas no Brasil que trabalha na área até os dias de hoje, além de Lucinha Araújo, mãe do cantor Cazuza. Outra médica que participa da produção é Valéria Petri, que identificou o primeiro caso de Aids em território nacional. Para falar sobre políticas públicas oficiais, aparecem os ex-ministros da saúde José Serra e José Gomes Temporão. Humanizando mais a trajetória do vírus no país, são mostradas também pessoas que vivem com HIV, como os *youtubers* Gabriel Estrela, do *projeto Deu Positivo, e Agora?* e Gabriel Comicholi, do *#DesafioUNAIDS*, ambos ligados à Unaid.

A Unaid, a propósito, é parceira institucional do documentário, apoiando um projeto que estimula um diálogo aberto sobre o assunto. O filme foi produzido pela Descoloniza Filmes em parceria com a Canto produções e teve apoio do Governo de São Paulo, por meio do Programa de Ação Cultural do estado.

Com uma linguagem muito sensível, a narrativa é desenvolvida a partir do pânico generalizado com o surgimento da doença, então fatal, passando pelas campanhas de conscientização, pela evolução do tratamento e chegando ao estigma social em relação ao vírus. A conclusão é que atualmente a maior “epidemia”, ao menos no contexto brasileiro, não está mais ligada às

complicações patológicas relacionadas ao HIV, mas ao preconceito com os portadores.

Mesmo mais de trinta anos após o início da epidemia no Brasil, o documentário mostra que a sociedade continua a marginalizar as pessoas que vivem com HIV. Durante cerca de uma hora e meia (a duração do filme), o título revela que a revolução nos campos da medicina, da ciência e da tecnologia nas últimas décadas não opera também nas áreas dos costumes e dos direitos humanos. Por isso, a transformação social para o fim da estigmatização de pessoas vivendo com HIV não depende do desenvolvimento técnico de medicações, mas da disponibilidade das pessoas a ouvirem mais sobre o assunto, a se informarem sobre o tema. Assim, o filme cumpre um papel importante, junto com outras produções, de conscientização por meio da cultura, alcançando públicos que de muitas vezes estão fora das discussões sobre o HIV.

Tendo em vista a importância da circulação de discursos diversificados sobre o HIV na sociedade, o filme é a maior realização de um projeto mais amplo, o #PrecisamosFalarSobreIsso, que conta também com uma série documental para TV e um livro-reportagem que descreve os processos de pesquisa e realização dos produtos audiovisuais. O espírito de atuação em várias frentes do projeto gerou ainda mais iniciativas, como incluir durante a semana de lançamento do *Carta Para Além dos Muros* em várias cidades brasileiras ações de testagem rápida para Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs), como HIV, sífilis e hepatite B. Foi uma oportunidade também para testar tecnologias recentes que podem ajudar na agilidade da testagem e, portanto, coleta de dados sobre possíveis portadores, com um sistema de exames de sangue remotos, feitos pela internet, em parceria com a empresa *Hi Technologies*. Também não se deve deixar de levar em conta o cuidado com o acolhimento em diagnósticos positivos, que foi feito por profissionais do Sistema Único de Saúde (SUS) brasileiro e por voluntários de ONGs especializadas em HIV.

Por fim, vale mencionar que o documentário é uma homenagem ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, que morreu em 1996 por complicações decorrentes da Aids. A série de crônicas *Carta Para Além dos Muros*<sup>17</sup> (Abreu,

---

<sup>17</sup> A série é composta por três crônicas escritas por Caio Fernando Abreu entre agosto e setembro de 1994: *Primeira Carta Para Além dos Muros*, *Segunda Carta Para Além dos Muros* e *Última Carta Para Além dos Muros*.

2006) escritas para o jornal O Estado de São Paulo batizou o filme. Nesta coletânea, o autor fala abertamente sobre o HIV, sobre ser portador do vírus e sobre sua internação hospitalar devido ao agravamento da doença decorrente dele.

## **2.5. A CIDADANIA PELO CONSUMO E A PRODUÇÃO CULTURAL LGBT+**

O consumo alcançou lugar de destaque nas análises sociais das últimas décadas. Mais que um ato impensado, um gasto desnecessário ou o suprimento de itens essenciais para a sobrevivência, as práticas de consumo são fenômenos marcados por valor simbólico. Canclini (2006) aprofunda esse ponto de vista e relaciona o consumo ao direito à cidadania na sociedade globalizada contemporânea, na qual as identidades são formadas parcialmente por nossas aquisições e bens que acumulamos e ostentamos.

Seguindo esse percurso, o autor aponta que os consumidores do século XXI são aqueles indivíduos que tinham *status* de cidadãos no século XVIII. Significa dizer que se em tempos passados o poder decisório estava concentrado nas mãos de uma elite que detinha influência sobre a política e a partir dela conseguia exercer a cidadania, na atualidade é o acesso aos bens e informações que garante o privilégio de comando à alta roda de consumidores globais.

Quando selecionamos produtos para consumirmos, estamos definindo o que tem valor social. É uma maneira de integração a certos grupos e também de distinção de outros. Appadurai (2008) aponta que o valor não é uma propriedade inerente aos objetos (sejam mercadorias ou não), mas um julgamento que as pessoas fazem sobre eles. Em uma sociedade altamente *mercantilizada*, como a ocidental contemporânea, a grande quantidade de objetos transformados em mercadorias disponíveis eleva a sua importância entre os indivíduos. Vivemos em um mundo no qual quase tudo que existe pode ser vendido e/ou comprado. Desse modo, pode-se dizer que o desejo por bens não surge subjetivamente ligado às individualidades, mas é forjado na arena da cultura (Appadurai, 2008). De acordo com Abreu (2013), os símbolos nacionais são cada vez menos pontos de identificação e organização dos indivíduos, que buscam pertencimento étnico e cultural crescentemente nas redes de consumo.

Passado o pânico geral com a epidemia do HIV discutida previamente, é importante levar em conta que a vivência das identidades sexuais e de gênero de jovens que entraram na vida adulta após a evolução do tratamento antirretroviral é distinta da repressão vivenciada nas décadas anteriores. Apesar do estigma social ainda muito forte em relação às pessoas que vivem com o vírus, a associação entre alguns fenômenos, como a disseminação de informações possível com o crescimento do acesso à internet, o desenvolvimento de pesquisas e tratamentos e de métodos de prevenção, acabou gerando uma nova onda de liberação e reconstrução da imagem das LGBT+ (Parker, 2000).

Já na virada do século XX para o XXI, uma maneira eficiente de reconhecimento da identidade LGBT+ veio a partir da *homonormatividade*, com o estabelecimento de “modos de vida” adequados às normatizações sociais. A possibilidade de individualização das vivências LGBT+, especificamente homossexuais, com as mídias digitais, a supremacia do *eu* e a lapidação das identidades nas redes sociais garantiram experiências menos traumáticas de existência de sexualidades e identidades de gênero dissidentes - mais daquelas do que destas (Mozdzenki, 2019).

O viés mais popular de alcance dessa “aceitação” social veio por meio do consumo, fazendo surgir o termo ligado à indústria conhecido como *pink market*, ou “mercado rosa” em português, que se relaciona ao nicho mercadológico destinado à comunidade LGBT+ - ou aos homossexuais majoritariamente brancos e com poder aquisitivo, como será discutido adiante.

O *pink market* faz parte de algo maior, um sistema econômico amplamente difundido na Europa e nos Estados Unidos, o *pink capitalism* (“capitalismo rosa” em português), que tem por base a produção, distribuição e consumo de bens e serviços direcionados ao público LGBT+. Nesse mercado, a moeda que circula (por vezes abundantemente) também tem uma alcunha específica, *pink money* (“dinheiro rosa em português), que pode ser considerado o capital financeiro oriundo da comunidade LGBT+.

Mozdzenki (2019) chama atenção para o fato de o termo *pink* se referir originalmente à perseguição sofrida pela comunidade LGBT+ na Alemanha entre os anos 1930 e 1940. O governo nazista que estava no poder então marcava as roupas de prisioneiros LGBT+ em campos de concentração com um triângulo

invertido cor-de-rosa, usado como signo de vergonha e humilhação pública. Desse modo, a tonalidade foi ressignificada com o passar do tempo e estabelecimento de novos usos, chegando aos dias de hoje associada aos grupos identitários detentores de sexualidades e gêneros dissidentes, sem pesar tanto quanto a história de sua origem.

O *pink capitalism* é, portanto, um termo que se refere ao mercado de produção e consumo de bens e serviços destinado a uma parte da população LGBTQ+. É válido nos perguntarmos qual parte. O Brasil é um país marcadamente racista e esse traço social é reverberado entre a comunidade LGBTQ+. Se as lutas de gays e lésbicas brancos é pelo reconhecimento da união civil e pela igualdade de direitos, muitas vezes as pessoas *sexodiversas* negras lutam pela sobrevivência. Algo parecido acontece com as pessoas transgêneras, uma das identidades sociais mais vulneráveis.

É preciso levar em conta que os privilégios do *pink market* só estão disponíveis para quem tem o *pink money* - ou seja, poder aquisitivo. Pessoas desamparadas, historicamente marginalizadas, com poucas chances de educação formal e de inserção no mercado de trabalho não têm acesso à “festa do consumo”, transmutado em dignidade e cidadania na contemporaneidade. Assim, há um mercado de negociações de bens e serviços em ampla expansão destinado a parte da comunidade LGBTQ+, mas não se pode esquecer de que ele cumpre papel inclusivo-excludente. Inclusivo porque ao menos reconhece a existência de pessoas cujas sexualidades e identidades de gênero não são normativas, colocando-as na rota da cidadania por meio do consumo. Excludente porque restringe esse reconhecimento às classes mais abastadas. Dessa forma, as questões socioeconômicas continuam presentes e delimitam classes sociais sob o espectro tanto de gênero, quanto de poder de consumo.

Pela discussão estabelecida até aqui, é possível perceber que capitalismo, mercado e dinheiro *rosas* são questões bastante polêmicas. Recentemente, a partir de controvérsias que circularam muito no ambiente digital envolvendo especialmente produtos culturais, o próprio termo *pink money* vem sendo contestado e ressignificado pejorativamente. Sistemáticamente, parte da militância LGBTQ+ associa a expressão ao oportunismo de empresas, políticos e artistas que usam retoricamente ideias de inclusão, quando ao longo de suas carreiras ou trajetórias (mesmo na vida privada) não têm posicionamentos e

atitudes marcadamente pró-inclusão (às vezes, ao contrário). Desse modo, companhias e personalidades são acusadas de se aproveitarem da onda de tolerância à diversidade para venderem mais e expandirem seus mercados e públicos usando a comunidade LGBTQ+ (e seu poder de consumo) por meio de discursos incompatíveis com suas práticas.

Desse modo, a maior crítica às empresas e pessoas notórias, especialmente que circulam na mídia, ocorre quando elas empunham a bandeira da diversidade sexual, afetiva e de gênero em certas ocasiões e, no entanto, não atuam efetivamente no combate às opressões sofridas pela comunidade LGBTQ+, que geram problemas graves como violência, abandono familiar, falta de oportunidades no mercado de trabalho, depressão, suicídio etc. Basta observar a profusão de mercadorias e eventos lançados em junho, mês internacional do Orgulho LGBTQ+, nas grandes cidades brasileiras. Os centros urbanos são pintados com os tons do arco-íris, produtos são direcionados ao público *sexodiverso* e às pessoas com as mais variadas identidades de gênero, frases de luta (e efeito) estampam camisetas..., mas quantas das marcas envolvidas contratam pessoas LGBTQ+ e têm um quadro de colaboradores tão diverso quanto as cores de seus artigos comerciais? Quantas organizam atividades informativas sobre a causa ou fazem doações, direcionando por exemplo um percentual dos lucros a instituições relacionadas a essa luta? É uma questão que deve ser considerada.

No campo da cultura, o fenômeno também aparece. Desde antes da possibilidade de pessoas LGBTQ+ se tornarem ídolos mundiais, artistas heterossexuais ocupam lugar de destaque nas “mentes e corações” da comunidade. O ícone pop Madonna, que exibiu o *voguing* (um forte traço da cultura *gay* dos Estados Unidos) para o mundo iniciou a linhagem de cantoras com bases de fãs compostas em grande medida por pessoas LGBTQ+. Isso por si só, no entanto, não é suficiente para condená-la por apropriação indevida do *pink money*, já que Madonna ao longo das décadas se mostrou uma aliada na luta por direitos, usando suas músicas, videocliques e influência como formas de ativismo. O mesmo ocorre com outras cantoras que despontaram mais recentemente, como Ariana Grande, Demi Lovato e Lady Gaga, que defendem organicamente a causa, e não apenas quando é conveniente.

É possível dizer que os discursos colocados em circulação pelas artistas mencionadas e por tantos outros pavimentou o caminho para que surgisse finalmente uma cantora LGBT+ brasileira de sucesso em vários nichos, *mainstream*. Pablllo Vittar, *drag queen* encarnada por Phabullo Rodrigues da Silva, homem *gay* nascido na capital maranhense, ganhou em 2019 o *European Music Awards* (EMA), prêmio da MTV Europa e se tornou uma das maiores artistas brasileiras da atualidade. É claro que não é a primeira vez que uma artista LGBT+ desponta nacionalmente. Vieram inúmeras antes de Pablllo, como Cazuzza, Renato Russo, Ney Matogrosso, Adriana Calcanhotto, Maria Bethânia, Cássia Eller, Ana Carolina, Mart'nália, Sandra de Sá, Zélia Duncan, apenas para citar algumas. No entanto, vale destacar duas coisas importantes: 1) pela primeira vez, como mencionado, uma artista sabidamente LGBT+ chega de no *mainstream* brasileiro, na cultura *pop*, dialogando com públicos até então inéditos; 2) Pablllo não coloca em circulação questões apenas relacionados à sua sexualidade, mas sua *performance drag*, apesar de compreendermos que isso não a torna uma pessoa transgênera, questiona também padrões de gênero muito pouco discutidos no contexto brasileiro.

Nesse cenário, ficou ainda mais perceptível que representatividade e visibilidade poderiam gerar lucro. O público LGBT+ passou a ser disputado, devido ao seu poder de promover artistas especialmente no ambiente digital, fundamental para o sucesso midiático na contemporaneidade. Comportamento, vocabulário, códigos visuais, *likes*, *streams* e outros recursos se tornaram ambicionados e vários artistas heterossexuais passaram a arriscar alianças com a comunidade LGBT+. Nem sempre com resultados positivos.

Um artista brasileiro que foi criticado por tentar “surfear nessa onda” foi Nego do Borel, homem heterossexual cisgênero. Em um videoclipe gravado em parceria com a produtora Kondzilla, para o *single Me Solta*, o cantor se veste com roupas socialmente lidas como femininas para encarnar a personagem “Nega da Borelli”, que chega a beijar outro homem no vídeo. É claro, o conteúdo rapidamente foi criticado tanto por conservadores consternados com o “ultraje” de uma demonstração afetiva entre pessoas do mesmo sexo quanto por membros da comunidade LGBT+, que o acusaram de querer tirar vantagem e se apropriar do *pink money*.



A queixa estava muito relacionada ao conteúdo do videoclipe, no qual o único personagem performando gênero divergente do sexo designado biologicamente era o cantor mencionado. Mas a militância foi além e o acusou de apoiar Jair Bolsonaro na corrida presidencial de 2018 por conta de uma foto que o artista tem registrada com o então candidato e seu filho, Flávio Bolsonaro. Desse modo, percebe-se uma difusão na fronteira entre as esferas pública e privada das personalidades midiáticas, entre as quais é exigida coerência ao se relacionarem com a comunidade LGBTQ+. Adicionalmente a tudo isso, é importante ressaltar que parte das críticas também se direcionou ao tom de chacota no gestual de Nego do Borel ao interpretar uma personagem feminina. Recursos cômicos e caricatos marcam as representações de figuras LGBTQ+ na televisão brasileira nas últimas décadas, com a “bichinha” que envergonha o pai, o *gay* fissurado em artigos eróticos de couro, entre outros inúmeros exemplos. Desse modo, foi criada uma imagem que relaciona pessoas transgêneras e homossexuais afeminados à promiscuidade, à reatividade, à inabilidade de convívio social, traços que, segundo alguns críticos, foram reforçados no videoclipe.

Quem acompanha Nego do Borel como alvo de críticas é Claudia Leitte. A cantora, que já declarou publicamente que não gostaria de ter um filho homossexual, usou durante certo período nas redes sociais expressões do Pajubá, uma variação linguística do português com gírias e construções próprias, muito ligada às pessoas LGBTQ+. Jojô Toddynho também entrou em desacordo com a militância ao responder a um comentário no Instagram dizendo que seu interlocutor teria “cara de baitola”. Pode parecer uma reação inocente, mas evidencia um raciocínio estruturante da *LGBTfobia*, que diminui as pessoas pela sua sexualidade e/ou identidade de gênero. Desse modo, Jojô recebeu várias críticas que a acusavam de tentar usar o público com sexualidades e identidades de gênero dissidentes principalmente em duas ocasiões: 1) quando lançou o videoclipe do *single Que Tiro foi Esse?*, expressão muito utilizada pelas LGBTQ+, que apresenta um homem se divertindo e “dando pinta” em uma boate; e 2) quando lançou o videoclipe do *single Arrasou, Viado*, com vários signos identitários LGBTQ+ na indumentária da cantora.

Mencionamos aqui apenas alguns casos emblemáticos e populares entre vários que geraram polêmicas e atritos entre artistas e parte da militância LGBTQ+. Vale destacar que não compreendemos como objetivo da militância LGBTQ+ criticar

celebridades heterossexuais que demonstrem apoio à causa, mas percebemos que a tolerância a discursos supostamente oportunistas está menor. As LGBT+ se mostraram muito eficientes ao impulsionarem carreiras inicialmente restritas a um nicho e que depois foram elevadas ao *mainstream*, especialmente a partir do engajamento on-line. Desse modo, recentemente vem se cobrando que fiquem atentas a personalidades midiáticas que não se preocupam com o lado menos “alegre” e “festivo” da comunidade.

Quando causas são assimiladas no imaginário social e associadas à justiça social ou ao direito à cidadania, elas passam a ser “cobradas” por uma das armas mais poderosas de exercício da cidadania que existem atualmente: o consumo. Um exemplo desse fenômeno é o *greenwashing*, que pode ser compreendido em português como “lavagem verde” ou “esverdeamento”. É um termo que designa apropriações ilegítimas de bandeiras ambientais por organizações (sejam empresas ou governos) e pessoas, por meio de técnicas de *marketing* e relações públicas.

Desse modo, pode-se dizer que o *greenwashing* é uma estratégia de construção de imagem de empresa sustentável divergente das práticas realmente adotadas na produção, distribuição e reciclagem. Tenta-se passar a ideia de ecoeficiência e sustentabilidade a produtos, serviços e estilos de vida que na verdade não têm esse compromisso. A responsabilidade ambiental fica, portanto, no campo discursivo porque potencialmente estimula fluxos de consumo com determinado público. As técnicas para alcançar esse objetivo também podem ser chamadas de “*marketing* verde”.

A expressão tem origem em outra também, de língua inglesa: *whitewashing* (equivalente a algo como “lavagem branca” ou “embranquecimento” em português). *Whitewashing* consiste em uma prática comum até os dias de hoje no cinema dos Estados Unidos, quando são escalados/as atores/atrizes brancos/as para representarem personagens de outras etnias. O fenômeno não se restringe à produção *hollywoodiana* e extrapola suas fronteiras. No Brasil, as maiores críticas recaem sobre as telenovelas, que muitas vezes “embranquecem” personagens negros, asiáticos ou indígenas.

Percebe-se assim que os diferentes tipos de “lavagem” ocorrem apelando para práticas relacionadas ao consumo, seja por meio da aquisição de bens e serviços, seja por meio do consumo cultural. Em diálogo com esses fenômenos,

surge mais recentemente no campo do *marketing* o *pinkwashing* ou *rainbow-washing* (em tradução livre, algo como “lavagem rosa” e “lavagem arco-íris”, respectivamente). São os equivalentes do *greenwashing* e do *whitewashing* no universo de estratégias de *marketing* para o consumo destinadas ao público LGBT+.

Assim, instituições, governos, empresas, produtos e pessoas buscam, por meio de ações de *marketing* e relações públicas, se colocarem na condição de “simpatizantes” da causa LGBT+ e obter vantagens comerciais e/ou de influência por isso. O “selo” de *gay friendly* é associado a organizações e marcas abertas, solidárias, modernas, respeitosas e receptivas. Até aí, nenhum problema. As divergências aparecem quando o posicionamento fica restrito à retórica publicitária para autopromoção (como ocorre com o *greenwashing*) que serve como “escudo” para práticas de produção e gestão desconectadas do discurso. Um caso clássico muito discutido envolve Israel e suas políticas de abertura à população LGBT+ e suas práticas. De acordo com algumas linhas de análise, o caso ligaria a questão política ao *pinkwashing*, uma vez que Israel projeta uma autoimagem positiva sendo o único Estado no Oriente Médio a tolerar pessoas *sexodiversas* e com identidades de gênero não normativas. No entanto, por outro lado, o país viola recorrentemente os direitos humanos em conflitos pelo território palestino, entrando inclusive em uma guerra cultural contra o islamismo. Desse modo, as boas relações com a população LGBT+ estabelecidas em Israel legitimariam suas práticas mais controversas, inclusive justificando confrontos com “fundamentalistas homofóbicos” islâmicos, quando as origens da discórdia seriam absolutamente mais complexas que essa redução.

No campo mais estritamente econômico, podemos lembrar das empresas que patrocinam por exemplo paradas LGBT+ ao redor do mundo, associando suas marcas ao movimento, mas não incluem pessoas pertencentes à comunidade em seus quadros de funcionários, especialmente considerando pessoas transgêneras. O mesmo acontece com organizações supostamente pró-diversidade que toleram assédio e atitudes *LGBTfóbicas* em suas rotinas, sem políticas de conscientização para os colaboradores e meios eficientes de denúncia que protejam as vítimas.

Além disso tudo, é preciso lembrar, como já discutimos neste capítulo, de que os ingressos para a “festa do consumo” foram distribuídos de maneira restrita.

Desse modo, o exercício da cidadania é limitado aos públicos almejados por empresas, que frequentemente são reduzidos a *gays* e lésbicas brancos, cisgênero, moradores de centros urbanos, pertencentes às classes médias e altas e com alguma estabilidade financeira. Desse modo, os diálogos estabelecidos com a comunidade LGBTQ+, ainda que por meio do *pinkwashing*, excluem pessoas de classes populares, negras, transgêneras, com deficiência (PcD) e demais traços identitários “indesejáveis”.

É notório que não importa a entrada a partir da qual olhemos para a comunidade LGBTQ+, sempre temos a percepção de um grupo oprimido que conquista direitos a partir de organização política, social e cultural, mas acaba privilegiando identidades específicas. O masculino, o branco, o rico, o cisgênero são categorias que garantem algum poder dentro de um conjunto de pessoas de maneira geral desprovidas dele. Por conta disso, vale lembrar da hipótese de pesquisa apresentada no capítulo anterior, segundo a qual possivelmente nosso investimento empírico incidirá na averiguação de identidades LGBTQ+ o mais normatizadas possível entre as personagens dos títulos Netflix analisados.

Estamos diante de um diálogo entre consumo cultural e identidades dissidentes. Já percebemos alguns privilégios, mas é importante notarmos como as vozes que não são contempladas por eles aparecem. Se o *pink money* pode atuar no âmbito cultural e o *pink washing* normatiza certas imagens sobre a comunidade LGBTQ+, é nessa arena que surgem as fricções, as contestações da já mencionada *homonormatividade*. Para entendermos melhor as disputas simbólicas que ocorrem na contemporaneidade no campo da cultura e nos aproximarmos do nosso objeto, traremos a seguir dois exemplos.

O primeiro deles está relacionado a uma nova onda na produção musical brasileira despontada em meados dos anos 2010, que permanece crescendo nos anos 2020 e remonta barreiras transpostas ainda com o movimento Tropicalista, culminando com a entrada em cena de artistas que contestam questões étnico-raciais, relacionadas à classe, ao gênero e à sexualidade, fatores historicamente determinantes para o sucesso no Brasil.

Já de início, é preciso deixar claro que, na trajetória da canção brasileira, não é exclusiva aos tropicalistas a subversão do status quo de gênero e sexualidade. Status esse que, em uma perspectiva contemporânea advinda dos estudos queer, diz

respeito à noção binária de gênero, isto é, a concepção de que o indivíduo sempre deve se identificar como sendo um homem ou uma mulher; e à heteronormatividade como regra: o homem deve destinar o seu desejo sexual e afetivo à mulher e vice-versa. Nas décadas de 1970, 1980 e 1990, respectivamente, Ney Matogrosso, Marina Lima e Cássia Eller, apenas para citar alguns dos nomes mais representativos, confrontaram as convenções de gênero e sexualidade em suas canções, suas performances e suas imagens. Contudo, a nova geração de artistas e indivíduos LGBT que tem surgido nos últimos anos, como Liniker, Linn da Quebrada, Raquel Virgínia, Assucena Assucena (...) parecem enxergar no Tropicalismo uma resposta às tentativas de dar forma a uma nova vertente teórica de gênero e a sexualidade que se desenha no Brasil do século XXI, a transviada. (GONÇALVES, 2020, ps. 54-55)

Fazer essa apresentação é importante não apenas para verificarmos contestações à norma que se apresentam no campo cultural, mas também para entendermos novas leituras possíveis da teoria *Queer*. É preciso mencionar que a tradução do referencial teórico mencionado ainda é disputada e a onda “transviada” nascida no campo da cultura com expoentes como Linn da Quebrada, Liniker, Johnny Hooker, Triz, Rico Dalasam, Jaloo, Gloria Groove, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, entre outros, é forte concorrente a ocupar o nome da sua versão em português. Vale repetir que essas não são as primeiras artistas LGBT+ a fazerem sucesso no Brasil, especialmente porque, diferentemente de Pablo Vittar, discutida anteriormente, as cantoras mencionadas aqui não estão presentes no mercado *mainstream*, atuando principalmente na cena alternativa nacional. O que as diferencia de ondas anteriores de inserção de pessoas LGBT+ na indústria do entretenimento são dois aspectos fundamentais: 1) a origem periférica de muitas delas, que falam de suas vivências em favelas e bairros pobres e na “quebrada”, aspecto intimamente relacionado também à sua identidade étnico-racial, sendo a maior parte delas negra; e 2) a tematização de assuntos inédito na música brasileira, relacionados à experiência LGBT (especialmente transgênera), às opressões sofridas e à costura de um caminho mais justo para todas.

Que a questão LGBT na música brasileira não é uma novidade, já sabemos. Das personagens de Chico Buarque à performance de Ney Matogrosso e Cássia Eller, desde pelo menos a década de 1970, cantoras, cantores, compositoras e compositores confrontaram padrões de gênero e sexualidade através da

canção popular. Porém, nos últimos anos, são notórias a formação e a consolidação de uma nova geração que tem levado a questão para campos ainda não explorados. Nascidos em um contexto digital, onde há um maior trânsito entre vivências pessoais e discussões coletivas, como a difusão da teoria queer, esses novos artistas atestam a pluralidade de gênero e sexualidade e têm pautado muitos dos debates na esfera pública que até então eram inéditos. (GONÇALVES, 2020, p. 70)

O segundo exemplo para entendermos melhor as disputas simbólicas que ocorrem no campo da cultura hoje em dia é o início de uma aproximação mais direta ao nosso objeto e motivador fundamental na concepção do projeto que deu origem à tese. Nos últimos anos, devido aos estudos junto ao GELiDis, publicações sobre temas televisivos e interesse pelo tema, percebemos que as questões relacionadas à diversidade sexual, afetiva e de gênero vinham crescendo nas narrativas televisuais seriadas no Brasil (como é o caso das telenovelas, que serão discutidas oportunamente, na parte empírica deste trabalho) e também mundialmente, com maior expoente de produção nas séries em língua inglesa.

Ainda nos anos 1980 surgem com alguma regularidade personagens LGBTQ+ nas séries de TV distribuídas em língua inglesa. *Dinastia* (ABC, 1981-1989) apresenta um homem gay em conflito com sua sexualidade na trama, assim como *Celebridade* (NBC, 1984), *Dois de Nós* (BBC, 1987), entre outras. Percebe-se que já neste período a representação masculina e cisgênera da comunidade LGBTQ+ começa a desenhar sua predominância. Apesar disso, houve também a inserção de algumas personagens lésbicas, como em *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), *LA Law* (NBC, 1986-1994), *Batimento Cardíaco* (ABC, 1988-1989) e *As Mulheres de Brewster Place* (ABC, 1989), por exemplo. Nos anos 1990, o número de séries em língua inglesa com personagens LGBTQ+ aumenta e certas representatividades começam a despontar. É o caso de *Contos da Cidade*<sup>18</sup> (PBS/Channel 4, 1993), passada em São Francisco, que traz a personagem Anna Madrigal, uma mulher transgênera relevante na trama, além de várias personagens LGBTQ+, cujos conflitos tematizam a obra. A

---

<sup>18</sup> Em 2019, a Netflix produziu uma nova versão da série, incluindo mais diversidade entre as personagens LGBTQ+ e mais profundidade aos conflitos experienciados por elas, dialogando com nosso tempo.

quantidade de títulos ainda nos anos 1990 é enorme e não está entre os objetivos deste trabalho levantar esse histórico. Desse modo, traremos apenas mais três exemplos deste período, a fim de contextualizarmos o desenvolvimento da produção de ficção seriada com personagens LGBTQ+ até os dias de hoje. O primeiro deles é *Oz* (HBO, 1997-2003), que se passa em uma casa de detenção masculina e apresentava cenas explícitas de nudez e intimidade entre homens; *Meninas Más* (ITV, 1996-2006), que também se passava em uma casa de detenção<sup>19</sup>, mas feminina, e conta com muitas personagens lésbicas ou bissexuais; e *Queer as Folk* (Channel 4, 1999-2000), que ultrapassa alguns limites impostos até então, trazendo não apenas a representação de diversas personagens LGBTQ+ como protagonistas, mas também tematizando a narrativa em cima de seus conflitos, relacionados às questões identitárias.

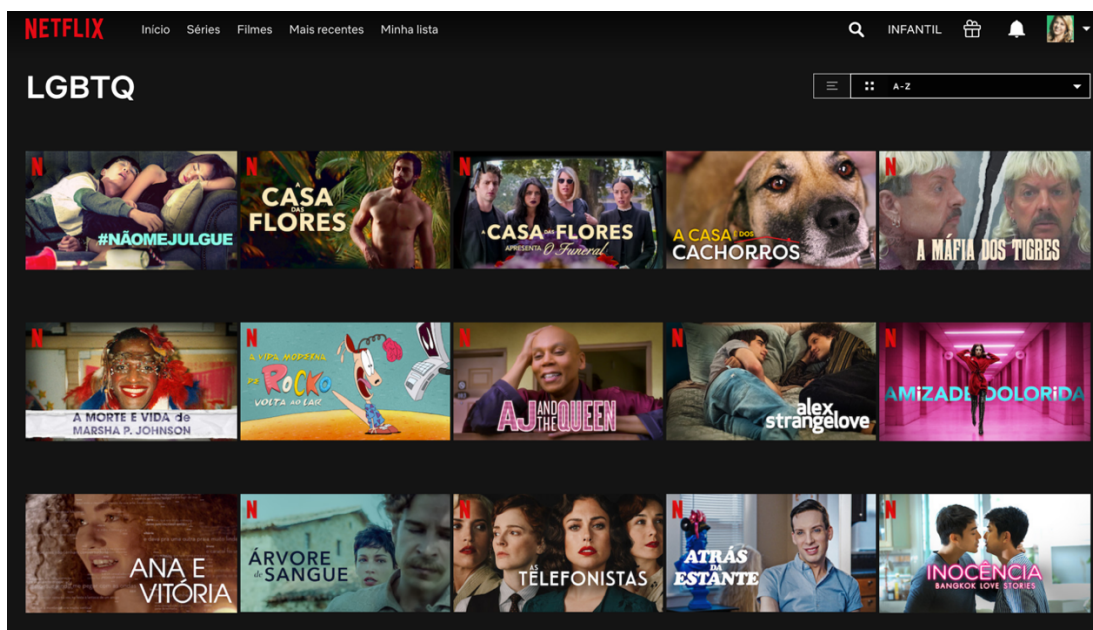
Os anos 2000 expandiram e aprofundaram essas representações. São dezenas de séries em língua inglesa com personagens LGBTQ+ nas tramas, mas damos destaque para *The L World*, (Showtime, 2004-2009), que centraliza as questões em torno do universo lésbico, abordando também a identidade possivelmente mais raramente representada entre as LGBTQ+: a transgeneridade masculina. Entrando nos anos 2010, a tendência de aumento da representação das diversidades sexual, afetiva e de gênero permanece.

A partir daqui, para começar a aprofundar o diálogo com a parte empírica da tese, damos centralidade aos títulos originais da Netflix, que em 2017 se tornou a maior produtora de séries do mundo, como será discutido no próximo capítulo. A companhia dá tanto destaque à temática LGBTQ+ que tem no *site* uma categoria temática relacionada ao assunto, como pode ser visto na figura abaixo.

---

<sup>19</sup> Em séries, é recorrente a representação da sexualidade e afetividade LGBTQ+ no contexto prisional. Já entre 1979 e 1986, a série australiana *Prisioneiro* (Network Ten) representava mulheres lésbicas em um ambiente penitenciário. Nos dias de hoje, o mesmo se repete em alguns títulos, sendo o mais famoso *Orange is The New Black* (Netflix, 2013-2019). Além da ambientação em sistemas prisionais, é comum a essas narrativas o despertar de sexualidades e afetividades de pessoas heterossexuais para as vivências LGBTQ+ dentro da prisão. Além disso, o estupro também é recorrentemente mostrado como técnica de tortura e punição, o que será abordado na parte analítica deste trabalho pois consta em uma das séries que compuseram nosso *corpus*.

Figura 1: Categoria “LGBTQ” no menu Netflix



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

A diversidade representada nas séries dá outro salto na década de 2010. Para ficarmos restritos à produção original ou com exclusividade de distribuição Netflix, é possível perceber discussões envolvendo todas as categorias da sigla LGBT, a saber: Lésbicas (*Orange is The New Black* (Netflix, 2013-2019), *A Casa das Flores* (2018-2020), *Gatunas* (Netflix, 2019), *Minas do Hóquei* (Netflix, 2019), *Eu Nunca...* (Netflix, 2020), entre outras); Gays (*Sex Education* (Netflix, 2019-2020), *Merlí* (TV3, 2016-2017), *Não Me Julgue* (Netflix, 2018), entre outras); Bissexuais (*Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019-2020), *As Telefonistas* (2017-2019), *Ninguém Tá Olhando*<sup>20</sup> (Netflix, 2019), entre outras); Transgêneras (*Orange is The New Black* (Netflix, 2013-2019), *Sense 8* (Netflix, 2015-2018), *Crônicas de São Francisco* (Netflix, 2019), *Vis a Vis* (Antena 3, 2015-2019), entre outras).

Além de toda essa representação disponível ao público brasileiro com exclusividade pela Netflix, sendo ainda a maior parte dos títulos composta por produções originais, é importante destacar que alguns deles, como *Crônicas de São Francisco* e *Sense 8*, por exemplo, têm suas temáticas principais baseadas nas vivências LGBTQ+ e seus conflitos. As identidades afetivas, sexuais e de gênero também são atravessadas por outras variáveis em algumas narrativas,

<sup>20</sup> Ainda que a diversidade não seja o tema central da série, ela aborda questões raramente discutidas referentes à bissexualidade masculina.



como a questão geracional de descoberta e experimentação da sexualidade e da homoafetividade depois dos setenta anos em *Gracie and Frankie* (Netflix, 2015-2020). Tramas que mesclam a causa LGBTQ+ a temáticas raciais estão presentes na série *AJ And The Queen* (Netflix, 2020). Ainda que não seja original ou de distribuição exclusiva no Brasil, ao falarmos de questões étnico-raciais associadas às identidades LGBTQ+, é muito importante mencionarmos a série *Pose* (FX, 2018-2020), que está disponível no catálogo Netflix. Passada em Nova Iorque entre os anos 1980 e 1990, a trama traz questões ligadas à cultura afro-americana, latina e ao universo LGBTQ+. Por fim, vale mencionarmos a série *Special* (Netflix, 2019-2020), cujo protagonista é um homem gay com paralisia cerebral, atravessando a identidade LGBTQ+ com questões relacionadas à deficiência, suscitando discussões sobre capacitismo, ainda muito raramente inseridas no debate da ficção seriada, especialmente relacionadas à diversidade afetiva e sexual.

Desse modo, percebemos uma linha do tempo com aumento de discursos colocados em circulação sobre as identidades LGBTQ+ por meio da ficção seriada inicialmente em língua inglesa, mas depois com produção se espalhando pelo mundo. Diante da expansão e aprofundamento dos debates sobre diversidade sexual, afetiva e de gênero, gostaríamos de perceber como a produção original da Netflix do Brasil se alinha a essa tendência, o que será discutido na parte empírica desta pesquisa.

## **2.6. DO “MUNDINHO GLS” ÀS BICHAS LACRAÇÃO**

Como mencionado anteriormente, os anos 1990 no Brasil foram um período marcante de mudanças no movimento LGBTQ+. A cidadania chegava pelo consumo, que, de acordo com Trevisan (1986), vinha crescendo vertiginosamente entre parte da comunidade homossexual (novamente: das classes média e alta, urbana, branca, cisgênera) no país.

A efervescência mercadológica produziu, no Brasil, um novo empresariado homossexual com perfil mais definido e profissionalizado, que de um modo ou de outro acabou se aproximando das lutas pelos direitos civis dos seus consumidores. [...] Nesse contexto em que se misturavam militância e mercado, era natural que a tônica da luta pelos direitos homossexuais tenha passado de uma contestação

social mais abrangente para uma busca de maior integração social, ampliando os limites do gueto. A ênfase de um “movimento de massa” orientou-se para outros parâmetros, envolvendo a mídia, que desempenhou a função de fazer chegar à massa. Foi assim que os anos 1990 apresentaram várias inovações fundamentais no liberacionismo homossexual brasileiro (TREVISAN, 2018, p. 348 *apud* MOZDZENKI, 2019, ps. 155-156).

Já discutimos como esse fenômeno criou mercados, produtos, empresas e prestadores de serviços supostamente aliados da causa LGBTQ+, ao menos em sua construção de marca, que foram contemplados internacionalmente com o selo *gay friendly*. Na realidade brasileira, o termo foi adaptado ao conceito GLS, uma sigla originada para designar respectivamente *Gays*, *Lésbicas* e *Simpatizantes*. Concebida pelo jornalista e empresário do ramo da cultura André Fischer, não é segredo que a sigla foi criada como um conceito mercadológico, a fim de segmentar públicos (Fischer, 2008).

O nome possivelmente veio de uma coluna semanal assinada por Fischer entre 1996 e 2006 na Revista Folha, suplemento do jornal Folha de São Paulo, chamada “GLS” (Mozdzenki, 2019). O termo se popularizou e passou a ser apropriado por estabelecimentos comerciais pelo Brasil para se posicionarem como lugares abertos à diversidade e à convivência pacífica entre vários grupos com sexualidades e comportamento diversos. Esse movimento foi útil para romper um pouco os guetos LGBTQ+ que limitavam a sociabilidade da comunidade a locais específicos destinados a este público. A criação e popularização do “selo” GLS passou a abrir portas a espaços frequentados tanto por heterossexuais quanto por pessoas homossexuais, bissexuais e, em menor quantidade, transgêneras. Pessoas que circulavam com frequência por esses ambientes compunham o que ficou conhecido pela mídia da época como “mundinho GLS”.

Trevisan (2018) sustenta que um dos motivos da disseminação e fixação do termo GLS na mente dos brasileiros decorre também da associação dessa sigla a modelos de carros de categorias superiores, denominadas “Gran Luxo Super”, bastante populares à época. Em todo caso, como salientam Simões e Facchini (2009), o conceito de GLS possui a vantagem de afirmar identidades legitimadas pela militância e, simultaneamente, resguardar o espaço com uma certa ambiguidade classificatória. Isso atrai uma nova geração de

tribos – góticos, modernos, clubbers, ravers, alternativos, tatuados, etc. – mais abertos e receptivos à pluralidade de sexualidades. O consumo coletivo de entretenimento, cultura e moda nesses lugares é algo sem precedentes. (MOZDZENKI, 2019, p. 156)

Desse modo, percebe-se que as “associações homossexuais” e grupos políticos da época passaram a convergir seus interesses com os do mercado, estimulando o consumo de bens e serviços identificados com o “selo” GLS. Note-se nesse ponto que os interesses de rompimento com governos e sistemas político-econômicos, que eram a principal bandeira original das organizações LGBT+ em meados dos anos 1970, passando pela militância por meio de parcerias institucionais com setores da administração pública ligados à saúde principalmente, devido à epidemia do HIV/AIDS nos anos 1980, chegam aos anos 1990 com estratégias de articulação para conquista de direitos muito ligadas ao consumo. Assim,

É bastante frequente que jornalistas, escritores, artistas e promotores de eventos que atuam no mercado segmentado voltado ao público homossexual identifiquem-se com as modernas categorias de identidade homossexual e reconheçam suas atividades atuais como formas de colaborar para a emancipação dos homossexuais, elevar sua autoestima e fortalecer sua “subcultura”. (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 149 *apud* MOZDZENKI, 2019, p. 157)

Assim, de acordo com Trindade (2018), o termo GLS se refere a um estilo de vida moderno, ligado a um padrão de consumo exigente e a um capital simbólico distintivo. A sexualidade é, portanto, associada a uma estratégia de segmentação de mercado, o que nos leva mais uma vez ao exercício da cidadania por meio do consumo - que tem papel fundamental no reconhecimento social de sujeitos e de identidades.

Novamente, esse modelo de atuação na luta por direitos esbarra na representatividade possível a partir da sigla GLS e do que ela representa. Os bens e serviços simpáticos à causa da comunidade só são acessíveis ao “G” e ao “L”, restritos ainda a gays e lésbicas das classes média e alta, em sua maioria brancos, cisgêneros e moradores de centros urbanos brasileiros. Desse modo, a comunidade mencionada ainda é marcada por profundas desigualdades e

privilégios, principalmente em relação a nível econômico e questões étnico-raciais.

Já entre o fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, passaram a surgir mais fortemente vozes de contestação, os oprimidos começaram a pedir a palavra entre os oprimidos. Assim, o que começou como “movimento homossexual”, se tornou “movimento GLS” e caminha aos poucos para se tornar o que hoje conhecemos como “movimento LGBT+”, aglutinando mais identidades sexuais e levando em conta também questões ligadas ao gênero, até então invisibilizadas dentro da própria comunidade.

Como a própria evolução da nomenclatura sugere, o primeiro grupo a conquistar espaço depois da “supremacia G” (ou seja, de homens *gays*) foi composto por mulheres lésbicas, que ganharam sua “própria letrinha” ainda nos anos 1990, com a popularização do termo GLS. Ainda que os “simpatizantes” da causa estivessem representados, bissexuais, pessoas transgêneras e intersexuais não tinham a mesma sorte. Para entendermos do que se trata cada uma dessas denominações, vale explicá-las.

Recorreremos a uma limitação a fim de sistematizar parte das identidades que compõem o amplo espectro de sexualidades e gêneros possíveis a partir da experiência humana. Trabalhamos aqui a fim de categorizar *gays*, lésbicas, bissexuais, pessoas transgêneras e intersexuais. Ficarão de fora categorias como pansexualidade, assexualidade, *queer*, não binariedade, entre outras. Não gostaríamos de entrar aqui em disputas ideológicas sobre a legitimidade de cada uma dessas definições, apenas acreditamos que parte delas não designa gênero ou sexualidade, mas modelos de ação política e/ou identitária e outras estão, ainda, incluídas na sigla “LGBT” como modos de expressão da transgeneridade, por exemplo. Inclusive, como já discutido neste trabalho, em respeito a todas essas categorias, escolhemos a utilização de LGBT+ no desenvolvimento da redação da pesquisa, a fim de contemplá-las minimamente.

- Lésbicas: mulheres que sentem atração sexual e/ou afetiva por outras mulheres. Ainda no final dos anos 1970, mulheres se juntam ao então “movimento homossexual” por meio do grupo SOMOS, criando uma subdivisão destinada às lésbicas feministas. Em 1993, o Encontro Brasileiro de Homossexuais, instância deliberativa do movimento, passa,

por votação em assembleia, a se chamar Encontro Brasileiro de Homossexuais e Lésbicas, dando certa visibilidade à categoria. Em 2008, a então Conferência Nacional GLBT resolve, após muita discussão, se tornar “LGBT”, colocando a letra “L” à frente, para dar mais protagonismo às mulheres lésbicas.

- Gays: homens que sentem atração sexual e/ou afetiva por outros homens. Compuseram o grupo precursor na organização político-cultural por direitos da população *sexodiversa* no Brasil, com articulações iniciais que remontam aos anos 1970, como discutido anteriormente neste capítulo. Vale mencionar que o “movimento homossexual” que despontou então poderia incluir também mulheres lésbicas, caso levássemos em consideração apenas aspectos ligados à nomenclatura. No entanto, no início de sua existência os grupos contemplavam somente homens *gays*, tanto em suas demandas quanto em seus quadros de ativistas.
- Bissexuais: mulheres ou homens que sentem atração sexual e/ou afetiva por mulheres e homens. As demandas de associações organizadas de pessoas bissexuais podem coincidir com as da comunidade homossexual, como a luta por direito à união civil e casamento, por exemplo. Por outro lado, bissexuais mais recentemente têm se posicionado fortemente em busca de visibilidade, marcando que não constituem uma identidade entre homossexuais e heterossexuais, que não são “indecisos” ou necessariamente promíscuos. Uma das questões levantadas pelo grupo é que, ao estarem em relacionamentos afetivos com pessoas do mesmo sexo, são taxadas como homossexuais. Ao estarem em relacionamentos afetivos com pessoas do sexo oposto, são lidas como heterossexuais, ou, ainda, muitas vezes, como homossexuais “no armário”. Levando em conta estas e outras particularidades da identidade bissexual, o Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros decidiu oficialmente em 2005 a inclusão da letra “B” à sigla, aprovando o uso do termo “LGBT”.
- Transgêneros: pessoas que não se adequam ao gênero que lhes foi designado no nascimento. É importante mencionar que esses gêneros são construídos artificialmente, como discutimos anteriormente, levando em conta a genitália de bebês e mesmo de fetos humanos. Desse modo,

as pessoas transgêneras de maneira geral não se identificam com o sexo biologicamente determinado. Essa assimetria entre o sexo e o gênero pode ocorrer em diversos graus e identidades, o que leva à existência de uma miríade de possibilidades de experiência da transgeneridade. Mais adiante, discutiremos algumas delas. Por ora, vale pontuar que a letra “T” é oficialmente incluída no movimento geral sexodiverso brasileiro em 1995, quando foi fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis, com convite formal a estas últimas.

- Intersexuais: também chamadas de pessoas intersexo, são indivíduos que naturalmente, ou seja, sem interferência médica, apresentam características típicas do sexo feminino simultaneamente a características típicas do sexo masculino. Existem várias maneiras de existência da intersexualidade. Algumas pessoas intersexo apresentam órgãos genitais típicos, outras, não. Algumas nascem com cromossomos XX e outras XY, algumas intersexualidades são visíveis e outras ficam latentes até as altas cargas hormonais resultantes da puberdade. Com demandas bem particulares, o grupo luta, por exemplo, pelo fim das operações (ou mutilações) de bebês cujo sexo biológico não é claramente definido como masculino ou feminino. Também buscam por mais visibilidade, visto que são uma das categorias menos evidentes do movimento LGBT+.

Como mencionamos anteriormente, selecionamos aqui algumas categorias mais “pacificadas” de representação do movimento. Outras expressões de gênero e sexualidade dissidentes ficaram de fora, pois ainda são muito disputadas discursiva e simbolicamente. Essa escolha evidencia os percalços no processo de aproximação e formação de representação política de grupos LGBT+, com traços do machismo dominando as organizações e protagonismo da cisgeneridade na definição de pautas e métodos de ação.

Para finalizarmos esta discussão, é preciso reiterarmos algumas definições a respeito de sexo e gênero, que foram mais profundamente discutidas neste capítulo. Primeiramente, é preciso dissociá-los. Sexo e gênero devem ser compreendidos como coisas distintas. De modo geral, sexo está relacionado às distinções anatômicas e biológicas que definem homens e mulheres. É, portanto, marcado no corpo pelas genitálias, pelos aparelhos reprodutivos e outros

registros físicos humanos. Por sua vez, gênero é a materialização do que se considera “ideal” em termos performativos desse sexo biológico na cultura. As sociedades ocidentais categorizam as pessoas como homens ou mulheres (com algumas exceções) desde o nascimento (ou antes dele) e por isso a relação com o sexo é profunda nos indivíduos a ponto de tornar difícil a compreensão de que o gênero designado está ligado a uma organização social, é produto de uma construção histórica e não resultado da ação da natureza e da anatomia dos corpos. De maneira geral, é preciso levar em conta que “ser mulher” e “ser homem” são experiências muito mais complexas do que ter uma vagina ou um pênis, extrapolando aspectos físicos e entrando no campo da cultura. É a concepção que temos de gênero e não a natureza que define a maior parte das atividades destinadas a homens e das atividades destinadas a mulheres nas sociedades. As práticas entendidas como masculinas e as práticas entendidas como femininas são moldadas de acordo com as expectativas de gênero em determinado espaço e em determinado tempo. Prova disso são as diferenças brutais nos ideais de comportamento de homens e mulheres em culturas distintas e ao longo dos desenvolvimentos históricos de diferentes sociedades. Dada esta breve explicação, é importante fazermos algumas considerações sobre a população “T”, ou transgênera. Apontamos que existem diversas formas de vivenciar a transgeneridade e as identidades *trans* (abreviação de “transgêneras”, “transgêneros”, “transgênera” e “transgênero”) são debatidas em organizações destinadas a isso. Cabe destacarmos três possibilidades de experiências *trans* distintas e típicas na sociedade ocidental. A primeira é a transexualidade, que pressupõe que os indivíduos identificados com ela busquem fazer uma transição social para o gênero oposto (considerando a existência de dois gêneros apenas, como é indicado em nossa cultura), além de uma transição mórfica, com suporte médico ou não, com intervenções cirúrgicas e/ou hormonais com fins de feminilização/masculinização e mesmo cirurgia de redesignação sexual. Desse modo, as pessoas transexuais buscam uma adequação aos ideais de gênero culturalmente constituídos baseados em aspectos sexuais e sociais. Desejam, portanto, pertencer ao sexo oposto. Isso não faz dessas pessoas homossexuais, bissexuais ou heterossexuais. A sexualidade que elas desenvolvem ou exercem não tem ligação direta ao gênero com o qual elas se identificam.

A segunda é a travestilidade, que, por sua vez, engloba apenas indivíduos que nasceram em corpos lidos como masculinos e se identificam com figuras lidas como femininas. Muitas delas não passam por cirurgias de redesignação sexual, sendo a relação com a genitália ou um ponto pacífico, ou causador de muito sofrimento psíquico, ou algo entre esses dois extremos, a depender do caso. As travestis podem ou não intervir no corpo para chegarem à aparência com a qual se identificam, fazendo implantes, tratamentos estéticos e hormonais. Desse modo, a existência travesti se encaixaria em algum lugar entre o compreendido como masculino e o compreendido como feminino, sem idealmente se encaixar em nenhum dos dois polos. Há muitas críticas em relação à identidade travesti, apontando que a diferenciação que se faz entre ela e a transexualidade (feminina, levando em conta que a transexualidade pode ser tanto feminina quanto masculina) é atravessada por preconceitos de classe. Não se pode deixar de considerar o peso do termo, uma vez que, especialmente na América Latina, travestis são associadas à prostituição e a crimes como tráfico de drogas, por conta de sua marginalização social.

Vale destacar que a travestilidade aponta a possibilidade de uma existência “entre” os gêneros, o que ganhou força na última década e gerou um movimento baseado na remodelação do binarismo de gênero. Surge, portanto, uma terceira possibilidade de experiência *trans*, o “gênero não binário”. São relatadas diversas maneiras de vivenciar gêneros fora da “escolha” reduzida à dicotomia entre masculino e feminino, com associação entre ambos, neutralidade, fluidez e mesmo fora deles. É perceptível o valor que a subjetividade e as experiências pessoais ganham na constituição de gênero contemporânea, o que nos leva a transformações inéditas em diversos campos sociais.

A própria linguagem, mutante que é, vem sendo influenciada pela onda *transviada* discutida anteriormente, estreitamente ligada às questões da transgeneridade. Muitos grupos advogam pela neutralidade da língua, o que pode ocorrer de maneiras diferentes. Sugere-se, por exemplo, que em substantivos grafados da mesma forma no masculino e no feminino, evite-se usar artigos ou pronomes que determinem gênero. Há, ainda linhas, que orientam a substituição do “a” e do “o” em artigos, pronomes e substantivos por “e”, que operaria como uma vogal neutra em termos de gênero. São várias movimentações que caminham no sentido de uma linguagem mais inclusiva,



mas discuti-las não está entre os objetivos deste trabalho. Gostaríamos apenas de apontar e contextualizar sua existência.

### **Capítulo 3: Estudos Culturais e Mediações: do *broadcast* à era *streaming***

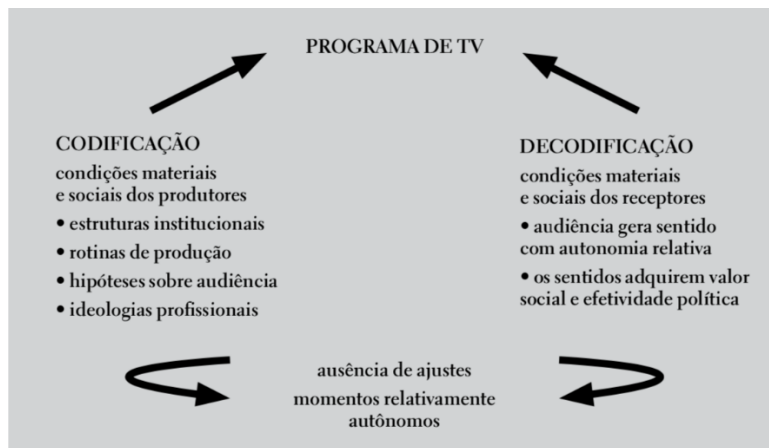
O universo midiático global vem passando por transformações profundas nos últimos anos, especialmente no que se refere à televisão. Após ter se consolidado nos últimos 70 anos como o maior veículo de comunicação brasileiro, responsável pela realização dos produtos culturais nacionais mais consumidos e exportados, ela tem mudado para se adaptar à nova realidade da TV distribuída pela internet.

No decorrer deste capítulo, discutiremos a história da televisão no Brasil até os dias de hoje, argumentando que ela não está a caminho de um “fim”, mas de uma reconfiguração. Acreditamos que o que caracteriza a TV está ligado intrinsecamente às mediações culturais que orientam seus modelos de produção, distribuição e consumo (Hall, 2003), e não apenas aos suportes técnicos que compõem seu maquinário. Por isso, apoiamo-nos, como apresentado no capítulo metodológico da tese, na abordagem das Mediações (Martín-Barbero, 2001) para entendermos os canais de distribuição por *streaming* como novos atores no cenário midiático e televisivo contemporâneo.

Desse modo, pensamos que se torna possível apreender um objeto dinâmico como o proposto para essa pesquisa. Para tanto, utilizamos o conceito de *culturas vividas* de Johnson (1999), que adiciona aos textos midiáticos perspectivas dos meios sociais nos quais eles circulam. Alinhando nossa pesquisa com essa abordagem, as análises estabelecidas neste trabalho estão vinculadas ao âmbito da *codificação* - no processo *codificação/decodificação* de Hall (2003). Desse modo, centramos esforços em aspectos sociais e materiais da produção, nas estruturas institucionais da Netflix enquanto companhia multinacional de mídia, nas rotinas e particularidades de realização para uma plataforma de distribuição por *streaming*, discutindo também possíveis interações com as audiências e posicionamentos ideológicos da indústria pertinentes às discussões sobre identidades e representações LGBTQ+. Não deixamos de levar em conta a dimensão da *decodificação*, trazendo perspectivas sobre as condições materiais do público brasileiro, principalmente, relacionadas ao acesso à internet e possibilidade de pagamento de assinatura da Netflix, considerando a autonomia das audiências e os sentidos produzidos. No entanto, são categorias usadas *em relação* às previamente citadas (na etapa de

codificação), e não o foco da pesquisa. Abaixo, é possível observar um diagrama com os fluxos mencionados:

**Figura 2:** Codificação e decodificação



Fonte: Baseado em Hall (2003: 391).

Fonte: Escosteguy, 2007.

A tradição dos Estudos Culturais britânicos leva ao resgate da concepção de que a cultura midiática pode agir sob uma perspectiva de dominação e reafirmação de hegemonias, aprofundando relações de poder existentes na sociedade. É preciso compreender, no entanto, que o contato entre duas ou mais culturas não significa apenas a aniquilação de uma delas, por mais que exista um contexto de dominação (Fox, 1992; Martín-Barbero, 2001; Straubhaar, 1991). Existem duplicidades possíveis, “brechas” que permitem à cultura “dominada” manejar inventivamente sistemas simbólicos e reposicionar seu papel em dinâmicas de opressão, levando em conta que “a cultura é entendida como uma prática que implica participação dos sujeitos” (ESCOSTEGUY, 2006, p. 4).

Desse modo, é perceptível uma “disputa cultural” em andamento nas relações entre as estruturas midiáticas e as potencialidades de agência das identidades, condicionadas a contextos socioculturais e econômicos complexos.

A intenção é revelar a reprodução da estrutura social, porém não se associa à idéia de que a sociedade é governada por leis imutáveis. Ao contrário, insiste no poder da ação pessoal e coletiva para transformar a sociedade. Sendo assim, a cultura, embora constituída por uma estrutura social particular, não é estudada como mero reflexo dessa última. Por tudo isso,

identifica-se em tal proposta um cunho político já que deve estar situada no contexto de debates e embates sociais em curso no momento de sua realização. E somente será esclarecedora desde que situe o texto em análise em seu contexto histórico. (ESCOSTEGUY, 2006, ps. 4-5)

Já detendo o olhar sobre as questões identitárias, é importante ressaltar que levamos em conta uma apreensão não-essencialista das identidades, que podem ser, se não determinadas, influenciadas pelos discursos em circulação em contextos específicos. Esses discursos compreendem a cultura, que muda ao longo da história e com ela reposiciona identidades, que são, portanto, instáveis e ficam permanentemente em construção e diálogo com aspectos exteriores aos indivíduos. São esses discursos que merecem atenção para compreensão das práticas sociais, indo além de questões relacionadas meramente às tecnologias da comunicação. Não há dúvida de que as tecnologias e os (novos) modelos de negócios são importantes para entendermos os processos comunicacionais da contemporaneidade, especialmente ao analisarmos objetos ligados à televisão distribuída pela internet, mas a ação dos sujeitos na produção de sentido é um lugar privilegiado de observação do fenômeno da cultura sob a perspectiva midiática. Desse modo, são propostas investigações das práticas socioculturais mediadas pelas tecnologias de comunicação, compreendendo que elas extrapolam olhares essencialistas e tecnocratas.

Dado esse contexto, é notável a importância que as questões relacionadas às identidades assumem em um mundo no qual os produtos midiáticos são amplamente difundidos e ganham importância inédita na história da humanidade. As identidades sexuais, de gênero, de classe, étnicas, religiosas, nacionais, entre outras, se configuram como pontos importantes de investigação. Estudá-las sob a ótica dos Discursos e dos Estudos Culturais é importante para redefinirmos entendimentos há muito estabelecidos por outros campos do saber.

### **3.1. ESTUDOS CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA**

Para localizarmos conceitualmente nossa compreensão de *representação*, gostaríamos de estabelecer uma ligação com a construção discursiva do *outro* e

da *diferença*. Para começar, é importante apresentar o dialogismo bakhtiniano (Bakhtin, 2003), que consiste basicamente na apreensão do enunciado, que é a unidade da interação entre indivíduos, como componente de um sistema marcado por determinações externas a ele construídas social e historicamente. Desse modo, os sujeitos sociais, ao se enunciarem ou serem interpelados por enunciados em suas vidas cotidianas, interagem não apenas com discursos que existem no momento da enunciação, mas também com discursos que lhes precederam e lhes sucederão na linha temporal de suas vidas e de sua sociedade. Essa construção dialógica insere o discurso e o sujeito na materialidade do cotidiano e da vida social exigindo dele atos responsivos, por meio dos quais pode concordar, discordar, complementar, ignorar com as ideias ali apresentadas. Em relação ao caráter dialógico e ideológico do discurso e sua dimensão responsiva Volóchinov, (2017) afirma:

(...) o discurso verbal é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto dos outros, realizados na mesma esfera (...). Desse modo, o discurso verbal impresso participa de uma espécie de discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219)

A linguagem verbal, portanto, é carregada deste caráter dialógico, com os incontáveis discursos postos em conexão no momento da enunciação. Nesse contexto, tudo o que é dito responde a algo, ainda que isso não ocorra diretamente ou tenhamos consciência plena desse fenômeno. Mesmo em um monólogo, que tem caráter aparentemente individual, há vozes dialogando e enunciados em relação, já que, pelo uso da língua e inserção na cultura, eles são necessariamente constituídos social e não individualmente.

Entende-se, portanto, que a materialização da linguagem ocorre por meio dos enunciados orais e escritos (Ribeiro, 2010) proferidos o tempo todo pelos indivíduos inseridos na cultura. É a partir deles que se pretende entender a alternância dos sujeitos do discurso em processos comunicativos responsivos e perpetuamente em diálogo com enunciados anteriores a eles, que os impregnam. Dado este contexto da natureza dialógica dos enunciados, pode-se avançar nas estruturas de funcionamento do discurso e compreender que ele é

atravessado pelas relações sociais e pelas mudanças culturais. Bakhtin (2003) vai além e considera que a própria língua está atrelada a estas transformações de caráter coletivo. Aí entra em jogo o interdiscurso, que extrapola o dialogismo por não se tratar apenas de dois ou mais indivíduos em relação por meio de enunciados concretos, passando a englobar também a relação do sujeito com o mundo, com a exterioridade, com o outro e com tudo aquilo que, apesar de estar separado dele, também o determina (Ribeiro, 2010).

Considerando-se a complexidade do sistema linguístico e o seu atravessamento por elementos exteriores, pode-se dizer que ele é estreitamente relacionado à memória. Esta conclusão é fundamental na compreensão do pensamento bakhtiniano, uma vez que o autor propõe a composição do discurso a partir do diálogo com o outro e suas diferentes vozes. Chega-se, desse modo, ao conceito de memória discursiva (Orlandi, 2009), fundamental para a compreensão do interdiscurso.

Esta relação se deve à apreensão do interdiscurso como um elemento que "fala de fora" do enunciado, que existe antes dele. Evoca, portanto, a memória do sujeito, os seus valores, suas relações sociais, suas predileções culturais, sua visão política, seus hábitos de consumo e demais elementos constitutivos de sua identidade. É o interdiscurso que torna a compreensão mútua possível, dele depende a conexão entre sujeitos sem que tudo precise ser dito pela primeira vez, com base no pré-construído, no já-dito e nos códigos compartilhados entre os indivíduos.

(...) Se considerado sob o plano individual, o enunciado carrega traços particulares à situação comunicativa, já que é concreto e único. Analisando-o sob uma perspectiva mais ampla, calcada no plano coletivo, o enunciado ganha uma relativa estabilidade decorrente dos usos em uma dada esfera social. É desse ponto de vista que Bakhtin anuncia a concepção de gênero do discurso, mencionando que se trata de tipos relativamente estáveis de enunciados (RIBEIRO, 2010, p. 56).

Chegamos, assim, aos gêneros do discurso como uma apreensão ideológica, cultural e histórica da linguagem. Bakhtin (2003) define que há ferramentas de uso coletivo que facilitam a leitura dos códigos utilizados no interdiscurso, uma série de usos ritualísticos e formatados que compõem um conjunto de escolhas

possíveis na efetivação dos enunciados. Os gêneros do discurso são, portanto, unidades de um sistema de codificação da linguagem, que visa dinamizá-la e apurar sua intercompreensão, tornando as interações mais familiares e previsíveis.

Os gêneros do discurso extrapolam, portanto, as enunciações diretas entre indivíduos ou o campo hermeticamente teórico e avançam para a concretude da vida cotidiana. Para compreendê-los, segundo a proposta bakhtiniana, é preciso conhecer as circunstâncias de criação dos textos (aqui consideramos textos orais, escritos ou audiovisuais) em suas diversas perspectivas: seja a partir dos sujeitos que enunciam, seja a partir da temática proposta, ou seja a partir das dinâmicas sociais em torno deles (Ribeiro, 2010).

Ainda que consideremos o caráter social e, portanto, coletivo das práticas cotidianas, Dantas (2018, p. 45) aponta que há sempre uma “margem de liberdade” por meio da qual os sujeitos desempenham papéis não normativos em maior ou menor grau. Ou seja, é possível que ocorra um afastamento das convenções em certos contextos que estimulam o exercício da individualidade. A autora recorre a De Certau (2009, *apud* Dantas, 2018) para destacar a ficção televisiva como um espaço privilegiado de representações da realidade. As narrativas ficcionais têm, portanto, potencial de incorporar temáticas sensíveis à sociedade e incluí-las no tempo presente e na cultura, dando visibilidade a situações “reais”. A pauta LGBTQ+, central para esta pesquisa, entra na lista de questões presentes no debate social que têm sido crescentemente apresentadas/representadas pelos produtos culturais audiovisuais brasileiros, conforme é demonstrado nos capítulos sete e oito.

Por meio desta argumentação, é possível validar o trabalho proposto nesta tese, compreendendo as séries televisivas distribuídas por *streaming* como ambientes propícios à percepção de transformações socioculturais. A construção discursiva das narrativas contribui na formação de subjetividades, propagando não apenas ideias, mas também costumes, tensões, contradições, valores e percepções da realidade. Isso se torna ainda mais importante ao levarmos em conta o alcance potencialmente global dos títulos produzidos e distribuídos por portais de *streaming* como a Netflix.

A construção das representações, de acordo com Bhabha (1998), ocorre por meio da “mímica”. Ela, no entanto, nunca é exatamente igual à realidade

representada, se apoiando sempre em pequenas diferenças ou excessos que a definem, que a torna ambivalente. Desse modo, a representação não apenas tenta reproduzir uma versão de mundos e identidades fiéis à realidade, mas constrói novas percepções dela. Como pondera Suzuki (2019, p. 92): “a representação (...) não trata de uma realidade real vivida, mas construída”.

Levando isso em considerações, todos os indivíduos estão inseridos em lugares que já eram antes de eles serem. Nossa percepção da realidade é em grande parte construída por referencialidades como família, escola e também produtos culturais, entre várias outras. Há um ordenamento pronto do mundo prévio a nós, que forma e transforma as identidades no interior da representação (Hall, 2016). Esta percepção está em diálogo muito íntimo com as formulações sobre identidade na teoria *Queer*, conforme exposto no capítulo dois. De modo geral, podemos dizer que as identidades mudam de acordo com a maneira pela qual os indivíduos e grupos sociais são representados.

Ainda de acordo com Hall (2016), as categorias que marcam as representações são associadas a estereótipos, diferenças e poder. O “poder representar” pode ser uma ferramenta de controle e dominação, de estabelecimento e manutenção de uma visão de mundo por meio de discursos construídos social e simbolicamente, que são, por sua vez, atravessados pela ideologia. Ou seja, retratar algo, seja por meio da imaginação (do exagero da marcação da diferença), ou da descrição (simbolizar algo, fornecer uma amostra ou um substituto para a realidade), estabelece um poder fora do padrão coercitivo, mas que opera de maneira simbólica (Hall, 2016).

De acordo com Elias e Scotson (2000, *apud* Mauro, 2019), a imagem tem grande potencial de representação simplificada da realidade e papel fundamental na criação de identificação de indivíduos com grupos sociais.

É possível relacionar as análises de Elias e Scotson (2000) com a abordagem sobre representação trazida por Hall (2006), baseada em uma concepção construtivista da realidade, conforme as teorias de Berger e Luckmann (2014) sobre o conhecimento como realidade, principalmente o conhecimento do senso comum. A linguagem tem papel essencial na construção social da realidade expõem Berger e Luckmann (2014). Ela torna possível o compartilhamento de um acervo social do conhecimento por gerações. Assim, quando nascemos, a realidade cotidiana já nos aparece objetificada. A



linguagem também permite que novas experiências sejam objetificadas e incorporadas nesse estoque. (MAURO, 2019, p. 60)

Retornamos, portanto, à linguagem. Ela é o sistema representacional que permite que ocorra a elaboração e circulação de significados, que, por sua vez, não estão nas coisas, mas são atribuídos a elas por nós. Assim, é possível dizer que a marcação e os exageros das diferenças designados à população LGBT+ marcaram a produção de sentidos acerca dessas identidades, que foram marginalizadas, patologizadas e altamente estereotipadas. A estereotipagem, a propósito, é uma das principais formas às quais recorre a representação (Hall, 2016). De acordo com o autor, ela consiste em uma série de práticas que a princípio reduzem indivíduos e grupos a algumas características e a seguir naturalizam esta redução.

A estereotipia, portanto, fixa a diferença que define o *outro*, em uma relação de poder que, como discutimos anteriormente, marca a representação. “A estereotipia fixa a diferença e realiza uma espécie de cisão entre o que é considerado normal e o que deve ser excluído por ser diferente” (MAURO, 2019, p. 63-64). Os estereótipos são marcadores rígidos que selecionam partes de um todo e o definem por elas, sendo importantes na manutenção da ordem social e simbólica, na inclusão de uns e exclusão de outros. Lippman (1980) aponta que os estereótipos podem ser uma maneira de leitura do mundo, já que é impossível conhecer o todo de tudo. Assim, eles são muito usados na vida cotidiana, de modo que recorremos a simplificações para compreensão das coisas.

Seguindo esta trilha, Heller (2004) argumenta que no cotidiano precisamos lançar mão de juízos provisórios e ultrageneralizações para correspondermos à velocidade de interpretação e ação exigida em muitas situações. Assim como Lippman, a autora encara este fenômeno com naturalidade e aponta que o problema surge quando estes juízos provisórios e estas ultrageneralizações são cristalizados e se tornam preconceitos. Ao contrário dos estereótipos, fundamentados socialmente, os preconceitos seriam formados e extravasados de maneira mais individualizada.

Vale finalizar este tópico reiterando o papel primordial das mídias nos processos de circulação de sentidos e discursos, de criação, reprodução e disseminação de estereótipos baseados em elaborações simplistas de representações. Como

apontado no capítulo sete desta tese, historicamente as identidades LGBTQ+ vêm sendo retratadas de maneiras redutoras muito recorrentes na teledramaturgia brasileira. Cabe avaliarmos como esta representação se transforma (e se ela se transforma) nos portais de produção e circulação de conteúdos por *streaming*.

### **3.2. AS MEDIAÇÕES DA CULTURA E A MIDIATIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA**

Ao analisarmos o panorama mundial das teorias da Comunicação, surge como destaque das contribuições latino-americanas o paradigma das mediações, que se constrói em uma perspectiva de superação da apreensão técnica e funcionalista do campo. Sua perspectiva considera como preponderantes para a análise da Comunicação e de seus produtos os discursos, a produção de sentido deles decorrentes e suas intersecções com as culturas e relações sociais. Mais que uma ciência dos *media*, ou dos *veículos midiáticos*, a Comunicação se torna o campo também das *mediações* (Martín-Barbero, 2001).

Nesse contexto, os estudos de recepção, que marcam fortemente a pesquisa em Comunicação na América Latina desde os anos 1980, por meio de análises prioritárias da cultura popular, passam a recuperar o sujeito como agente em relação com os meios de comunicação. Essa dinâmica ocorre como uma espécie de resposta às teorias norte-americanas e frankfurtianas, que colocam os “receptores” em posição de passividade e dependência em relação às mídias. Nessa perspectiva, os estudos latino-americanos apreendem a recepção não apenas como uma etapa do processo comunicativo, mas como um lugar novo gerador de sentido e potencial ponto de entrada para análises socioculturais.

As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver. (MARTÍN-BARBERO e MUÑOZ, 1992, p. 20)

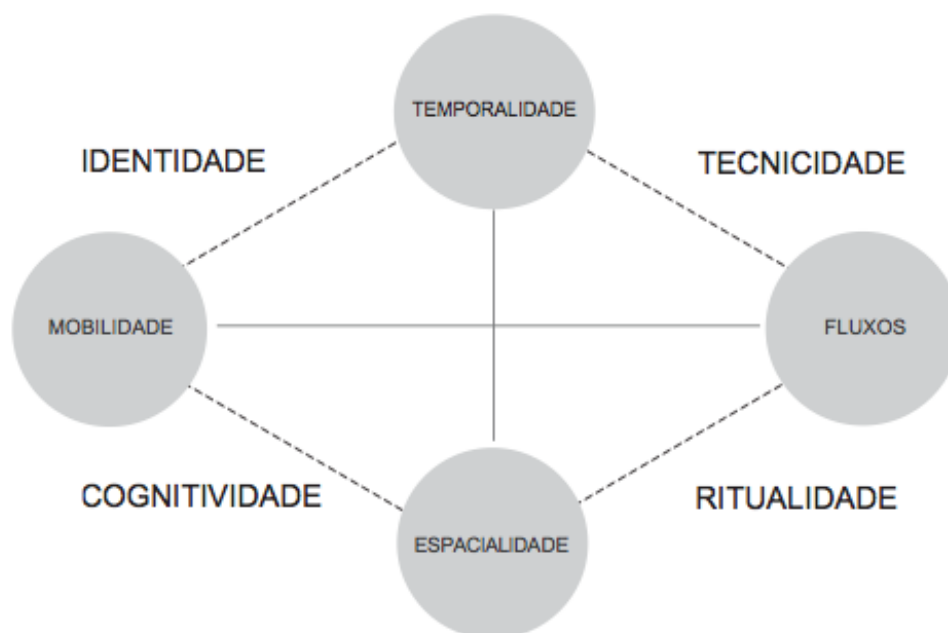
Martín-Barbero desenvolveu mapas para a compreensão das mediações<sup>21</sup>, que têm uma origem comum, mas sofrem atualizações conforme as estruturas

---

<sup>21</sup> Os mapas foram adicionados às introduções das diferentes edições do livro *Dos Meios às Mediações*. Até o momento, são três mapas distintos: da primeira edição, em 1987; da quinta edição, em 1998; e da última edição, disponibilizada em 2010.

técnicas da sociedade, principalmente as que dizem respeito à Comunicação, são redefinidas. É possível compreender, portanto, as mediações como se fossem esqueletos sustentando as práticas sociais e a vida cotidiana, ficando evidente seu caráter multifacetado, que garante inclusive a pluralidade do conceito. Abaixo, segue o mapa mais atual produzido pelo autor<sup>22</sup>, sobre o qual traçamos algumas considerações.

**Figura 3:** Mapa metodológico das Mediações de 2010



Fonte: Lopes, 2014.

O que se observa como diferencial nesse último mapa em relação aos anteriores é o destaque que ganham os eixos temporalidade/espacialidade e mobilidade/fluxos comunicativos. Esses eixos não se renovam e aparecem por acaso, mas devido às transformações técnicas que levam a mudanças socioculturais de maneira geral e especialmente no consumo midiático. De acordo com Lopes (2014), a temporalidade surge como marcador principalmente devido à sua profunda variação na contemporaneidade, que leva à supremacia do “aqui-agora” em detrimento das relações históricas, além da hipervalorização da simultaneidade e da instantaneidade na disseminação de informações e

---

<sup>22</sup> Este mapa está disponível na publicação de 2010 da obra *Dos Meios às Mediações*, pela Anthropos Editorial, Barcelona. Para o desenvolvimento desta pesquisa, recorremos ao texto de Lopes (2014) na Revista MATRIZES, que serviu como referência para a *Figura 1*.

dados. A espacialidade entra no jogo como fator fluido, que pode ser apreendido como o espaço físico, de proximidade e pertencimento, ou o espaço comunicacional, por sua vez, expandido pelas redes eletrônicas e com menos resistência de fronteiras geográficas. A mobilidade é apresentada no mapa devido ao constante trânsito de conteúdos possível principalmente pela popularização de tecnologias de acesso à internet, via satélite ou cabo, permitindo movimentações inimagináveis antes desses recursos. Por fim, os fluxos entram em cena para confundirem lógicas de distribuição anteriormente muito bem definidas, potencializando o surgimento de novos atores no compartilhamento de linguagens, informações, imagens e conteúdos de maneira geral.

A tecnologia digital desloca os saberes modificando tanto o estatuto cognitivo como o institucional das condições de saber, conduzindo a um forte borramento das fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, arte e ciência, saber especializado e conhecimento comum. (LOPES, 2014, p. 73)

Objetivando a compreensão mais profunda da TV distribuída pela internet, é interessante centrar a atenção na *tecnicidade* enquanto categoria teórica. Após apresentação dos eixos constituintes do mais recente mapa das mediações de Martín-Barbero, certamente vale notar que a adição desta nova categoria representa sua relevância na configuração contemporânea da Comunicação.

Através da noção de tecnicidade é possível entender a técnica como constitutiva, como dimensão imanente de uma noção antropológica de comunicação. Tomamos esta expressão não no sentido habitual de imputar essa visão à disciplina antropologia, mas no sentido do elementarmente humano (Gramsci). A necessidade da categoria tecnicidade se justifica, pois no que ocorre hoje com a comunicação não se dá a devida conta à noção grega de *techné* que remetia à destreza, à habilidade de fazer, mas também de argumentar, de expressar, de criar e de comunicar através de formas materiais, destreza essa que se atualiza com base nos novos modos de lidar com a linguagem. (LOPES, 2014, p. 74)

A tecnicidade, portanto, se afasta da apreensão que a relaciona a aparato técnico e entra nas competências da linguagem. Não se define pela lógica instrumental, mas do discurso, enquanto produtora de novos modelos e

dinâmicas culturais a partir das gramáticas potencializadas com as transformações da tecnologia. Nesse sentido, conteúdos distribuídos via *streaming*, pela internet, enquanto obras estéticas, se apresentam como um expoente da interferência da tecnicidade no surgimento de novos formatos midiáticos adequados à sua conjuntura.

São produtos comunicacionais ligados ao tempo presente tanto pela sua lógica produtiva, quanto de distribuição, abordando gêneros diversos e produzidos nas esferas globais e locais. Permitem a criação de espaços imaginados de identidade, levando à aglutinação de comunidades em volta de seus conteúdos com grande potencial de alcance nas redes. Também estão ligados aos fluxos e à mobilidade, devido à possibilidade quase irrestrita de circulação mundial<sup>23</sup> dos vídeos, que influenciam em lógicas culturais e sociais de consumo de entretenimento e informação. A partir do eixo conceitual da *tecnicidade*, portanto, busca-se introduzir as esferas midiáticas do consumo de vídeos distribuídos via *streaming* no cenário brasileiros, conforme será demonstrado adiante.

Para dar início às discussões sobre a midiática, é importante considerar uma prerrogativa que coloca o conceito como uma dimensão sócio-técnico-discursiva das mediações (Lopes, 2014; Braga, 2012; Verón, 1997). A pesquisa que se desenvolve, portanto, propõe um uso instrumental e metodológico da midiática a fim de tomá-la como porta de entrada de uma categoria de produção cultural (vídeos com distribuição por *streaming*) no mapa das mediações de Martín-Barbero.

Apesar da existência de fortes linhas teóricas que opõem midiática e mediações, busca-se, nesta pesquisa, entendê-las em termos de inter-relações. Juntos, os dois paradigmas conceituais talvez tragam luz ao debate sobre novos formatos estéticos e dinâmicas de consumo midiático possíveis a partir do crescimento e popularização dos suportes digitais, que existem tanto por conta de variáveis socioculturais quanto do desenvolvimento técnico em uma apreensão materialista. Desse modo, conciliando as teorias, Lopes (2014)

---

<sup>23</sup> Discutiremos no capítulo quatro as maiores restrições de circulação de títulos não são técnicas, mas de ordem legal. Há uma tendência de países europeus, por exemplo, exigirem cotas de programação local nos catálogos de distribuidora/produtoras de conteúdos audiovisuais por *streaming*, como Netflix e Amazon Prime Video.

classifica a midiatização como uma mediação comunicativa da cultura. Explica a autora:

Segundo ele [Eliseo Verón], a sociedade é midiatizada na medida em que a cultura, a lógica e as atividades da mídia atingem todas as práticas sociais, embora de modos específicos. Neste contexto, chamado de midiatizado, o funcionamento das instituições e suas práticas são diretamente afetados pela presença dos meios de comunicação. Tecnicidade compreendida não como instrumento, mas em sua dimensão humana. Na transformação de relações e práticas. (LOPES, 2014, p. 76)

De acordo com essa explanação, é possível apreender que a lógica da mídia passa a ser tão disseminada que começa a englobar todas as camadas do tecido social. As relações interpessoais, os horários, os hábitos, as conversas, tudo pode ser intercedido por uma dimensão midiatizada. Nesse aspecto, tanto a mídia se torna uma instituição central na sociedade, obrigando outras estruturas (econômica, política etc.) a se adaptarem a ela, quanto passa a integrar a realidade cotidiana do trabalho, da família, da religião, do dia-a-dia das pessoas.

Isso corresponde a dizer que, na sociedade em midiatização, não são “os meios”, ou “as tecnologias”, ou “as indústrias culturais” que produzem os processos – mas sim todos os participantes sociais, grupos *ad-hoc*, sujeitos e instituições que acionam tais processos e conforme os acionam. (BRAGA, 2012, p. 50)

Desse modo, a midiatização passa a ser um marcador cultural na formação discursiva por meio de aparatos técnicos. Se configura, portanto, como uma variável não apenas amparada na tecnologia, mas nas relações sociais que se transformam a partir dela. A discussão, portanto, extrapola os meios e ultrapassa a esfera funcional, chegando às mediações, ao campo do cotidiano e das relações humanas influenciadas pela centralidade dos *media* na vida contemporânea. É a partir desta entrada que surge a proposta de conciliação entre midiatização e mediações.

A compreensão do consumo dos conteúdos de vídeos em *sites* de distribuição via *streaming* como uma experiência midiatizada é fundamental para a localização das produções no mapa das mediações, compreendendo, como foi

dito anteriormente, os aspectos técnico e sociocultural que são imprescindíveis à sua constituição. A partir daqui, portanto, serão concentrados esforços na assimilação dessa categoria e como ela vem interferindo na cultura e nas formas de produção de sentidos na atualidade. Desse modo, podemos compreender a afirmação de identidades por meios de produtos culturais audiovisuais distribuídos pela internet.

### **3.3. TELEVISÃO NO BRASIL: UM BREVE HISTÓRICO E A TRADIÇÃO DO FORMATO SERIADO**

A história da televisão no Brasil não pode ser dissociada do nome de Assis Chateaubriand, grande empresário das mídias impressa e radiofônica que trouxe equipamentos para inaugurar em 1950 a TV Tupi de São Paulo, primeiro canal televisivo do país. No início do ano seguinte, é fundada a TV Tupi Rio de Janeiro, iniciando um processo de expansão que levou os sinais de televisão ao Brasil inteiro. A programação então era realizada precariamente, mas ainda no fim de 1950 surgiu o primeiro teleteatro (*A vida por um fio*, de novembro de 1950) e em seguida a primeira telenovela (*Sua vida me pertence*, em 1951), que iam ao ar intercaladas com programações musicais, artísticas e noticiários. Ainda nesse período, investimentos para valorização da programação televisiva incluíram a contratação de grandes nomes das artes à época, como Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Maria Della Costa, Cacilda Becker, entre outros (Fadul, 2000; Marques de Melo, 2010).

Isso levou ao posterior reconhecimento artístico da televisão, que hoje é um dos patrimônios culturais mais importantes da sociedade brasileira. Ainda acompanhando sua expansão no início das transmissões, vale mencionar a inauguração da TV Record em 1953 (que foi vendida ao Bispo Edir Macedo em 1989), logo acompanhada pela TV Paulista, em 1955. Nesse mesmo ano, surge no Rio de Janeiro a TV Rio. Desse modo, se inicia uma “tradição televisiva” de produção focada no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, cidades inclusive que compuseram a primeira transmissão televisiva intermunicipal, por meio de um *link* para exibição do Grande Prêmio Brasil Turfe, no Hipódromo da Gávea em 1957.

Em 1959, vai ao ar a TV Continental no Rio de Janeiro e em seguida, no ano de 1960, estreia a TV Excelsior em São Paulo. Ambas tiveram suas concessões cassadas pelo governo militar em 1970. Ainda em 1960, foram inauguradas as três primeiras emissoras de televisão no nordeste brasileiro, a TV Jornal em Recife, a TV Itapoan em Salvador e a TV Ceará em Fortaleza (Kneipp e Sales Júnior, 2019), além da TV Cultura de São Paulo.

A TV Globo entra em cena em 1965, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, a emissora comprou a TV Paulista e a transformou na TV Globo São Paulo, início da expansão do que se tornaria o maior canal de televisão do país. A TV Bandeirantes, por sua vez, vai ao ar em 1967 em São Paulo. Em 1968, inaugura a primeira emissora de TV educativa do Brasil, a TV Universitária, ligada à Universidade Federal de Pernambuco. Na região norte do país, o primeiro canal de televisão aparece em 1972, com a Rede Amazônica, em Manaus – que já começou transmitindo em cores, sendo uma das pioneiras na utilização desta tecnologia no país. Algum tempo depois, em 1981, surge o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), pelas mãos de Silvio Santos. Em 1983, vai ao ar a Rede Manchete, fundada no Rio de Janeiro juntando canais cariocas, paulistas, mineiros, pernambucanos e cearenses.

Já em 1990, é lançado o Canal MTV (*Music Television*) Brasil em São Paulo, em uma parceria entre a MTV internacional e a TV Abril, uma empresa de radiodifusão do grupo Abril. Ainda neste ano, surgem as primeiras concessões de TV paga no Brasil, o que gerou várias transformações no cenário televisivo nacional. Percebe-se, portanto, um espalhamento da televisão pelo território nacional, tendo se tornado atualmente um dos veículos de comunicação mais difundidos tanto em centros urbanos quanto na área rural, de matos, rios, cerrados e agrestes brasileiros. De acordo com Benício (2020), 97% dos domicílios brasileiros possuem ao menos um aparelho de televisão.

Após quarenta anos de sua inauguração, a televisão brasileira aberta atravessa na década de 1990 uma série de mudanças, resultado da implantação da tevê por assinatura nos seus vários sistemas, em MMDS, por cabo e por satélite. A migração de segmentos das classes A e B para essa nova mídia está tendo profunda repercussão na programação, que passa a se voltar cada vez mais para as classes C, D e E, com alterações tanto nos conteúdos como nos formatos dos programas. (FADUL, 2000, p. 15)



O que se percebe nos setenta anos de história da televisão no Brasil é que corre paralelamente pelo mesmo período a história da ficção seriada nacional, especialmente da telenovela. A produção que inaugurou o formato no país foi ao ar em 1951, conforme mencionado anteriormente, tornando-o um dos mais duradouros da televisão brasileira. Inicialmente, toda a programação televisiva era exibida ao vivo. Seguindo este esquema, as telenovelas tinham capítulos apenas duas ou três vezes por semana, devido às dificuldades técnicas de produção (Fadul, 2000). O público que tinha acesso a esses produtos culturais era reduzido, devido aos preços dos televisores, que se popularizaram no Brasil já durante os anos 1960.

A telenovela diária como conhecemos hoje só começou a ser produzida e exibida de 1963 em diante, com a introdução do videoteipe no país. O advento tecnológico permitiu que o formato se tornasse mais popular, abrindo caminho para a primeira telenovela de grande sucesso entre o público, *O Direito de Nascer* (Fadul, 2000), da TV Tupi. O título, além do êxito de audiência no Rio de Janeiro e em São Paulo, inaugurou a exibição de telenovelas em horário nobre.

Além de ter introduzido a televisão e a telenovela no País, a Rede Tupi também foi responsável pelas grandes mudanças ocorridas no gênero. Até hoje é considerada a segunda maior produtora de telenovelas, ficando atrás somente da Rede Globo. (FADUL, 2000, p. 16)

Apesar de ter sido a primeira rede de televisão a surgir no Brasil, como vimos até aqui, a Tupi não foi a única. O que a diferencia das demais é que ela, em determinado ponto, priorizou a ficção seriada e nomeadamente a telenovela como estruturante em sua programação, enquanto as outras emissoras se dedicavam majoritariamente a outros formatos e gêneros. A Record, por exemplo, se consagrou nos anos 1960 pela difusão de programas musicais, privilegiando a canção popular brasileira, com a qual passou a ser identificada no período<sup>24</sup>. A TV Bandeirantes, por sua vez, investiu no reconhecimento por

---

<sup>24</sup> Com o sucesso das ficções seriadas da TV Tupi, a Record decidiu investir também no formato e em 1964 exibiu sua primeira telenovela diária. As produções duraram até 1977, quando foram interrompidas e retomadas apenas em 1995, na busca pela adequação aos hábitos consolidados do público. Hoje, as telenovelas da Record são marcadas por temáticas bíblicas e da mitologia cristã.

meio dos esportes e no jornalismo<sup>25</sup>. O SBT, focado nas classes C, D e E, investiu na ficção seriada como forma de atração de público, mas sem criar inicialmente um centro próprio de produção. Experimentou realizar títulos a partir de roteiros de outros países da América Latina, o que levou a emissora à compra de telenovelas mexicanas e venezuelanas, que marcam o canal até os dias de hoje.

Assim como a TV Tupi, a Globo também elegeu a telenovela como ponto central de sua programação, tomando como exemplo outras emissoras da América Latina, como a mexicana Televisa e a venezuelana Caracas. Comumente associada à adaptação da criação artística às necessidades da indústria televisiva como preenchimento da grade de programação, custos de produção, fidelização do público e do retorno financeiro, a serialização é a principal forma de apresentação de conteúdos na televisão (Machado, 2014; Barthes, 2011). A regularidade e a qualidade das produções da Globo fizeram com que ela marcasse profundamente a história da telenovela brasileira. Pode-se dizer que a emissora foi grande responsável pela adaptação do mercado interno ao consumo da ficção seriada, a um jeito de assistir televisão que privilegia o formato, à criação de hábitos que regulam os horários das atividades do dia a dia aos momentos de exibição dos títulos, elevando a telenovela ao lugar de instância mediadora do cotidiano. Um consumo cultural midiaticizado, portanto. O sucesso no país fez com que em 1975 a emissora se voltasse ao mercado internacional, tornando a telenovela também o produto cultural brasileiro mais exportado (Lopes, 2004).

Para Martín-Barbero (2001), os gêneros televisuais são matrizes culturais que dialogam constitutivamente com os formatos industriais e lógicas da produção, mas também com outras esferas culturais da sociedade. A serialização, de certa maneira, também é vista como mediadora do cotidiano e do ritmo social (Sepulchre, 2011), no caso da distribuição horizontal experimentada pelo modelo *broadcasting*. Deitar para dormir após a telenovela, marcar encontros semanais com amigos para assistir ao programa favorito e correr para chegar em casa a

---

<sup>25</sup> Assim como a Record, a Bandeirantes teve uma produção intermitente de telenovelas. Em seu ano de lançamento, 1967, exibiu duas telenovelas, lançou apenas três títulos durante toda a década de 1970 e parou com o formato em 1983. Retomou já nos anos 1990 sem muita regularidade e atualmente está sem produzir telenovelas desde 2008.

tempo de ver a *season finale* da série da qual todos estão falando são hábitos comuns regidos pela programação televisiva linear.

Desde sua criação em 1965 até agosto de 2020, segundo dados do Memória Globo (<https://memoriaglobo.globo.com>), a emissora já produziu 300 títulos no formato telenovela. Se contarmos também as 87 minisséries e as 96 séries, chegamos ao impressionante número de 483 obras de ficção seriada produzidas e exibidas pela Globo em seus 55 anos de existência.

Atualmente, com a popularização da circulação de conteúdos audiovisuais por *streaming* e internacionalização da produção, da distribuição e do consumo de títulos, a Globo busca estratégias de adaptação a este novo mercado, mas sem deixar de lado a relevância da ficção seriada em sua tradição. Abordaremos adiante neste capítulo estas transformações na televisão e também como a Globo vem moldando suas estratégias com o lançamento de seu braço digital, o Globoplay, que passa a ser mais uma opção de veiculação da ficção seriada, tanto de títulos produzidos e exibidos na TV tradicional, quanto de conteúdos originais realizados exclusivamente para a internet.

### **3.4. STREAMING: UMA TENDÊNCIA MUNDIAL**

Apesar do reconhecimento das mídias tradicionais e especialmente da televisão como um fenômeno cultural brasileiro e latino-americano (Martín-Barbero, 2001) relevante para compreender as mediações locais, é importante levar em consideração que ela vigora como “um modelo de produção, distribuição e recepção – um modelo que muda ao longo do tempo para uma versão mais móvel em relação à norma dominante” (Miller, 2014, p. 93). Com a intenção de apreender como se configuram as transformações que incidem sobre produtos audiovisuais na atualidade, propõe-se uma análise da Netflix enquanto representante dos sistemas de produção e distribuição por *streaming* de conteúdos sob demanda, que vêm se estabelecendo como tendência mundial na realização e consumo audiovisuais. No modelo de produção, distribuição e consumo de conteúdos por *streaming* adotado pela Netflix, produtos nacionais são ofertados em outros países, como a série brasileira original Netflix 3%, que foi sucesso nos Estados Unidos (Ferraz, 2019). Apesar desse potencial de circulação, as produções nacionais têm que concorrer com uma nova onda de

importações dos Estados Unidos, Ásia e Europa, o que complexifica os fluxos midiáticos. É possível entender, portanto, que “a depender da democratização do acesso à internet, a Netflix poderá, em pouco tempo, ser a responsável por uma completa mudança de paradigma na forma como a audiência consome TV” (Lima, Moreira e Calazans, 2015, p. 255).

Esse cenário desloca parte significativa das audiências para formatos individualizados de recepção (Machado e Vélez, 2014), possíveis principalmente a partir dos dispositivos digitais on-line, cujos produtores vêm despontando de maneira distinta frente à concentração midiática do tradicional modelo televisivo brasileiro. A presença de canais de distribuição por *streaming* é fundamental na constituição desse ambiente.

O *streaming* é uma tecnologia não exatamente nova, já utilizada desde os anos 1990, cujo potencial, no entanto, não foi plenamente explorado durante esse período, devido à precariedade dos servidores de internet, que não permitia o carregamento e reprodução instantânea de conteúdos. Acessar produtos de mídia via *streaming* significa basicamente ver vídeos ou ouvir músicas sem necessidade de fazer o *download* para o dispositivo a partir do qual é estabelecida a conexão (celular, computador, *tablet* etc).

Desse modo, o *streaming* se constitui como uma tecnologia de transmissão instantânea de dados (nomeadamente áudio e vídeo) por meio de conexão em redes. Após a entrada na banda larga no mercado, a prática de acessar conteúdos dessa maneira se popularizou. Se até o começo dos anos dois mil o carregamento e armazenamento de dados demorava mais que a sua exibição – que ocorria muitas vezes com baixa qualidade –, hoje em dia as possibilidades são muito numerosas. Por meio de serviços de *streaming* é possível, por exemplo, acompanhar a transmissão de eventos ao vivo (como a cerimônia do Oscar ou campeonatos esportivos), ou acessar conteúdos sob demanda em portais e plataformas específicas.

Nesses ambientes, o usuário tem controle sobre o que assistir dentro de um menu de produtos oferecidos, tendo domínio também sobre a exibição, pausando, avançando ou retrocedendo músicas ou vídeos. Também é possível definir onde e quando acessar os conteúdos, sem que seja necessário aguardar o *download* ou ocupar espaço físico do HD (*hardware* ou disco rígido) de equipamentos eletrônicos. As perspectivas da tecnologia de *streaming* são muito

animadoras ao se levar em conta que as possibilidades aumentam conforme cresce a qualidade dos servidores de internet. A recente entrada da rede 4G no Brasil colabora para otimizar a experiência de transmissão de dados, permitindo que seja cada vez mais fácil assistir a vídeos e ouvir músicas em qualquer lugar, independentemente de conexão à internet via *Wi-Fi* (conexão sem fio).

Diante de todo esse potencial de crescimento – e também da proporção que os ambientes de distribuição por *streaming* já têm no consumo de mídia -, é importante ressaltar que a maior parte dos provedores de conteúdos on-line opera sob algumas lógicas específicas, que serão detalhadas adiante neste capítulo. Por ora, apresentamos duas delas: a lógica da gratuidade e o sistema de assinaturas. Quanto à primeira dinâmica, Santini e Calvi (2013) traçam duas características fundamentais de grande parte dos conteúdos que circulam nas redes. A primeira delas refere-se à gratuidade; nesse sistema, a maior parte dos textos, vídeos, áudios e imagens circula livremente entre seus públicos em potencial, sem que seja necessário pagar para obtê-los. Outra característica se refere ao que os autores chamam de “escalabilidade e redes” que se traduz na relação direta entre o número de usuários envolvidos com uma determinada rede e a confiabilidade de seu funcionamento. Ou seja, em um ambiente marcado pela gratuidade, o capital do audiovisual está não apenas na quantidade de acessos, mas também na confiança de que esse *site* proporcionará visibilidade e compartilhamento do conteúdo publicado. Operam sob a lógica da gratuidade plataformas mundialmente difundidas, como o YouTube, o Vimeo e o Videvo.

Apesar da força dessas corporações de mídia, especialmente do YouTube, também vem crescendo a quantidade de provedores de conteúdos *streaming* via sistema de assinaturas. Nesse modelo, o acesso aos conteúdos disponíveis ocorre por meio do pagamento de mensalidades ou compra de títulos específicos. Entre os *sites* que oferecem assinaturas mensais, estão gigantes como a Netflix e o Prime Video, além de *sites* com bastante potencial de crescimento, como o Hulu e o Netvideos. A partir deste modelo, é possível ter acesso a todos os conteúdos dos *sites* por meio do pagamento de mensalidades. Quanto à compra de títulos específicos, ela ocorre principalmente por meio de alguns grandes *players* do mercado de tecnologia, como o iTunes (ligado à Apple) e o Google Play Store, por exemplo. Nesse caso, o serviço funciona como as locadoras de vídeos do passado: o usuário escolhe um título e paga o valor

correspondente a ele para assisti-lo durante o período de tempo (em geral, correspondente a 24 ou 48 horas). Ou, ainda, é possível comprar o conteúdo e armazená-lo off-line para acesso quando for conveniente.

Além dessas possibilidades, há uma modalidade de acessar vídeos sob demanda por meio de portais ligados às emissoras de televisão. Frente ao crescimento do consumo de produtos midiáticos via *streaming*, corporações de mídia tradicional entram no jogo disponibilizando conteúdos on-line, fora do fluxo televisivo. É o caso do Globoplay, do Telecine Play, da HBO GO, do Net NOW, entre outros. Permitindo acesso somente aos assinantes dos pacotes de TV paga, os *sites* respectivos negociam novas formas de distribuição e consumo com seus públicos.

Além dos serviços de vídeos sob demanda, também se popularizam *sites* especializados em oferta de músicas via *streaming*. Os modelos de distribuição são basicamente os mesmos mencionados anteriormente: baseados na gratuidade ou em um sistema de assinaturas. Entre os gratuitos, estão os mundialmente conhecidos Stereomood e Grooveshark, e os brasileiros Kboing e Rádio UOL, além de vários outros. No entanto, os provedores de música via *streaming* mais conhecidos oferecem seus acervos e navegação completa mediante pagamento de mensalidades, como o Deezer, o Spotify e o Rdio. Apesar da cobrança, não assinantes conseguem acessar os conteúdos parcialmente, com limitações na escolha de músicas e álbuns e inserções de anúncios, na maior parte dos casos.

### **3.5. A NETFLIX**

Para alcançar a dimensão que o fenômeno de distribuição sob demanda tomou na atualidade, é válido mencionar que, recentemente, a Netflix divulgou um relatório apontando que no último trimestre de 2019 o número de assinantes chegou a mais de 67 milhões nos Estados Unidos e Canadá, 47,4 milhões na Europa, Oriente Médio e Ásia e 29,4 milhões na América Latina (Solsman, 2019). Dados coletados em investigações preliminares para elaboração da tese apontam que o total de assinantes da Netflix no mundo em março de 2020 chegou a mais de 167 milhões (Lee, 2020). No Brasil, estima-se que os assinantes estivessem entre oito e dez milhões no fim de 2018, apesar de a

Netflix não divulgar os números oficiais (Carvalho, 2018). Desse modo, a corporação se tornou em pouco tempo uma das operadoras de vídeos sob demanda mais populares e, investindo na programação original, a maior produtora de séries do mundo – conforme demonstrado na Tabela 4.

Fundada em 1997 pelos norte-americanos Reed Hastings e Marc Randolph, a Netflix começou como um serviço on-line de locação de filmes, com entrega e devolução pelo sistema postal dos Estados Unidos, via solicitação pela internet. Depois disso, em 1999, foi lançado pela empresa um serviço de assinatura mensal, que dava aos clientes locação ilimitada de DVDs.

O modelo inovador e precursor do sistema que conhecemos hoje foi um sucesso, o que levou à tentativa de venda da Netflix para a sua então maior concorrente, a rede Blockbuster, nos anos 2000. Sem acreditar no modelo de negócio proposto pela jovem empresa, a Blockbuster não aceitou o acordo e, ironicamente, a então gigante de serviços de locação de vídeos decretou falência nos Estados Unidos dez anos depois (Kleina, 2017).

Em 2002, a Netflix já possuía 600 mil assinantes em seu sistema de entrega de DVDs em domicílio, e contava com mais de 11,5 mil títulos (Netflix, 2018). Nessa época, as ações da empresa começaram a ser negociadas na Nasdaq. O eventual *boom* dos negócios, no entanto, veio em 2007, quando foi lançado o serviço de *streaming*. Sobre essa mudança:

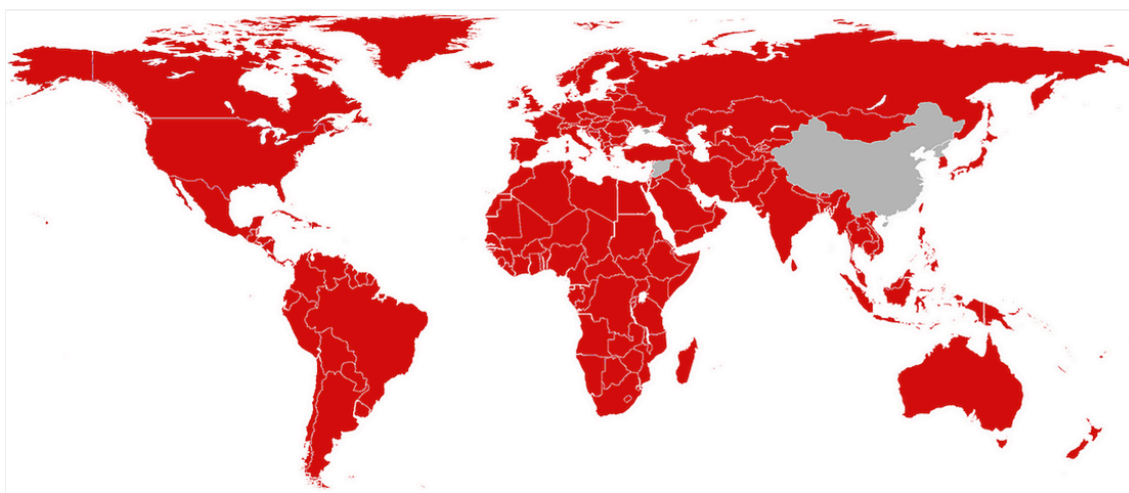
O *streaming* concede à plataforma uma habilidade em nada desprezível: a de observar os atos de seus usuários, nada menos que as ações de seus corpos. A pretensão pelo monitoramento inscrita na natureza do digital faz com que este acompanhamento do corpo se torne essencial. O *streaming* torna disponível materiais manuseados das formas mais distintas. Este tipo de transmissão instaura uma experiência instantânea para o acesso irrestrito a arquivos que, sem qualquer dificuldade, assiste-se ou descarta-se. O aluguel de conteúdo pressupunha um extenso conjunto de limitações. Havia uma distância física a vencer, assim como um limite de produtos que se podia usufruir num certo espaço de tempo. (LADEIRA, 2018, p. 8)

Com o passar do tempo, a Netflix também se dedicou cada vez mais a firmar parcerias com fabricantes de produtos eletrônicos, o que facilitou que os vídeos

fossem distribuídos por vários dispositivos, como videogames, *smartphones*, *tablets* e televisões digitais.

Mesmo utilizando estratégias inovadoras, até 2010 a Netflix atuava exclusivamente nos Estados Unidos. A partir daquele ano, começa um processo de expansão, que teve início no Canadá. A seguir, entraram no alcance da empresa países da América Latina, Europa, Oceania e Ásia. A companhia começou a oferecer conteúdos para o público brasileiro em 2011. A Figura 4 revela um mapa do alcance da empresa até o terceiro trimestre de 2019.

**Figura 4:** Alcance mundial Netflix



Fonte: Netflix (<https://bit.ly/2XehfDc>). Acesso em fevereiro de 2020.

De acordo com dados da Netflix (2020), o alcance da empresa em 2020 é de mais de 190 países, cujas ofertas de conteúdos variam de local para local e podem ser diferentes (Lobato, 2019). De acordo com Ladeira (2018, p.8), é “certo que a Netflix se constitui como uma plataforma de difusão cujo principal objetivo reside em construir um território audiovisual efetivamente global”. Especificidades sobre o catálogo serão tratadas adiante. Por ora, é importante ressaltar que a Netflix não tem atividades na China, Coreia do Norte, Crimeia e Síria, devido a questões legislativas e políticas internas, uma vez que os governos dos respectivos territórios limitam a prestação de serviços por empresas estadunidenses.

Apesar da quase onipresença da Netflix no mundo, a oferta de títulos varia bastante de região para região. Segundo informações do *Unofficial Netflix Online*



*Global Search* (<http://unogs.com>), que tem um banco de dados segmentados sobre a distribuição de conteúdos da Netflix, o catálogo global da empresa em maio de 2018 (período referente à primeira coleta de dados para esta pesquisa, conforme explicado no capítulo metodológico) tinha o total de 14.996 obras entre filmes, séries, documentários, *reality shows*, programas de variedades, musicais e outros formatos. No entanto, a oferta direcionada especificamente aos países era bem menor. No Brasil, por exemplo, estavam disponíveis para consumo 3.953 títulos neste período, colocando o país na décima posição entre os locais com maior oferta de conteúdos, conforme pode ser visto na Tabela 3:

**Tabela 3:** Os dez países com mais títulos no catálogo Netflix em 2018

País	Total	Filmes	Séries	Novos	Expirando
1. Japão	6008	4676	1332	83	41
2. Estados Unidos	5634	3966	1668	113	30
3. Canadá	5460	3964	1496	87	27
4. Reino Unido	5183	3638	1545	115	24
5. Austrália	4854	3363	1491	132	18
6. Índia	4843	3418	1425	125	7
7. Eslováquia	3985	2731	1254	110	10
8. República Tcheca	3984	2733	1251	110	10
9. Hungria	3974	2721	1253	109	6
10. Brasil	3953	2946	1007	79	27

Fonte: *Unofficial Netflix Online Global Search* (<http://unogs.com>).

O primeiro lugar da lista foi alterado no primeiro semestre de 2018, quando o Japão ultrapassou o historicamente líder Estados Unidos. Desde o início do processo de internacionalização na Netflix, os EUA sempre lideraram a quantidade de oferta de conteúdos (Nembhard, 2018), sendo a mudança de posições um marco importante e indício do grande valor que o mercado asiático assume para a empresa. É possível notar que logo abaixo dos EUA seguem três territórios de língua inglesa (Canadá, Reino Unido e Austrália), demonstrando a centralidade do mercado anglófono para a corporação.

Recentemente, tem sido notícia que Disney, Warner e outros grandes produtores estão retirando vários de seus títulos do catálogo Netflix para impulsionar novos serviços de *streaming* próprios que já foram lançados ou constam em seus planos (McBride, 2019). Em vários casos, no entanto, essa política só é estabelecida no mercado dos Estados Unidos, e ainda se permite que a Netflix

licencie e disponibilize os títulos em outros países para que as próprias companhias produtoras se beneficiem do aparato de distribuição global da gigante do *streaming* (Dixon, 2019).

Outro ponto interessante para análise na tabela se relaciona com as duas últimas colunas, *Novos* e *Expirando*, que registram, respectivamente, produções incluídas nos catálogos de cada país nos últimos sete dias e títulos que estão em processo de retirada de oferta. Esses dados revelam a grande volatilidade do conteúdo, com inserção e expiração constantes de títulos e consequentes mudanças recorrentes na oferta de vídeos. Esse fenômeno ocorre não somente pelas adaptações estratégicas da Netflix em cada um de seus mercados, mas também pelo vencimento e rescisão de contratos de licenciamento, que têm prazos de validade determinados. E grande parte da dificuldade em firmar novos acordos de exibição ou renovar os já existentes consiste exatamente no sucesso da empresa. Para compreender essa dinâmica, basta verificar que a corporação, com seu expressivo crescimento recente, está se tornando uma ameaça para grandes grupos de mídia e distribuição de conteúdos. Frente à potencial hegemonia da Netflix no mercado de *streaming*, grandes produtoras têm recuado nas negociações, gerando a retirada de filmes e séries do catálogo e certa dificuldade para a renovação do conteúdo.

Esse fenômeno tem direcionado a Netflix ao crescimento massivo de investimentos em conteúdos originais. Em 2018, a empresa investiu cerca de oito bilhões de dólares na realização de títulos, produzindo oitocentos filmes e setecentos episódios de séries (Jankavski, 2018). Em 2019, os investimentos em originais da empresa chegaram a 15,3 bilhões de dólares (Scarpa, 2020).

Todo esse investimento serve mudar um ponto que vem incomodando a direção da Netflix: a preferência do público por conteúdos comprados pela empresa, e não produzidos por ela. Esse cenário é pertinentemente definido por um estudo da 7Park Data, uma consultora estadunidense de negócios, divulgado pela revista *Variety* (Spangler, 2018). Os dados apontam para a preferência do público norte-americano pelos conteúdos licenciados disponibilizados pela Netflix. Segundo informações da pesquisa, cerca de 80% dos acessos da Netflix nos Estados Unidos são direcionados para vídeos comprados no mercado de mídia. Além disso, em torno de 42% dos assinantes assistem quase integralmente a conteúdos não originais, gastando algo como 95% do tempo no

*site* com esta categoria do catálogo. Ainda de acordo com o estudo, somente 18% dos usuários passam mais da metade do tempo no *site* consumindo conteúdos originais.

Como foi mencionado anteriormente, a permanência e renovação de produtos licenciados no catálogo dependem de negociações com outras corporações de mídia, que muitas vezes podem dificultar a oferta para a Netflix. Já os conteúdos originais são garantia de posse vitalícia e exclusividade de exibição, sendo atualmente o principal foco da empresa. Em entrevista, Ted Sarandos, diretor de conteúdo da Netflix, afirma que:

Por fim, queremos produzir conteúdo original, porque é hora de termos mais controle sobre os programas que mais importam para nossos clientes. Nós realmente apreciamos o valor que os programas serializados oferecem. Muitas pessoas assistem a eles e os amam. Nossos dados suportam a tendência, e é por isso que você vê um investimento tão explícito na televisão na Netflix. Conseguimos aumentar a audiência do conteúdo serializado, reconhecendo o comportamento do público e fornecendo cada vez mais dramas de uma hora, bem produzidos e altamente serializados<sup>26</sup>. (Curtin, Holt e Sanson 2014, p. 141)

O objetivo da empresa com os investimentos realizados em 2018 e 2019 foi ambicioso, visando direcionar pelo menos metade dos assinantes para os conteúdos originais a longo prazo. Fazendo isso, a companhia dos Estados Unidos consegue resolver dois pontos importantes: 1) tornar os catálogos de diferentes países mais parecidos. Com acordos de licenciamento distintos em cada região do mundo, a oferta de conteúdos tende a não ser unificada. Os títulos disponibilizados em cada país são diversos, mas com a ampliação dos originais esse problema diminui; 2) Com mais conteúdos originais, o *site* fica menos suscetível a flutuações nos preços dos conteúdos licenciados e mesmo a estratégias de mercado que a prejudiquem, como a recente movimentação da Disney de retirar suas produções da Netflix diante da criação de seu próprio portal de distribuição por *streaming* (Marafon, 2018). Por enquanto, no entanto,

---

<sup>26</sup> No original: "Ultimately we want to produce original content, because it's time we have more control over the shows that matter most to our customers. We've really come to appreciate the value serialized shows provide. So many people watch them and love them. Our data supports the trend, and that's why you see such an explicit investment in television on Netflix. We've been able to grow the audience for serialized content by recognizing their behavior and securing more and more highly serialized, well-produced, one-hour dramas". Tradução dos autores.

o que se percebe é que os pontos altos de audiência da Netflix se concentram em séries consagradas realizadas por emissoras de TV tradicional e com direitos de distribuição comprados pela empresa, principalmente de drama e comédia. *Breaking Bad* (AMC), *Grey's Anatomy* (ABC), *How I Met Your Mother* (CBS) e *The Office* (NBC) foram as mais assistidas segundo estudo da 7Park Data (de setembro de 2016 a setembro de 2017). Produtos originais, no entanto, também vêm ganhando cada vez mais visibilidade, sendo as líderes de acessos as séries *Stranger Things*, *Orange is The New Black* e *House of Cards*. O sucesso recente desses títulos produzidos pela Netflix alavanca o direcionamento de fundos para dar continuidade a este tipo de realização.

Em 2016, a Netflix fechou o ano com 43 séries, o que a colocou em primeiro lugar mundial na produção do formato. Desse modo, em apenas três anos de produção de ficção seriada original (a primeira foi *House of Cards*, em 2013), a empresa se tornou líder no mercado. Na Tabela 4 é possível ver dados do *The Hollywood Reporter* (Goldberg, 2017) apontando os quinze maiores produtores mundiais de séries em 2016.

**Tabela 4:** Maiores produtores mundiais de séries em 2016

#	Produtora	Séries
1	Netflix	43
2	CBS	32
3	ABC	32
4	FOX	25
5	NBC	23
6	The CW	16
7	HBO	15
8	Amazon	14
9	Syfy	14
10	Adult Swim	13
11	PBS	13
12	Hulu	12
13	FX	11
14	BBC America	10
15	Comedy Central	10

Fonte: The Hollywood Reporter (<https://bit.ly/2XcMC0A>). Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

Como mencionado anteriormente, a produção de conteúdo original de ficção seriada da Netflix teve início em 2013, com a estreia de *House of Cards*. No mesmo ano a empresa lançou outras duas séries: *Hemlock Grove* e *Orange is the New Black*. Já no ano de lançamento, *House of Cards* venceu o Emmy de Melhor Direção em Série Dramática, tornando-se um marco na produção de conteúdos para a internet. Pela primeira vez, uma série que não foi exibida na televisão linear levou o prêmio mais importante da realização televisiva dos Estados Unidos, abrindo importante precedente para os novos sistemas de produção, distribuição e consumo de audiovisual.

De 2013 para cá, a Netflix traça uma trajetória de sucesso levando em conta as premiações da indústria de mídia e entretenimento. No Emmy Awards 2017, a empresa de *streaming* liderou as indicações a melhor série dramática, com *House of Cards*, *The Crown* e *Stranger Things*. Além disso, *Os Capacetes Brancos*, documentário de curta-metragem original Netflix, foi premiado no Oscar do mesmo ano, concorrendo ao lado de outras duas produções originais Netflix: *Extremis*, na mesma categoria, e o documentário de longa-metragem *A 13ª Emenda*. Abaixo, apresentamos o Quadro 2 apresenta uma síntese dos momentos e ações mais marcantes na história da companhia relatados até aqui.

## Quadro 2: Histórico da Netflix

<b>1997</b>   Reed Hastings e Marc Randolph fundam a Netflix, um serviço on-line de locação de filmes.
<b>1998</b>   Lançamento do primeiro <i>site</i> de vendas e aluguel de DVDs: netflix.com.
<b>1999</b>   Início do serviço por assinatura, oferecendo a locação ilimitada de DVDs por um preço mensal.
<b>2000</b>   A Netflix lança um sistema de recomendação personalizada de filmes, que utiliza as classificações dos próprios assinantes da Netflix para recomendar títulos.
<b>2002</b>   Com 600 mil assinantes nos EUA, a Netflix faz uma oferta pública inicial na bolsa de valores de Nova York, com o símbolo “NFLX”.
<b>2005</b>   O número de assinantes da Netflix aumenta para 4,2 milhões.
<b>2007</b>   Início do serviço de transmissão on-line, que permite aos assinantes assistir a séries e filmes instantaneamente no computador.
<b>2008</b>   Estabelecimento de parcerias com fabricantes de eletrônicos para transmitir conteúdo on-line no Xbox 360, aparelhos Blu-ray e conversores de TV.

<b>2009</b>   A Netflix estabelece parcerias com fabricantes de eletrônicos para transmitir conteúdo on-line no PS3, TVs e outros aparelhos conectados à Internet.
<b>2010</b>   Disponibilização no Apple iPad, iPhone e iPod <i>touch</i> , no Nintendo Wii e em outros aparelhos conectados à Internet. A Netflix inicia o serviço no Canadá.
<b>2011</b>   Início do serviço em toda a América Latina e no Caribe.
<b>2012</b>   Chegada à Europa, lançando o serviço no Reino Unido, Irlanda e os países nórdicos. A Netflix recebe seu primeiro Emmy de Engenharia.
<b>2013</b>   Expansão do serviço para os Países Baixos. A Netflix recebe 31 indicações ao Emmy, inclusive de melhor série dramática, melhor série de comédia e melhor documentário ou especial de não-ficção por House of Cards, Orange is The New Black e The Square, respectivamente. House of Cards venceu o Emmy em três categorias. A Netflix é a primeira rede de TV por Internet indicada ao Emmy.
<b>2014</b>   Em 2014, a Netflix iniciou o serviço em mais 6 países europeus (Alemanha, Áustria, Bélgica, França, Luxemburgo e Suíça). A Netflix venceu o Emmy em 7 categorias por House of Cards e Orange is The New Black. A Netflix conta com mais de 50 milhões de assinantes em todo o mundo.
<b>2015</b>   Disponibilização do serviço na Austrália, Nova Zelândia e Japão e continua expandindo na Europa com Itália, Portugal e Espanha. O primeiro filme original Netflix, Beasts of No Nation, é lançado.
<b>2016</b>   Expansão da Netflix no mundo todo.

Fonte: Netflix. Acesso em 12 de maio de 2018.

A experiência de sucesso da Netflix nos últimos vinte anos só foi possível devido a uma série de parcerias estabelecidas e acabou gerando também o surgimento de vários concorrentes. O pioneirismo da empresa estadunidense, que foi a primeira a oferecer um catálogo audiovisual consolidado de séries, filmes, documentários e shows em troca do pagamento mensal por uma assinatura, não garante liderança permanente no mercado. O negócio lucrativo estabelecido a partir de distribuição e consumo de produtos audiovisuais por *streaming* abriu as portas para outros agentes oferecerem serviços similares (Lobato, 2019).

Apesar da concorrência, a Netflix sai na frente ao ter parcerias firmadas não apenas com produtoras e emissoras de televisão para licenciamento e compartilhamento de conteúdos, mas também com a indústria de estrutura para acesso ao *site*. Exemplo disso é a cooperação entre a empresa de *streaming* e fabricantes de aparelhos de televisão. Recentemente, a Netflix atualizou uma lista de televisões “recomendadas” (Netflix, 2019), as quais atendem alguns

critérios de qualidade técnica e do sistema operacional que otimizam a experiência no aplicativo da companhia. Entre as exigências para recomendação, estão a inicialização rápida do televisor e aplicativos prontos para uso imediato; abertura ágil do aplicativo Netflix, que deve sempre ser executado rapidamente quando a TV for ligada ou após o uso de outros serviços; presença de um botão no controle remoto que inicie o aplicativo da Netflix em um clique; acesso fácil no menu ao ícone do *app*; resolução de 1080 para navegar pelo *site* com imagens nítidas; assim como a exigência que o *app* instalado na televisão esteja atualizado na última versão e com os recursos mais novos disponíveis. Os televisores recomendados são os últimos modelos da LG, Sony e Samsung. Também há parcerias para exibição de vídeos em 4K em *Smart TVs*, que exige também um serviço de banda larga bastante amplo.

Ao esbarrar em possíveis limitações de acesso à conexão com velocidade e disponibilidade volumosa de dados para *download* de vídeos em *Ultra High Definition* (UHD), a Netflix estabeleceu várias parcerias traçadas com provedores de internet. No Brasil, por exemplo, foi firmado no começo de 2018 um acordo com a Telefônica – Vivo, que dobra a franquia de internet para planos pós-pagos caso utilizem o pacote de dados em serviços de *streaming* – Netflix inclusive. De modo geral, isso significa que um plano mensal de dez *gigabytes* tem o dobro de franquia (ou seja, mais 10 *gigabytes*) para uso em aplicativos de distribuição de conteúdos via *streaming*.

A Netflix também firmou cooperações com empresas no âmbito da produção de audiovisuais. Além dos acordos com gigantes como *Disney/Marvel*<sup>27</sup>, percebe-se mais recentemente o investimento da Netflix em expandir no seu catálogo a presença de animes. Em 2018, foi anunciada parceria com os estúdios *Production I.G.*, *Bones*, *Attak on Titan* e *Boku no Hero Academy*, todos especializados nas animações em estilo japonês.

No Brasil não é diferente. Se até pouco tempo atrás a Netflix era vista como uma grande ameaça à TV aberta, hoje ela já tem acordos firmados com grandes emissoras. Produções da TV Record estavam disponíveis no catálogo da companhia de *streaming*, onde era possível, em 2018, ver as telenovelas

---

<sup>27</sup> Em fevereiro de 2019, os direitos sobre obras com personagens da Marvel voltaram a ser exclusivos da Disney. Vale mencionar que no mesmo ano, o Disney+ foi lançado nos Estados Unidos, Canadá e países baixos.

(divididas em temporadas) *Os Dez Mandamentos*, *José do Egito*, *Rei Davi* e *A Bíblia*. Em 2018, com o lançamento do Playplus, portal de *streaming* do grupo Record, alguns acordos de licenciamento não foram renovados entre a emissora e a Netflix, de modo que novo levantamento realizado em setembro de 2020 identificou apenas a telenovela *A Terra Prometida* e a versão em longa-metragem de *Os Dez Mandamentos* disponíveis no catálogo da empresa dos Estados Unidos.

O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) também compõe o rol de emissoras brasileiras que estão se aliando à Netflix. No catálogo da empresa americana é possível acessar produções como *Chiquititas* e *Carrossel*, títulos infantojuvenis que marcam a expertise do canal brasileiro nos últimos anos. É interessante perceber que a parceria entre as corporações de mídia não se limita ao trânsito de produções audiovisuais. Em uma ação inédita, a Netflix exibiu o primeiro episódio de uma série original na TV aberta. O caso ocorreu em 2017, para o lançamento de *Stranger Things*, cujo episódio de estreia foi ao ar da meia noite à 1h30, na madrugada do dia 28 para o dia 29 de outubro, após o Teleton 2017, no SBT. Além disso, também foi ao ar um telejornal *fake*, apresentado por Marília Gabriela, intitulado *Notícias estranhas*, que funcionou como *teaser* para o lançamento da série americana

No entanto, não é somente a Netflix que tem contratos com emissoras e outras corporações de mídia para a circulação de conteúdos. Vários concorrentes também almejam esse mercado em crescimento e se unem com fins de fortalecimento mútuo. De acordo com dados da edição da Folha de São Paulo de 13 de setembro de 2017<sup>28</sup>, o Globoplay<sup>29</sup>, braço de serviços *streaming* da Rede Globo, firmou parceria com as gigantes Apple e Google. A cooperação funciona com a disponibilização de acesso direto do aplicativo da Globo pela *Apple TV* e também de adaptações no sistema operacional para facilitar o uso em aparelhos com a *Android TV* e pelo *Google Chromecast*. A Globoplay

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/09/1918018-concorrente-da-netflix-globo-play-fecha-parcerias-com-apple-e-google.shtml>. Acesso em 10 jul. 2018.

<sup>29</sup> O Globoplay, serviço de *streaming* da Rede Globo, é uma resposta aos tempos de vídeos fruídos sob demanda. Além de oferecer a transmissão ao vivo da emissora, o serviço também conta um catálogo que disponibiliza novelas, séries, futebol e jornalismo para consumo a qualquer momento e a partir de variados dispositivos. Será discutido adiante.

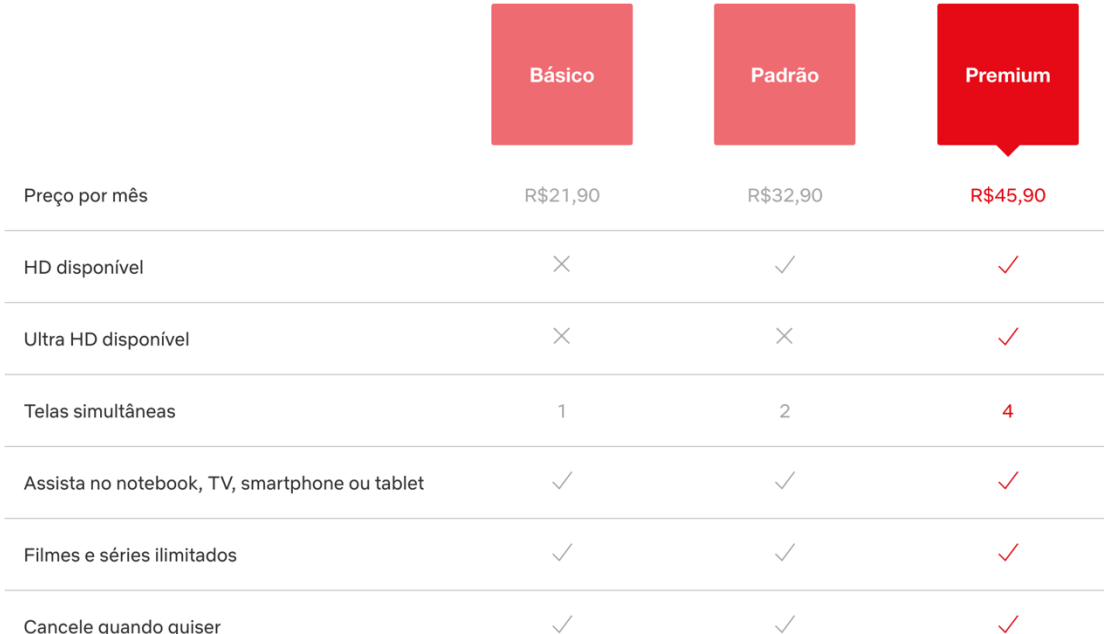


recentemente também se aliou à Disney+ e montou pacotes de assinaturas mútuas com descontos para quem adquirir os dois serviços.

Situações como essas ocorridas no Brasil compõem um cenário de ampla concorrência entre a Netflix e companhias distribuidoras de conteúdos audiovisuais por *streaming* que surgiram posteriormente. De modo geral, o crescimento vertiginoso do mercado sob demanda encoraja o investimento de recursos e tempo nessa estratégia de negócios, facilitando o acesso e também servindo como instrumento de combate à pirataria no mundo do entretenimento. Apesar das experiências recentes como o Globoplay, os maiores concorrentes da Netflix no Brasil não são empresas nacionais.

Atualmente, a Netflix oferece aos seus assinantes três planos<sup>30</sup>: *básico*, *padrão* e *premium*. Com preços variando entre R\$21,90 e R\$45,90 ao mês, os serviços disponíveis em cada plano têm diferenças principalmente em aspectos relacionados às qualidades de áudio e vídeo e ao número de telas a partir das quais é possível acessar os conteúdos simultaneamente. A Figura 5 sistematiza os serviços oferecidos em cada pacote:

**Figura 5:** Pacotes Netflix em setembro de 2020



	Básico	Padrão	Premium
Preço por mês	R\$21,90	R\$32,90	R\$45,90
HD disponível	×	✓	✓
Ultra HD disponível	×	×	✓
Telas simultâneas	1	2	4
Assista no notebook, TV, smartphone ou tablet	✓	✓	✓
Filmes e séries ilimitados	✓	✓	✓
Cancele quando quiser	✓	✓	✓

Fonte: Netflix (<https://www.netflix.com/signup/planform>). Acesso em 12 de setembro de 2020.

<sup>30</sup> Dados coletados em setembro de 2020.

O que se percebe com essas informações é que a Netflix oferece um serviço um pouco mais caro que a maioria dos seus concorrentes a nível internacional. A questão da precificação é um ponto importante para a companhia, que tentou fixar o valor cobrado pela assinatura em U\$7,99 ou 7,99 € (Lobato, 2019) ao redor do mundo. Sem dúvida, os valores cobrados, além dos métodos de pagamento disponibilizados, são uma das barreiras que restringem a Netflix no Brasil e na América Latina à classe média urbana (Straubhaar et al, 2019).

Cuba é um caso emblemático. A Netflix iniciou seus serviços no país em 2015, mas o único método de pagamento disponível era o cartão de crédito. Não se levou em conta as grandes restrições do governo cubano a este tipo de transação financeira, que é bastante rara e em geral realizada apenas por turistas ou pessoas jurídicas naquele país (Lobato, 2019). Mais ainda, o valor fixado em U\$7,99 parecia irreal em uma nação cuja média salarial é de U\$17,00, representando cerca de 47% da renda individual local. De acordo com Lobato (2019, p. 84, tradução nossa) “O serviço da Netflix em Cuba existe somente em um sentido virtual ou teórico”<sup>31</sup>. Mesmo no Brasil, isso é um problema, já que por aqui existem cerca de 45 milhões de pessoas *desbancarizadas* (Oliveira, 2019), ou seja, que não possuem conta em um banco ou não movimentam suas contas há mais de seis meses.

Esse fenômeno dificulta o acesso da população aos cartões de crédito necessários para efetivar as assinaturas dos pacotes ofertados pela Netflix. Soma-se a isso o hábito brasileiro de parcelamento de compras, que acaba colocando muitas pessoas em sistemas restritivos de proteção ao crédito quando não quitam suas dívidas. Esses sistemas funcionam como serviços de inteligência às empresas e podem, por exemplo, bloquear a emissão de cartões de créditos aos inadimplentes. Essas particularidades brasileiras fazem com que haja ainda grande parte da população sem acesso aos cartões e, portanto, com sérios impedimentos para diversos tipos de transações financeiras, incluindo contratação de conteúdos por *streaming*.

---

<sup>31</sup> Tradução do texto original em inglês: “Netflix’s Cuba service exists only in a virtual or theoretical sense”.

Por isso mesmo, é muito comum no país o compartilhamento de contas, de modo que pessoas criam usuários e senhas em serviços de *streaming* de áudio e vídeo e dividem com suas famílias e amigos. Mesmo este “jeitinho brasileiro” esbarra em algumas dificuldades operacionais para acesso aos serviços Netflix, especialmente ligados à infraestrutura de internet. Ela é fundamental na oferta de banda larga, ainda com sérios problemas no Brasil, especialmente na perspectiva contemporânea de uso da internet, extremamente ligada ao consumo audiovisual (Lobato, 2019).

(...) mesmo quando existe uma estrutura de internet de alta velocidade, as práticas sociais e o context social pode ser mais importante na determinação dos níveis de acesso. Isso adiciona uma outra camada de complexidade ao problema da inclusão digital, fazendo com que qualquer mapa de serviço global de video sob demanda require múltiplas sobreposições para compreensão não apenas de quais cidades e regiões, mas também quais comunidades dentro delas, poderão desfrutas de serviços de streaming conforme pretendido<sup>32</sup>. (LOBATO, 2019, p. 85, tradução nossa)

Por essa razão, a Netflix gasta quantias consideráveis de dinheiro e energia no apoio a investimentos em acesso à internet e infraestrutura necessária para ele, tanto diretamente quanto por meio de intermediários (Lobato, 2019). Nos Estados Unidos, a companhia de *streaming* foi uma grande crítica a projetos que buscavam limitar a quantidade de dados disponíveis por operadoras de internet, assim como ocorreu no Brasil em 2016, sem sucesso (Dias, 2016). Não é que companhias como a Netflix estejam voltadas aos interesses dos usuários de internet por benevolência, mas sabem que o acesso à internet ilimitada e de qualidade é fundamental para a manutenção e expansão dos serviços que oferecem. Lobato (2019, ps. 87-88) faz uma analogia interessante entre este fenômeno e as pressões exercidas ao governo dos Estados Unidos pelas empresas extrativistas, que demandavam mais estruturas de transporte, como estradas e ferrovias. Ou, ainda, companhias de comércio exterior exigindo mais investimentos em portos. O autor posiciona a Netflix como parte de uma agenda

---

<sup>32</sup> Tradução do texto original em inglês: “(...) even when high-speed internet infrastructure exists in a particular city, pricing practices, and social context may be more important in determining levels of access. This adds another layer to the digital inclusion problem, meaning that any maps of global SVOD usage require multiple overlays to understand not just what cities and regions but also which communities within them will be able to enjoy streaming services as intended”.

para a indústria da internet que às vezes borra a linha que divide investimentos públicos e interesses privados.

Tendo esse cenário em vista, gostaríamos de apresentar rapidamente um panorama do mercado de audiovisual de entretenimento distribuído pela internet em serviços parecidos com o que é oferecido pela Netflix e que representam, portanto, seus concorrentes diretos.

### **3.6. O MERCADO DA TV DISTRIBUÍDA PELA INTERNET: CONCORRÊNCIA EM UM CENÁRIO INTERNACIONAL**

Em pesquisas preliminares para o desenvolvimento desta pesquisa, chegamos a cinco empresas que oferecem conteúdos audiovisuais de entretenimento por *streaming* e de certo modo dividem seus *targets* com a Netflix, caracterizando-se como concorrentes. Não entram nessa lista serviços que necessitam de assinatura de um pacote de TV paga para acesso aos conteúdos (como Net NOW e Vivo Play, por exemplo) ou plataformas que distribuam conteúdos gratuitamente (YouTube, Vimeo). Também ficou de fora o Google Play Store, por ter um sistema diferente, que consiste no aluguel de títulos específicos e não de assinaturas mensais. Após excluir serviços que não se assemelham à proposta da Netflix, chegamos às seguintes companhias de mídia<sup>33</sup>:

- Amazon Prime Vídeo: com chegada ao Brasil em dezembro de 2016, o canal de *streaming* da Amazon é o concorrente número um da Netflix. Em pouco mais de um ano (2017 e primeiros meses de 2018), conseguiu reconfigurar seu catálogo, criando muitas opções originais, como as já consagradas e premiadas *Mozart in The Jungle*, *The Marvelous Mrs. Maisel* e *American Gods*. Há também promessas que estrearam recentemente, como *Jack Ryan*, *Philip K. Dicks*, *Jean Claude Van Johnson* e *Eletric Dreams* – a “versão Amazon” de *Black Mirror*. Além dos títulos próprios, é possível assistir no *site* séries como *The Office* e filmes como *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembrações*, *A Cabana*, *O Regresso* e *Amor e Outras Drogas*. O preço da mensalidade no Brasil diz

---

<sup>33</sup> A plataforma Disney+ não entra nesta lista pois ainda não estava disponível no Brasil no momento de levantamento de dados e redação desta parte da tese.

a que veio: para ser uma concorrência forte à líder do mercado, quando foi lançado o serviço poderia ser adquirido nos seis primeiros meses por R\$7,90 (menor valor entre as distribuidoras de conteúdos audiovisuais em *streaming* nesta categoria de negócios), subindo para R\$14,90 após esse período. Em setembro de 2020, a assinatura do Prime Video estava ainda mais barata, sendo oferecida gratuitamente nos primeiros 30 dias e por R\$9,90 nos meses seguintes. Além das vantagens de catálogo e custo, o acesso ao Prime Video é facilitado em *Smart TVs* Samsung, que já vêm de fábrica com aplicativo de acesso ao serviço.

- Hulu: empreendimento conjunto entre The Walt Disney Company, sócia majoritária, e Comcast, a Hulu funciona como serviço de distribuição de vídeos sob demanda e também oferece a opção de hospedagem de arquivos aos assinantes. Apesar do lançamento em 2011 no Estados Unidos, o canal de *streaming* ainda não está em funcionamento no Brasil. Ainda assim, o investimento em produções originais é bastante consistente, o que pode ser demonstrado por títulos com sucesso de crítica e público, como *Castle Rock* e *The Handmaid's Tale*, realizados pela companhia e distribuídos com exclusividade por ela.
- HBO GO: depois de construir um império vendendo sua programação para operadoras de TV paga, em 2016 a HBO enxergou a oportunidade de eliminar o intermediário e negociar os conteúdos diretamente com o público. Foi criado o portal HBO GO, que alia as duas possibilidades: é possível acessar as produções a partir do *login* feito junto à operadora de TV paga cujo pacote assinado contenha os canais HBO ou por meio de assinatura individual, feita diretamente entre o canal de *streaming* e o usuário. Na HBO GO é possível encontrar todo o conteúdo original HBO, além de filmes de subsidiários da Time Warner, proprietária do canal. Ou seja, títulos Warner Bros e New Line Cinema, grandes atrativos para o público (longas-metragens como *Mulher Maravilha*, *A Chegada*, *Animais Fantásticos e Onde Habitam* e *LEGO Batman*, entre outros). Estão disponíveis, ainda, séries clássicas como *Band of Brothers*, *Família*

*Soprano* e *The Night Of*, além das premiadas *Big Little Lies*, *Game of Thrones*, *Westworld*, *Silicon Valley* e *Veep*. A assinatura do serviço custa R\$34,90 mensais aos usuários. Percebe-se que o preço é alto se comparado às outras distribuidoras de conteúdos audiovisuais por *streaming*, mas ele pode ser justificado pelas produções HBO e Warner, que são muito cobiçadas no mercado de entretenimento.

- FOX Premium: pelas possibilidades de assinaturas disponíveis na FOX Premium, o portal ainda está testando seu serviço. Para assinantes de canais FOX, por exemplo, o serviço de *streaming* não está disponível a não ser que o pacote da operadora de TV paga inclua as versões *premium*. Caso contrário, o assinante precisa contratar o serviço à parte (ou seja, pagar duas vezes pelo conteúdo FOX, uma para o pacote de TV paga e outra para o portal FOX Premium). Apesar disso, há conteúdos muito atrativos no catálogo da prestadora de conteúdos sob demanda, como as séries populares *Homeland*, *This is Us*, *The Americans*, *Walking Dead*, *American Crime Story* e *American Horror Story*, todas produções originais da FOX. Isso sem falar em *Os Simpsons*, no ar desde 1989 e disponível para assinantes FOX Premium. As opções de esportes também são bastante atrativas para quem gosta dessa categoria de conteúdos. A assinatura mensal no Brasil sai por R\$35,90.

É notável o crescimento de distribuidoras de audiovisuais sob demanda, desenhando um cenário mais diversificado e mais competitivo em termos de oferta de serviços, o que estimula a melhoria dos serviços oferecidos e redução dos preços cobrados por eles. A conjuntura também aponta para o aumento da internacionalização das operadoras de *streaming*, uma vez que não necessitam mais de parcerias locais para atenderem às demandas legais, como ocorre no modelo da TV paga. Além disso, é possível perceber, com a breve apresentação de outras empresas que prestam serviços semelhantes à Netflix, uma forte tendência ao crescimento de investimentos na produção de conteúdos próprios. Desse modo, as companhias de mídia ganham autonomia em seus catálogos de *streaming* e dependem menos de acordos de licenciamento com outras

empresas e frequentes flutuações no mercado. Desse modo, a grande moeda de troca desse modelo de negócio é a exclusividade, ou o que somente o canal de *streaming* x ou z consegue me oferecer? Seja porque ela produziu o conteúdo ou porque tem um contrato de exclusividade para a sua exibição, as distribuidoras de *streaming* têm feito o dever de casa e fortalecido e ampliado seus catálogos com conteúdos próprios.

Não se pode deixar de levar em conta, como componente fundamental desse cenário no Brasil, um portal que se tornou o maior serviço nacional de TV distribuída pela internet. O Globoplay é um portal digital de *streaming* lançado em 2015 pelo grupo Globo, maior conglomerado de mídia e comunicação do país. Sucedendo a Globo TV+<sup>34</sup>, que foi lançada em 2012, o Globoplay, além de oferecer conteúdos sob demanda, disponibiliza a programação ao vivo transmitida pela TV Globo. Inicialmente o Globoplay abrigava programas já exibidos na televisão, incluindo telejornais, variedades, além das grandes produções e carros-chefes da empresa, as telenovelas e séries.

Títulos de ficção seriada de sucesso entraram no catálogo do portal no formato longa-metragem, como *O Canto da Sereia*, *Amores Roubados*, *Presença de Anita*, *Anos Dourados*, *Subúrbia*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *A Mulher Invisível*, *Dercy de Verdade*, *Hoje é Dia de Maria*, *Ó Paí, Ó*, *Força Tarefa*, *Maysa: Quando Fala o Coração*, *Dalva e Erivelto: Uma Canção de Amor*, *Carga Pesada*, *As Noivas de Copacabana*, entre outros. Gradativamente, foram sendo adicionados conteúdos e em levantamento realizado em 02 de setembro de 2020, foram computadas no portal 100 telenovelas e 103 séries brasileiras produzidas para a televisão.

O começo tímido do portal, que se restringia a títulos da longa história de produção da TV Globo, logo deu lugar a experimentações ousadas, que garantiram ao serviço digital cada vez mais destaque. Se antes o Globoplay era um repositório de disponibilização dos programas por *streaming*, ainda em 2016 percebemos que ele não se limitaria a isso: naquele ano, em uma ação inédita, quase a integralidade da temporada da série *Supermax* (a exceção foi o último

---

<sup>34</sup> Sob regime de assinaturas, surge como alternativa de fruição dos títulos da emissora, disponibilizados integralmente. Antes, o *site* *globo.tv* disponibilizava apenas trechos. A sucessão de serviços de *streaming* ofertados aponta a tendência para acompanhar os movimentos de públicos cada vez mais conectados à internet.

episódio, que foi ao ar simultaneamente on-line e off-line) foi disponibilizada primeiro no portal para depois ser exibida na televisão (MUNGIOLI; PENNER; IKEDA, 2019).

A partir daí, foram várias estratégias de lançamento de séries que priorizaram o portal digital (Mungiolli; Penner; Ikeda, 2019), fato que se associou a outros planos para crescimento e popularização do Globoplay. Em 2017, por exemplo, os desfiles de carnaval e as apurações das escolas de samba de São Paulo e do Rio de Janeiro puderam ser acompanhados pelo *site*, inclusive por pessoas que não assinavam o serviço. Em dezembro do mesmo ano, o Globoplay transmitiu ao vivo o prêmio *Melhores do Ano* do Domingão do Faustão. O diferencial foi que dessa vez houve a disponibilização de conteúdos exclusivos de bastidores e entrevistas com os vencedores da premiação, o que começou a criar diferenças entre a programação da TV e do ambiente on-line.

O processo iniciado aí ganhou força e hoje há vários conteúdos exclusivos do Globoplay que dialogam e expandem a programação televisiva (Mungiolli e Penner, 2015). É possível, por exemplo, acompanhar atrações satélites das edições do *Big Brother Brasil* exclusivas para os assinantes e que não vão ao ar na TV Globo. Mais recentemente, o portal investiu também em conteúdos musicais, como em janeiro de 2020, quando transmitiu ao vivo a 25ª edição do Planeta Atlântida. Luan Santana e Marília Mendonça também protagonizaram conteúdos musicais exclusivos Globoplay. Já em contexto de pandemia do Covid-19, o portal foi o veículo único de exibição de esperadas *lives*, como a de Caetano Veloso no segundo semestre de 2020 e de Maria Bethânia no começo de 2021. O isolamento social devido ao espalhamento do coronavírus, por sinal, não cessou a produção de conteúdos. Em abril de 2020, estreou o *Sinta-se em Casa*, uma espécie de diário de quarentena feito por Marcelo Adnet abordando com humor assuntos cotidianos.

A compreensão do poder da exclusividade, que já foi discutido neste capítulo, levou ao investimento em conteúdos originais. Somente aproveitar os arquivos da TV Globo e o que é produzido por ela e para ela não era mais o suficiente e ainda em 2017 o Globoplay realizou sua primeira série original, *Além da Ilha*, uma comédia/suspense com Paulo Gustavo. O levantamento realizado em 02 de setembro de 2020 identificou dez séries originais Globoplay disponíveis no portal até o momento: *A Divisão*, *Além da Ilha*, *Arcanjo Renegado*, *Aruanas*,



*Assédio, Eu, a Vó e a Boi, Ilha de Ferro, Sessão de Terapia, Shippados e Todas as Mulheres do Mundo* (títulos aqui dispostos em ordem alfabética).

Além disso, recentemente o Globoplay fechou parceria com o canal por assinatura Premiere para exibição de jogos de futebol exclusivos e ao vivo, além da adição de canais ao vivo do pacote Globosat. Sobre isso, em setembro de 2020 a Globo lançou mais uma novidade: agora, é possível contratar os 21 canais pagos<sup>35</sup> ligados ao grupo, mais a TV aberta e o Futura, além dos conteúdos Globoplay, por meio de uma única assinatura. Assim, não é mais preciso recorrer a uma operadora de TV por assinatura para acesso aos canais, mas contratar o serviço diretamente com a Globo, semelhante ao que fez a HBO com o lançamento da HBO GO.

Essa dinâmica tende a expandir a quantidade de títulos internacionais disponíveis no Globoplay, o que vem sendo um dos focos de investimento do portal, além dos conteúdos originais. Filmes e séries especialmente dos Estados Unidos vêm sendo licenciados e compondo o catálogo do serviço de *streaming*, diversificando a oferta de conteúdos.

Os serviços de *streaming* Globoplay podem ser assinados por R\$22,90 no plano mensal ou 12 vezes de R\$19,90 no plano anual. O pacote de canais Globosat somado ao serviço de *streaming* é vendido por R\$49,90 mensais, o que é um preço razoavelmente mais baixo que pacotes vendidos por operadoras de TV paga com conteúdo semelhante. Preços competitivos e conteúdos exclusivos levaram o Globoplay a ser o segundo canal de *streaming* mais assinado no Brasil, com cerca de 25 milhões de pessoas acessando seu catálogo mensalmente, ficando atrás apenas da Netflix (Estigarribia, 2020). De maneiras diferentes, podemos dizer que Netflix e Globoplay almejam chegar ao mesmo lugar: menus diversificados, com ampla variedade de conteúdos internacionais e cheios de títulos exclusivos e originais. Se a Netflix lançou seus serviços com produtos licenciados e depois começou a realizar originais, podemos dizer que, por outro lado, o Globoplay começa com conteúdos originais “herdados” da TV Globo e aos poucos expande seu catálogo com os licenciados. Em termos de estratégia comercial, o objetivo de composição do cardápio parece semelhante.

---

<sup>35</sup> Há entre eles canais muito bem colocados nos rankings de TV paga, como GloboNews, Viva e SporTV. Além disso, compõem o Globosat: GNT, Multishow, Bis, Mais Globosat, Off, Gloop, Gloobinho, Telecine, Universal, Syfy, Studio Universal, Canal Brasil, Megapix, entre outros.

### 3.7. PLATAFORMA, PORTAL OU TV?

Uma discussão que aparece recorrentemente nos estudos da Comunicação sobre os conteúdos audiovisuais distribuídos pela internet é se eles representam uma ruptura com a televisão e se tornam algo diferente dela ou são apenas uma nova maneira de produzir, distribuir e consumir TV (Machado e Vélez, 2014; Miller, 2014; Orozco, 2014; Scolari, 2014; Lotz, 2018).

Sobre o cenário atual da televisão, Orozco (2014) afirma que temos um meio em transição, deixando de ser uma tela dominante para ocupar espaços entre muitas outras telas. Esse cenário, ao mesmo tempo em que eleva o grau de incerteza, - que sempre esteve presente na indústria do entretenimento, conforme salienta Lotz (*apud* Jenkins, Green e Ford, 2014, p. 244) - eleva também a diversidade da produção de conteúdos para a televisão, já que os produtores não conseguem saber qual produto será bem aceito pela audiência. No que se refere mais especificamente à televisão, muito se fala sobre um possível “fim”, como uma predição de sua morte inevitável. São perceptíveis, entretanto, opiniões diversas entre os autores e tendemos a nos alinhar aos que defendem a transformação da TV e sua inserção em novos cenários.

As sociedades têm vindo a movimentar-se de um sistema de mass media para um sistema multimédia especializado e fragmentado, em que as audiências são cada vez mais segmentadas. Como o sistema é diversificado e flexível, é cada vez mais inclusivo de todas as mensagens enviadas na sociedade. Por outras palavras, a maleabilidade tecnológica dos novos media permite uma muito maior integração de todas as fontes de comunicação no mesmo hipertexto. (CASTELLS, 2006, p. 24)

Esse fenômeno tem influência direta nas e das audiências, cada vez mais fragmentadas, dispersas e heterogêneas que, por sua vez - e é bom que se frise isso para lembrarmos das questões simbólicas implicadas -, estão inseridas em culturas cujas experiências estéticas relacionadas ao consumo de conteúdos de entretenimento são marcadas por “operações próprias” (DE CERTEAU, 2009, p. 93) e pela cultura da participação (Shirky, 2011).

O avanço tecnológico, que caminha ao lado dessas novas experiências culturais relacionadas à televisão, tem influência direta nos modelos de distribuição.

Nesse cenário, a popularização de canais de distribuição *on demand* mencionados anteriormente propicia novas formas de recepção e participação mais individualizadas (Machado e Vélez, 2014). Não apenas a audiência, mas principalmente os produtores de conteúdos de televisão estão sendo desafiados a inovarem seus processos que muitas vezes estão defasados frente às novidades crescentes que surgem e permeiam a cultura da convergência (Jenkins, 2008). Mas mesmo frente ao cenário acima esboçado, Miller afirma que:

A televisão, no entanto, ainda domina como um modelo de produção, distribuição e recepção – um modelo que muda ao longo do tempo para uma versão mais móvel em relação à norma dominante. (MILLER, 2014, p. 93)

A morte da televisão, portanto, não está decretada. De acordo com dados de Lopes (2014) no Anuário do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva de 2014, cerca de 60 milhões de pessoas já acessavam conteúdos da televisão pela internet naquele ano. De acordo com Andrion (2019), a produção audiovisual para a internet cresceu 165% entre 2015 e 2019, e 95% das pessoas que utilizam a internet costumam assistir vídeos, incluindo conteúdos televisivos, especialmente em *smartphones*, levantando a seguinte questão:

Para os que profetizaram a sua “morte”, o fim dessa televisão capaz de reunir cotidianamente milhões e milhões de espectadores em torno de um programa, foi decretado pela multiplicação das telas (computadores, *tablets*, celulares), pela fragmentação das audiências em canais temáticos, pelas inúmeras plataformas de distribuição de vídeos por demanda. A possibilidade de acessar conteúdos televisivos em outras plataformas, quando e onde quiser, permite agora ao espectador assistir a programas completos ou a seus fragmentos descolados da programação, “montando”, assim, sua própria grade. É inegável, certamente, que esse desprendimento do fluxo televisual implica novos modos de produção de sentido. Mas será que, diante da emergência de formas assíncronas e personalizadas de consumo dos conteúdos televisivos, essa TV que se organizou como sistema *broadcasting* de comunicação, a partir de fluxo de conteúdos audiovisuais, tende mesmo a ficar apenas no passado? Com tantas possibilidades de escolhas de dispositivos e conteúdos, ha ainda algum sentido em assistir à televisão acompanhando sua grade de programação? (FECHINE, 2014, p. 115)

No Brasil, o investimento publicitário na internet em 2017 – segundo dados do Kantar Ibope Media<sup>36</sup> – superou os 6,2 milhões de reais. Apesar do número, a TV aberta ainda é, de longe, o maior foco de aplicações de capitais dos anunciantes. No mesmo ano, os investimentos em propaganda nessa mídia chegaram a mais de 70 bilhões de reais, totalizando 53,71% do total de dinheiro gasto com anúncios durante o ano no Brasil

Esses dados mostram a centralidade que a televisão ainda assume no Brasil, apesar do crescimento da inserção de conteúdos em novos dispositivos. Esse fenômeno se repete com mais ou menos intensidade em todos os países ibero-americanos<sup>37</sup>. O que se percebe ainda comumente na indústria de mídia brasileira e latino-americana é a tendência a “reciclar conteúdos das mídias mais antigas (do cinema e da própria televisão tradicional)” (MACHADO e VÉLEZ, 2014, p. 56) para os veículos que surgiram a partir da popularização da internet. No entanto, mais recentemente, vem crescendo a pressão para a criação de novos (e originais) conteúdos mais bem adaptados e competitivos para o ambiente digital. Essa procura leva a uma grande variedade de experimentações de formatos e narrativas. Dessa forma, novos modelos de televisão são testados e submetidos ao crivo do avaliador final: o público.

(...) a propagabilidade tem expandido as capacidades das pessoas tanto de avaliar como de circular textos de mídia e, portanto, de dar forma ao ambiente de mídia. Nada disso pressupõe um fim do papel da mídia de massa comercial como talvez a força mais poderosa em nossa vida cultural coletiva. Em muitos casos, produtores e criadores de marcas decidem utilizar meios de comunicação mais participativos e meios informais de circulação, mas o objetivo final deles ainda é a difusão do conteúdo de mídia de massa (...). Em toda parte, o conteúdo de mídia de massa continua a ser aquele que se espalha para mais longe, da forma mais ampla e da maneira mais rápida. (JENKINS, GREEN e FORD, 2014, p. 315)

Nesse sentido, cresce o número de títulos que circulam em versões variadas em diferentes telas. Essa *propagabilidade* à qual Jenkins, Green e Ford se referem

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://negociossc.com.br/blog/o-investimento-publicitario-em-diferentes-meios-no-brasil/>. Acesso em 03 set. 2020.

<sup>37</sup> De acordo com Orozco (2014, p. 97), “com pequenas variações em outros países [da América Latina], a TV e os demais outros meios massivos (rádio e impresso), ainda são os objetos preferidos do mercado”.

ocorre em um movimento cíclico e retroativo. Na atual complexidade do mercado de distribuição de entretenimento, tanto as mídias tradicionais precisam das digitais para propagar seus conteúdos quanto o inverso ocorre em proporções maiores ou menores, dependendo da difusão tecnológica (e do acesso a ela) no local de onde se fala.

Esse cenário de incerteza quanto aos rumos que a televisão deve tomar frente às novas tecnologias leva a uma simbiose entre tecnologias digitais e analógicas, em um processo de transição que depende da relação entre ambas para existir. Desse modo, ao mesmo tempo que os profissionais da TV precisam das mídias digitais para repercutir seus conteúdos na web, os produtores da web não podem abrir mão do alcance da televisão para projetarem suas realizações de modo massificado. Para trazer luz a este debate, recorremos a Orozco:

Isso ajuda a entender, entre outras coisas, porque estão ocorrendo em países latino-americanos disputas ferozes entre empresários de diversos meios, sobretudo os da televisão, com os empresários das televisões e banda larga e telefones celulares, que quiseram e querem garantir um lugar privilegiado na era digital. O que significa que a TV, até agora, permanece como um dos principais jogadores no campo em que será definido o futuro das telecomunicações no mundo. O que não é pouca coisa. Também, não é fácil para a TV clássica que terá que evoluir de diversas maneiras para sustentar-se nos novos cenários de comunicação global. (ORÓZCO, 2014, p. 97)

Desse modo, percebe-se que, apesar das grandes transformações nos modelos de produção, recepção e consumo dos audiovisuais de entretenimento, especificamente ficcionais, a televisão ainda é central no mercado e no cotidiano da população brasileira e latino-americana. Apesar disso, uma mudança significativa vem se desenhando entre as audiências brasileiras, com a perda de espaço da grade horária tradicional e crescimento de modelos alternativos de distribuição de *Video on Demand* (VoD), que consiste na oferta de títulos disponibilizados em um ambiente digital, a partir do qual o usuário pode escolher assistir na hora e lugar desejados, por meio do acesso por banda larga ou por cabo. Também é possível fruir a programação em diferentes dispositivos, como *tablets*, celulares, computadores, TVs digitais, *videogames* etc.

Compreendemos, portanto, que a TV está em processo de transformação, e não se aproximando de um possível fim. Desse modo, apoiamo-nos em Lotz (2018),

que designa a *TV distribuída pela internet* como a nova fronteira do audiovisual. Desse modo, a Netflix compõe o cenário mencionado e aparece como uma nova forma de produzir, distribuir e consumir televisão, por meio de um ambiente on-line. Apesar das adaptações de formatos e gêneros para os ambientes digitais, muito da televisão permanece igual.

Como Milly Buonano nos lembra, assistir televisão sempre envolveu algumas formas de interação imaginada com lugares distantes, situações e símbolos, de uma forma que lembra as origens etimológicas da palavra (“tele-visão”: ver à distância). Essa ideia de televisão, como um meio inerentemente internacional caracterizado por uma forma particular de ordenar o espaço, é o cerne deste livro<sup>38</sup>. (LOBATO, 2019, p. IX, tradução nossa)

Os novos modelos de compartilhamento por meio de ambientes digitais vêm proporcionando o crescimento de companhias internacionais de mídia, o que será discutido na parte II desta tese. Esta informação é crucial para traçarmos uma delimitação entre o que consideramos “televisão” e o que consideramos “portais”, dois conceitos fundamentais para compreensão de produtos audiovisuais distribuídos pela internet. E eles não se restringem ao campo teórico, mas têm implicações práticas ao pensarmos, por exemplo, em políticas de proteção cultural que atingem as televisões nacionais, mas isentam as plataformas digitais.

Antes de prosseguirmos, no entanto, gostaríamos de definir um termo amplamente utilizado na redação desta pesquisa para designar os canais digitais de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming*: as plataformas. De acordo com Lobato (2019), os estudos de internet e novas mídias comumente definem plataformas como grandes sistemas on-line baseados na interação entre os usuários e em conteúdos gerados por eles, como Facebook, Twitter, YouTube, Snapchat, Flickr, Grindr, entre outros.

Os estudos de plataforma, como ficaram conhecidos, são um conjunto de pesquisas críticas, empíricas e teóricas

---

<sup>38</sup> Traduzido do texto original em inglês: As Milly Buonano reminds us, watching television always involves some kinds of imagined interaction with faraway places, situations, and symbols, in a way that recalls the word’s etymological origins (“tele-vision”: seeing at a distance). This idea of television, as an inherently international medium characterized by a particular way of ordering space, is the heart of this book.

relacionadas a essas novas instituições da era da internet e às maneiras específicas pelas quais elas têm sido capazes de aproveitar a comunicação e o trabalho do usuário. Busca compreender como as plataformas medeiam e organizam nossas interações diárias, perguntando o que isso significa para as práticas de comunicação, economias e identidades<sup>39</sup>. (Lobato, 2019, p. 36, tradução nossa)

Notamos rapidamente que a Netflix não se encaixa nesta definição. É diferente, portanto, de plataformas como as mídias sociais digitais, uma vez que não é aberta ou colaborativa. Não é permitido aos usuários postarem conteúdos, ou ainda criarem aplicativos para complementarem a usabilidade do *site*, como acontece com o Facebook, por exemplo. Nesse sentido, é fundamentalmente diferente também do YouTube, que mescla conteúdos profissionais e amadores, dando abertura à participação dos utilizadores. Distintamente dos exemplos trazidos, a Netflix, até o momento de redação da tese, não aplicou um modelo de negócio baseado na publicidade ou ainda um *marketplace*, como é o caso da Amazon e do Mercado Livre, que por conta das conexões que estabelecem entre vendedores e clientes podem ser definidos como plataformas. Sendo assim, a Netflix é fechada em um modelo de biblioteca, o que a aproxima mais de um portal (cuja definição veremos adiante) do que de uma plataforma.

Apesar disso, não se pode considerar que a Netflix é um empreendimento estático que não leva em consideração os assinantes para balizar sua atuação. Há um traço marcante das plataformas largamente utilizado pela Netflix, que é a segmentação do público e o trabalho com a recomendação algorítmica. Também dialoga com os usuários a partir do *design* de interface, do sistema de navegação e dos termos de serviço, características fundamentais para que ela se aproxime do universo da internet e se afaste um pouco do que entendemos como televisão tradicional.

Esse movimento é estratégico para que a Netflix, assim como plataformas como Facebook e YouTube, tenha argumentos em disputas com agências de controle

---

<sup>39</sup> Traduzido do texto original em inglês: "Platform studies as it has become known, is a field of critical, empirical, and theoretical research concerned with these new institutions of the internet age and the specific ways in which they have been able to harness user communication and labor. It seeks to understand how platforms mediate and organize our daily interactions, asking what this means for communication practices, economies and identities".

governamentais sobre políticas de proteção de conteúdos nacionais e censura, por exemplo. Se declarando uma “plataforma digital” a Netflix não está juridicamente sujeita às intercessões direcionadas a emissoras de televisão, como ocorreu na Índia, onde a companhia se declarou um serviço de internet e não de radiodifusão, se isentando portanto da sujeição às rígidas normas de contenção de “obscenidades” que regulam as emissoras de televisão locais (Lobato, 2019). Este é um fenômeno recorrente na contemporaneidade, com a crescente “plataformização” do trabalho e dos serviços. É o que acontece, por exemplo, quando a Uber se declara uma plataforma de tecnologia e que, portanto, não deve seguir as legislações ou pagar as taxas destinadas às companhias de táxi. Ou ainda a insistência do Facebook de que não se trata de uma companhia de mídia e, portanto, não tem responsabilidade sobre a regulamentação das comunicações que ocorrem em seu ambiente. Some-se a isso o fato de essas empresas em geral operarem internacionalmente com base nos Estados Unidos, o que as deixa parcialmente fora da área de alcance de jurisdições nacionais. Temos assim uma série de companhias que se amparam no status de *serviços digitais* e baseiam suas ações em mercados vulneráveis, procurando brechas para obterem vantagens em suas operações.

Percebemos, portanto, a necessidade de verificarmos outras definições para caracterizarmos serviços como os oferecidos pela Netflix. Lotz (2018) nos oferece algumas noções de práticas industriais de companhias de distribuição de audiovisuais por *streaming* que ajudam nessa compreensão. De acordo com a autora, há três modelos básicos de negócios neste mercado em ascensão: SVOD (*subscription video on demand*, ou vídeo sob demanda por assinatura, em tradução livre), AVOD (*advertising-supported video on demand*, ou vídeo sob demanda sustentado por assinaturas, em tradução livre) e TVOD (*transaction video on demand*, ou vídeo sob demanda por transação em tradução livre, popularmente conhecido como *pay per view*). De maneira geral o SVOD funciona por meio de um sistema de assinaturas, que são pagas mensalmente e garantem acesso irrestrito aos conteúdos determinado provedor de mídia. Operam assim a Netflix e o Prime Video, por exemplo. O AVOD atua com financiamento a partir da venda de espaços publicitários, como é muito popular no YouTube, cuja versão gratuita tem seus vídeos monetizados e constantemente “interrompidos” por conteúdos publicitários. Por sua vez, TVOD se baseia na compra ou aluguel



de títulos ou programas específicos, como ocorre no Google Play Store, no iTunes, em certos campeonatos esportivos na TV paga etc. Há, ainda, serviços que mesclam dois ou todos esses modelos, como é o caso do próprio YouTube, que oferece vídeos gratuitos com conteúdos publicitários, dá a opção de assinatura do YouTube Premium, que tem produtos exclusivos e sem propaganda, e também vende títulos individualmente para os usuários.

Lotz (2018) afirma ainda que todas essas categorias falham na distinção do serviço oferecido pela Netflix e aquele fornecido por operadoras de TV paga, que cada vez mais disponibilizam espaços de distribuição sob demanda associados às assinaturas.

Construir uma compreensão da televisão distribuída pela internet com base nas definições e caracterizações aqui estabelecidas requer o reconhecimento dos pontos de semelhança e distinção entre a televisão distribuída por transmissão ou cabo e pela internet. Como as tecnologias anteriores, a distribuição pela internet requer uma entidade para organizar e entregar a programação<sup>40</sup>. (LOTZ, 2018, online, tradução nossa)

Ela sugere, portanto, o uso do termo “portal” para definir o serviço intermediário crucial que coleta, faz a curadoria e distribui programação televisiva pela internet. Desse modo, assim como o HBO GO e o Amazon Prime Video, por exemplo, a Netflix está mais próxima desta categoria do que da de plataforma apresentada anteriormente. No ambiente digital, os portais são equivalentes aos “canais” do sistema de radiodifusão. A distinção entre os dois reside primordialmente na linearidade, na vantagem que portais têm em relação a canais de não estarem presos a uma grade de programação. Desse modo, o maior desafio dos portais consiste na curadoria, na criação de uma biblioteca de conteúdos baseada em sua identidade, visão e estratégia.

Como discutiremos no capítulo 4, os portais cumprem sua função central de curadoria de bens culturais por meio de duas maneiras principais: criando conteúdos originais ou licenciando obras. Diferentemente de portais como o

---

<sup>40</sup> Traduzido do texto original em inglês: “Building an understanding of internet-distributed television based on the definitions and characterization set forth here requires acknowledging the points of commonality and distinction among television as distributed by broadcast or cable and by internet. Like earlier technologies, internet distribution requires an entity to organize and deliver programming”.

HBO GO, que oferece uma extensão vertical de títulos próprios, a Netflix compra conteúdos de uma vasta gama de produtores e tem investido crescentemente na realização própria. É uma estratégia que garante uma das moedas mais valiosas no mercado de *streaming*: a exclusividade.

Identificamos até aqui diferentes maneiras de distribuição de conteúdos televisivos pela internet, aproximando a Netflix da definição de portal. No entanto, há diversas possibilidades de realizar essa distribuição, como por meio das plataformas discutidas anteriormente, de aplicativos para dispositivos móveis ou de *websites*. Concordamos, portanto, que os produtos audiovisuais que circulam on-line em diversos suportes compõem a fronteira do que se conhece como televisão, acrescentando novas compreensões aos existentes sistemas de fluxo, *broadcast*, radiodifusão, distribuição por cabo ou satélite. “A televisão distribuída pela Internet não substitui a televisão tradicional de uma forma direta; em vez disso, adiciona nova complexidade à geografia de distribuição existente<sup>41</sup> (LOBATO, 2019, p. 05, tradução nossa).

Essa proliferação de conteúdos disponibilizados on-line é uma consequência da transformação digital da televisão. A internet tornou-se sobremaneira um canal de distribuição e arquivo para inúmeros portais e plataformas. Neste momento peculiar do desenvolvimento da televisão, seus conteúdos audiovisuais circulam na mesma infraestrutura de outros formatos midiáticos como *e-books*, músicas, *podcasts* etc. Gostaríamos de pontuar com isso que não é apenas a televisão que se transforma quando submetida às lógicas dos ambientes digitais, mas quase todo o sistema de mídias.

Dada esta contextualização, ressaltamos que nossa compreensão da televisão ultrapassa a distribuição de fluxo por meio de um sistema *broadcast* e de operadoras de TV paga e alcança uma série de serviços on-line dispersos através de uma ecologia de *websites*, portais, plataformas e aplicativos. Baseados nas considerações de Lobato (2019), organizamos um quadro com os principais atores desta nova ecologia televisiva digital:

---

<sup>41</sup> Traduzido do texto original em inglês: Internet television does not replace legacy television in a straightforward way; instead, it adds new complexity to the existing geography of distribution”.

### Quadro 3: A nova ecologia televisiva digital

<b>Portais de TV on-line</b>	Sistemas de <i>streaming</i> providos por grandes canais de televisão aberta ou paga, que usam <i>sites</i> ou aplicativos como ferramenta de distribuição. Geralmente incluem uma combinação de lançamentos exclusivos, arquivos de produções anteriores e transmissão ao vivo da programação linear, como BBC iPlayer, ABC iView, NRK TV, Globoplay e PlayPlus.
<b>SVOD</b>	Oferecem curadoria materializada em bibliotecas cujo acesso é garantido por meio do pagamento de taxas mensais. Cresce entre essas companhias a produção de títulos originais. Estão entre elas Netflix, Prime Video, Hulu, HBO GO, Hayu e CBS All Access.
<b>AVOD</b>	Sistemas de distribuição financiados por meio de anúncios publicitários, como o YouTube e Xvideos, por exemplo.
<b>TVOD</b>	Oferecem a venda ou aluguel de títulos específicos por meio de transações diretas e com preços diferentes para categorias distintas de conteúdo, como iTunes, Google Play Store e Microsoft Films & TV.
<b>Híbridos</b>	Distribuem tanto conteúdos profissionais quanto criados pelos usuários, de maneira gratuita, por meio de assinaturas ou ainda a partir da compra de títulos específicos. Atuam dessa maneira companhias como YouTube, Youku e Tencent Video.
<b>Serviços informais</b>	Apesar de não ser o foco desta pesquisa, não se pode deixar de mencionar ambientes digitais que oferecem conteúdos “pirateados”, se afastando da distribuição formal. São <i>sites</i> como BitTorrent, Porpcorn Time, Pirate Bay, e demais sistemas de arquivamento e <i>download</i> de <i>torrents</i> , além de serviços não oficiais de <i>streaming</i> de programação televisiva.

Fonte: elaborado pelo autor.

Vale mencionar que a definição de Lotz (2017) de televisão distribuída pela internet abrange companhias de distribuição de produtos audiovisuais realizados profissionalmente, e não as plataformas destinadas exclusivamente a conteúdos amadores gerados pelos usuários. A TV distribuída pela internet está absorvendo as formas textuais e modelos de negócios da TV e colocando em novas combinações. Não é a primeira vez que a TV passa por essa instabilidade, já que no início ela era apenas uma caixa de distribuição de conteúdo ao vivo. Depois disso, passou a ser uma mídia híbrida combinando materiais gravados,

conteúdos ao vivo, filmes, programações curtas e publicidade (Lobato, 2019, p. 10).

Por fim, é importante levar em conta que, se por um lado a televisão distribuída pela internet criou novas formas de mobilidade e potencial ampliação da circulação de conteúdos em escala global, por outro lado existem mecanismos de restrição da distribuição, via *geoblocking* (geobloqueio ou bloqueio geográfico em tradução livre). Ele ocorre principalmente devido a acordos (ou falta deles) de operação dos serviços firmados com os Estados e pelas políticas de licenciamento de conteúdos da indústria. O bloqueio geográfico é um entrave para a pretensão global da Netflix, que já é o maior serviço mundial de distribuição de produtos audiovisuais por *streaming* vinculado a assinaturas. É preciso ter esse fenômeno em vista ao elegermos a Netflix como objeto de análise, e ele será mais discutido no capítulo 4. Por ora, mencionamos que a Netflix é um estudo de caso privilegiado para discussão da TV distribuída pela internet por meio de plataformas, portais, *sites* e aplicativos, sendo relevante nos debates em circulação sobre os estudos de mídia, convergência, novos modelos de negócios e de distribuição, além de globalização e imperialismo cultural, como veremos nas próximas etapas da tese.

# **PARTE II**

**A PRODUÇÃO ORIGINAL DA NETFLIX**

## Capítulo 4: Desvendando a Netflix

Após as discussões do capítulo anterior, é possível caracterizar a Netflix como um serviço de televisão distribuída pela internet por meio de um portal, o que a aproxima dos canais de televisão tradicionais do sistema *broadcast*. Observar a Netflix a partir desse prisma é uma escolha importante que guiará nossas análises, levando em conta que tipo de serviço a empresa oferta. É perfeitamente cabível definir a Netflix de maneiras diferentes, considerando as múltiplas facetas que ela pode revelar, sendo o presente viés uma opção metodológica.

Atualmente, a Netflix se define como uma “*global internet network*” (LOBATO, 2019, p. 20), ou uma “rede de conexões global na internet” em tradução livre. No entanto, a companhia já passou por fases durante as quais se apresentava de outras maneiras - como em 2002, quando era “*the world’s largest online DVD rental service*” (“o maior serviço on-line de aluguel de DVDs do mundo” em tradução livre); ou em 2009, quando se classificava como “*the world’s largest online movie rental service*” (“o maior serviço on-line de aluguel de filmes do mundo” em tradução livre); ou em 2011, quando se definia como “*the world’s leading internet subscription service for enjoying TV shows and movies*” (“o maior serviço de assinatura on-line do mundo para curtir programas de televisão e filmes” em tradução livre).

Percebe-se, desse modo, que a imagem que a Netflix apresenta ao público se transforma com o passar do tempo e com o tipo de serviço que ela oferece. Este serviço, por sua vez, varia de acordo com a tecnologia disponível. É possível relacionar o processo de transição da marca às mediações culturais de Martín-Barbero discutidas anteriormente, que sofrem influências do aparato técnico em sua constituição. Assim, gostaríamos de introduzir este capítulo destacando que o lugar de onde observamos a Netflix, como uma distribuidora e, mais recentemente, produtora de conteúdos televisivos pela internet por meio de um portal. Uma opção entre várias possíveis.

Lobato (2019, p. 21) aponta que é plausível observar a companhia de *streaming* como: 1) plataforma de vídeo; 2) distribuidora de conteúdos; 3) canal de televisão; 4) corporação global de mídia; 5) companhia de tecnologia; 6) sistema de *software*; 7) negócio de *big data*; 8) uma marca ligada a um estilo de vida; 9) uma maneira de espetatorialidade; 10) um ritual. Cada uma dessas categorias,

que definem a multiplicidade representada pela Netflix, merece pesquisas específicas para compreensão multifacetada da companhia de mídia. E cada uma delas pressupõe referenciais teóricos particulares e metodologias próprias. Definindo a Netflix como TV distribuída pela internet e como um portal, gostaríamos de estabelecer um movimento de aproximação com duas facetas da companhia e, portanto, com dois territórios epistemológicos no campo da Comunicação. Por um lado, relacionamo-nos com a área dos estudos da televisão, especialmente a partir das transformações ocorridas com a TV digital, conforme discutido teoricamente no capítulo três. Por outro lado, aproximamo-nos também dos estudos de plataformas, portais e demais formatos de apresentação de conteúdos pela internet, como exposto anteriormente. Desse modo, encaramos teoricamente a Netflix de maneira dual, acompanhando seus modos de estar no mundo, que também expõem contradições e conflitos entre uma companhia que, de acordo com nossa compreensão, é ao mesmo tempo um canal de televisão e uma empresa de tecnologia para internet. Tendo essa complexidade em vista, não gostaríamos de limitarmo-nos a campos teóricos específicos que podem nos afastar da compreensão total do objeto. Se nos restringirmos ao estudo das similaridades e diferenças da Netflix em relação à televisão, podemos perder suas conexões com outros serviços digitais de mídia. Se, por outro lado, nos detivermos exclusivamente à dimensão tecnológica, algorítmica e de *software* da companhia, podemos não compreender suas relações com mercados de TV estabelecidos ao redor do mundo e como eles a influenciam.

É por intermédio dessa compreensão múltipla que podemos entender a televisão passando de um meio de comunicação massivo para uma série de dispositivos tecnológicos capazes de oferecer escolhas personalizadas às audiências. E essas transformações são marcantes, de acordo com Lotz (2017), porque a distribuição on-line de conteúdos marca a transição de paradigmas estruturais e de negócios da televisão, que vai de um modelo linear e majoritariamente gratuito de programação para um sistema não linear de *streaming* com novas formatações de precificação e mesmo de expectativas das audiências em relação aos conteúdos, às novidades e ao valor dos serviços ofertados.

Com isso, vale ressaltar novamente, não queremos dizer que a televisão se transformou diametralmente e abandonou características analógicas para virar

uma outra coisa no ambiente digital. Buscamos, por outro lado, uma apreensão múltipla da televisão na contemporaneidade, compreendendo que existem novas camadas de sentido compondo as estruturas televisuais, que incluem tecnologias, sistemas, instituições e culturas de produção, circulação e consumo diferentes. Desse modo, cabo, satélite, internet, *streaming*, aplicativos para dispositivos móveis e demais avanços técnicos coexistem e são estruturantes na composição do que se conhece hoje como televisão (Turner e Tay, 2009; Parks, 2004; Lotz, 2014).

A partir daqui, vamos tentar elencar algumas características que ligam a Netflix especificamente aos estudos de televisão para em seguida verificar o que conecta o serviço a um portal ou a um *software*, sendo observada também sob essa ótica. De acordo com Wolff (2015), tirando o fato de ser acessada por meio de um endereço IP (*Internet Protocol*, ou “Protocolo da Internet” em português), a Netflix não tem muitas semelhanças com as convenções das mídias digitais, e chega até mesmo a rejeitá-las. Às desconformidades: a companhia de *streaming* não tem conteúdos gerados pelos usuários, não é social e não é gratuita, como em geral operam as plataformas discutidas no capítulo três. “É, em todos os sentidos, exceto em sua rota para as casas das pessoas – e as diferenças aqui logo ficariam borradas – o mesmo que a televisão. Um entretenimento narrativo antigo e passivo<sup>42</sup>” (WOLFF, 2015, p. 94, tradução nossa).

Este “detalhe” da distribuição on-line por *streaming*, no entanto, direciona a televisão para transformações mais profundas do que a princípio se poderia imaginar. Os novos textos midiáticos produzidos para circulação não linear pela internet passam por experimentações que não existiam com a programação do *broadcast* e da TV paga. De acordo com Lobato (2019), já podemos ver alguns títulos realizados especificamente para *binge watching*<sup>43</sup> (Bridget e Cheryl, 2018), além de formatos curtos que não se adaptariam bem à grade de programação televisiva (como os unitários de *Black Mirror* (2011-), por exemplo). Assim, de maneira gradual, o sistema de circulação de conteúdos, como

---

<sup>42</sup> Traduzido do texto original em inglês: “It is in every way, except for its route into people’s homes – and the differences here would soon get blurry – the same as television. It was old-fashioned, passive, narrative entertainment”.

<sup>43</sup> O termo tem um equivalente em língua portuguesa: *maratonar*. Define um hábito de consumo, especialmente de séries, que se configura pela assistência consecutiva de vários episódios, de modo que temporadas são “vencidas” em um curto espaço de tempo.



podemos ver, transforma também os processos de produção e de consumo televisivos, bem como o formato da ficção seriada.

Elsaesser e Hagener (2015) chamam essa mudança de *Inside-out transformation*, ou “transformação de dentro para fora” em tradução livre. De acordo com os autores, seriam modificações internas em um veículo midiático que transformam suas fundações em algo completamente diferente, mas deixam a aparência intacta. Desse modo, a *Inside-out transformation* promovida pela televisão distribuída pela internet permite que a experiência televisiva, nomeadamente as tecnologias de recepção, o espaço doméstico, os formatos e demais marcas da TV como a conhecemos, permaneçam consistentes, com normas estabelecidas. Enquanto isso, por outro lado, mudanças substanciais ocorrem na parte “de dentro”, especificamente em relação à não linearidade e à interatividade possível nas plataformas e portais digitais de vídeo. Para compreendermos essas mudanças, devemos nos debruçar sobre os estudos de televisão e sobre o desenvolvimento histórico desta mídia.

Por outro lado, existe uma abordagem alternativa possível, que examina a Netflix sob o viés dos serviços digitais de mídia e não somente dos estudos de televisão. Compreender a companhia como uma empresa de *software* que pode proporcionar uma experiência parecida com a televisiva é uma possibilidade que levanta outras questões, especialmente em termos de regulação dos conteúdos. De acordo com Lobato (2019), a Netflix muitas vezes se apresenta, especialmente aos investidores e ao poder público, como uma empresa de tecnologia, e não um canal de televisão. Essa definição está de acordo com a origem e com a história da empresa, o que demonstra a necessidade de inseri-la nos debates sobre novas mídias, estudos de internet e de plataformas e portais.

[A segunda maneira de pensar a Netflix a vê] como um sistema de software sociotécnico complexo. Há mais interesse em olhar lateralmente para outras mídias digitais, ao invés de voltar para a televisão, para avaliar semelhanças e diferenças. Há, então, uma diferença fundamental entre uma abordagem de estudos de televisão e uma abordagem de mídia digital. O primeiro é inerentemente historicizante; ele vê seu objeto em relação a uma determinada tecnologia de mídia (televisão) e sua evolução. Em contraste, o último enquadra implicitamente seu objeto como um conjunto de tecnologias computacionais unidas em uma interface de usuário comum, ao mesmo tempo em que entende

cada serviço de mídia digital como um tipo de sistema de comunicação em seu próprio direito - com design, recursos e limitações exclusivos. Isso nos permite pensar sobre o Netflix junto com uma gama muito mais ampla de mídias digitais, incluindo não apenas plataformas de vídeo (YouTube, Youku, Hulu), mas também e-commerce e redes de mídia social (Facebook, Twitter, Ebay, Amazon, Weibo) e também outros artefatos de software, como guias eletrônicos de programas, consoles de jogos ou sistemas operacionais de desktop<sup>44</sup>. (LOBATO, 2019, ps. 35-36, tradução nossa.)

Assim, é possível perceber escolhemos duas opções válidas de observação da Netflix, conforme destacamos no início deste capítulo: 1) como resultado de um desenvolvimento histórico da televisão e 2) como parte de uma ecologia de serviços digitais de mídia que formam o sistema de comunicações contemporâneo. Para continuarmos apresentando a segunda descrição, vale mencionar rapidamente a lógica algorítmica de recomendações utilizada na interface da página inicial da Netflix. As sugestões que aparecem de maneira personalizada para cada assinante são resultado do que Lobato (2019, p. 40) chama de “autocuradoria”, definida pelos dados de perfil do usuário, que geram cálculos baseados nas avaliações que ele fez dos conteúdos e no histórico de títulos acessados, além de filtragens coletivas, com uma pré-codificação das produções em metadados com informações específicas, como tipos de personagens que compõem a obra, temáticas e desfechos das narrativas.

O processo resumido aqui naturalmente leva a Netflix ao centro de debates sobre dataísmo, datificação da cultura, bolhas de filtros e políticas de *big-data*, o que aproxima o serviço de *streaming* dos estudos de *softwares*. Gostaríamos de deixar essas duas abordagens pontuadas pois consideramos ambas úteis para a observação da Netflix. Seguindo a linha de Lobato (2019), não usaremos a

---

<sup>44</sup> Traduzido do texto original em inglês: “[The second way of thinking Netflix sees it] as a complex sociotechnical software system. It is more interested in looking sideways to other digital media, rather than backward to television, to assess similarities and differences. There is, then, a fundamental difference between a television studies approach and a digital media approach. The former is inherently historicizing; it sees its object in relation to a particular media technology (television) and its evolution. In contrast, the latter implicitly frames its object as a set of computational technologies tied together into a common user interface while also understanding each digital media service as a kind of communication system in its own right – with unique design, affordances, and limitations. This allows us to think about Netflix alongside a much wider range of digital media, including not only video platforms (YouTube, Youku, Hulu) but also e-commerce and social media networks (Facebook, Twitter, Ebay, Amazon, Weibo) as well as other software artifacts, such as electronic program guides, gaming consoles, or desktop operating systems”.

abordagem “isso ou aquilo”, tentando encaixar a Netflix em um registro ou outro, mas nossos esforços apontarão para a compreensão de que ela é um objeto de mídia que ora se comporta e apresenta como a nova fronteira da televisão, ora como mais um componente da ecologia de *softwares*, plataformas e portais digitais.

Isso ocorre porque a Netflix combina elementos tanto da televisão quanto do universo de serviços digitais e pode se associar a qualquer uma dessas categorias com diferentes interesses. Ao se apresentar aos governos e órgãos estatais, por exemplo, a Netflix se reivindica um serviço digital de mídia, como veremos adiante neste capítulo, pois assim está sujeita a muito menos regulação. Por outro lado, em suas relações com o público, a empresa constantemente refere-se a si mesma como televisão, por conta da familiaridade estabelecida com as audiências, habituadas ao consumo de conteúdos nessa mídia.

Ainda: o sistema de financiamento por meio de assinaturas se assemelha muito ao praticado pela TV paga desde os anos 1990, aproximando a Netflix do universo televisivo. Por outro lado, a lógica algorítmica de recomendações e *clusterização* de perfis usando *big-data* é o que há de mais marcante no mercado de serviços digitais, localizando a companhia no campo dos estudos de *softwares*, plataformas e portais. Percebemos, portanto, que a maneira mais completa de observar o portal Netflix é considerando essa “dupla personalidade” da empresa, entendendo sua complexidade e não excluindo características importantes para encaixá-la em uma definição. Como argumenta Lobato (2019, p. 45, tradução nossa), “uma abordagem melhor seria aquela que embasada tanto em estudos de tela quanto em mídia digital e pode se mover entre essas formas de conhecimento<sup>45</sup>”.

#### **4.1. QUESTÕES REGULATÓRIAS E DE ACESSO**

A transição da Netflix de uma empresa regional para uma corporação global de mídia acarretou várias questões com Estados e indústrias locais. Vale mencionar que desde 2010, quando começou a atuar fora dos Estados Unidos, a empresa

---

<sup>45</sup> Traduzido do texto original em inglês: “A better approach would be one that is literate in both screen and digital media studies and can move between these ways of knowing”.

já passou por vários desentendimentos legais com órgãos governamentais em vários países. No Quênia, por exemplo, o *Film Classification Board* (ou “Conselho de Classificação de Filmes” em português) entrou em divergência com os títulos oferecidos pela Netflix, ameaçando bloquear as atividades da empresa no país por causa de supostos conteúdos eróticos que não estariam em consonância com os valores morais da sociedade queniana (Aglionby e Garrahan, 2016). Na Indonésia, o desentendimento não parou nas ameaças e a Netflix foi efetivamente bloqueada pela Telekom Indonesia, companhia estatal de telecomunicações do país. A justificativa usada nesse caso foi uma questão burocrática de licença para operações por lá e também ligada a aspectos morais sobre a “natureza sem filtros” dos conteúdos (Gunawan, 2016). Apesar de menos radicais, políticas de regulação da União Europeia também buscam controlar os títulos oferecidos pela Netflix em seu território, o que é uma tradição com longa história na região para limitar o poder cultural de produções dos Estados Unidos. Assim, há exigência de cotas mínimas de títulos europeus para plataformas de *streaming* estrangeiras, inclusive a Netflix. Com chegada relativamente tardia da Netflix ao país, em 2015, a Austrália, por sua vez, teve preocupações mais ligadas à infraestrutura da internet de lá, que poderia ficar comprometida por conta das altas demandas de *streams* audiovisuais (Lobato, 2019).

Percebemos assim diversas tensões resultantes de pontos de vista diferentes de órgãos reguladores e de companhias de mídia, principalmente sobre a natureza dos conteúdos e a maneira apropriada de distribuí-los. Para escapar do rigor das políticas de proteção cultural destinadas à televisão, a Netflix explora seu lado “empresa de tecnologia”, procurando se alinhar discursivamente até mesmo às plataformas de mídias sociais digitais, que, como já vimos, ela não é. Desse modo, assim como o Facebook e o YouTube, a Netflix também está engajada em várias disputas legais com agências governamentais ao redor do mundo para driblar normas de protecionismo cultural e de adequação aos códigos morais locais. Na Índia, por exemplo, para fugir das políticas de controle de obscenidades aplicadas aos canais de televisão, a Netflix alega ser um serviço digital e não uma companhia de radiodifusão (Lobato, 2019).

Podemos dizer que essa movimentação da Netflix se assemelha a estratégias como a da empresa Uber, ao insistir que é uma plataforma tecnológica e,

portanto, não deve se submeter às leis de licenciamento e tarifárias que são aplicadas a companhias de táxi e outros tipos de transporte particular. Ou, ainda, a declaração do Facebook de que não é uma empresa de mídia e, portanto, não deve regular as comunicações que ocorrem em seu ambiente e não se responsabiliza por elas (Lobato, 2019). Em todos os casos, são identificações reivindicadas por companhias que prestam serviços digitais, especialmente plataformas, mas também portais, como podemos ver no caso da Netflix, para driblarem responsabilidades regulatórias.

(...) eles têm uma lógica operacional comum que depende de seu status como um serviço digital que é: (a) categoricamente diferente dos operadores estabelecidos com os quais agora competem; e (b) operando em mercados globais a partir de uma base nos Estados Unidos, parcialmente fora do âmbito jurídico e alcance dos governos nacionais. Seguindo essa lógica, e não obstante as linhas de evolução histórica entre a Netflix e a televisão (...) também se pode argumentar que essas semelhanças estruturais com outros serviços digitais colocam a Netflix na economia de plataforma tanto quanto nas indústrias de entretenimento<sup>46</sup>. (LOBATO, 2019, ps. 39-40, tradução nossa)

Essa multiplicidade de compreensão das identidades possíveis de plataformas, portais e demais companhias digitais se deve parcialmente à arquitetura a partir da qual essas empresas se estruturam. Pode-se dizer que a Netflix é o contrário de uma organização monolítica, já que ela opera por meio de mais de 700 microsserviços que funcionam independentemente e se comunicam por *Application Programming Interfaces* (APIs). Cada um desses microsserviços é programado para desenvolver uma tarefa específica, como carregar o leiaute de títulos recomendados ou computar algum desconto na cobrança da fatura de um assinante em particular, por exemplo.

Um tema sensível na relação entre Netflix e governos é um quesito básico para o funcionamento do serviço prestado pela companhia: a internet. Para operar, a

---

<sup>46</sup> Traduzido do texto original em inglês: "(...) they have a common operational logic that hinges on their status as a digital service that is (a) categorically dissimilar to the established incumbents they now compete with and (b) operating in global markets from a U.S. base, partially outside the jurisdictional reach of national governments. Following this logic, and notwithstanding the lines of historical evolution between Netflix and television (...) one can also argue that these structural similarities with other digital services place Netflix within the platform economy as much as within the entertainment industries".

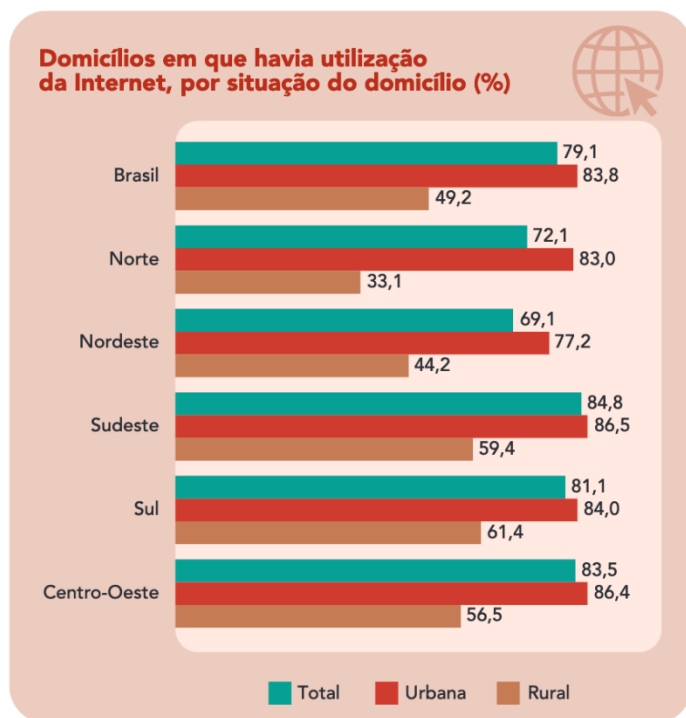
Netflix precisa do funcionamento e amplo acesso dos indivíduos a estruturas públicas e privadas de redes de telecomunicações. Tanto o serviço prestado pelos Estados e/ou por empresas concessionadas para levar infraestrutura de internet às pessoas, quanto a possibilidade de essas pessoas adquirirem equipamentos adequados para acessá-la, são fatores determinantes na “experiência Netflix” que elas terão.

É evidente que as infraestruturas e as possibilidades de acesso a elas são diferentes em diferentes lugares do mundo. No entanto, surpreendentemente, muitas vezes elas se apresentam de formas absolutamente distintas ainda que em um mesmo lugar. Questões ligadas à exclusão digital são discutidas já há algumas décadas, mas inicialmente preocupavam-se apenas em contabilizar quem estava on-line e quem não estava, refletindo a partir dessa diferença. Hoje, sabe-se que ter conexão à internet tecnicamente falando não é o suficiente, havendo barreiras de acesso ligadas a variáveis como classe, idade, gênero, nacionalidade, nível de educação formal etc.

Por conta disso, os debates contemporâneos sobre inclusão digital, além das questões ligadas à infraestrutura, fundamentais em contextos como o brasileiro, também englobam cada vez mais aspectos relacionados à velocidade e estabilidade das conexões, aos preços praticados pelos pacotes de internet, às políticas públicas para democratização do acesso, assim como ao alcance geográfico das redes de telecomunicações. De acordo com o último relatório publicado sobre o assunto pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 134 milhões de brasileiros têm acesso à internet, o que equivale a cerca de 79% da população (IBGE, 2020). Mesmo que o número tenha aumentado em relação a pesquisas anteriores, existem ainda profundas diferenças relacionadas a variáveis como renda, idade, raça e região.

Há, ainda, quase 15 milhões de domicílios sem acesso à internet e as principais razões para isso são, segundo o IBGE (2020): falta de interesse (34,7%), preço do serviço (25,4%) e inabilidade dos habitantes da residência (24,3%). Entre as pessoas ligadas à rede, há grande variação de acordo com a região do Brasil na qual estão inseridos. No nordeste, 69,1% da população tem acesso à internet; no norte, 72,1%; no sul, 81,1%; no centro-oeste, 83,5%; e no sudeste 84,8%. Também é possível perceber diferenças entre a população urbana e a população rural, conforme é mostrado na Figura 6:

**Figura 6:** Utilização da internet no Brasil



O gênero na pesquisa mencionada não parece determinante para garantir acesso à internet, registrando índices semelhantes entre homens (73%) e mulheres (74%). Por outro lado, o nível de educação formal é uma grande variável, já que 97% dos entrevistados com curso superior completo estão online, caindo esse número para 16% entre os analfabetos e pessoas que só têm educação infantil. No recorte pela renda, o nível de acesso é de 61% para pessoas que ganham menos de um salário mínimo, 86% entre os que recebem de três a cinco salários mínimos e 94% para pessoas cuja remuneração ultrapassa 10 salários mínimos. Todas essas características ajudam a definir o público brasileiro da Netflix, que é necessariamente atravessado e moldado pela parcela da população com acesso à internet.

Sobre os dispositivos utilizados para conexão, *smartphones* e demais aparelhos móveis estão bem à frente, sendo utilizados por 99% da população ligada à internet. Em seguida vêm os computadores, com 42%, os televisores, com 37% e os videogames, com 9%. A dependência de dispositivos móveis impacta na qualidade da conexão que muitos brasileiros têm à internet, uma vez que esta

modalidade de acesso pode ser restrita a franquias de dados limitadas. Esse fato deve ser levado em conta para o consumo de conteúdos audiovisuais na Netflix, que demanda grande volume de dados. A propósito, de acordo com Lobato (2019), a banda mínima que a Netflix recomenda para uma experiência estável é 0,5Mbps (*megabytes* por segundo). Para qualidade *High Definition* (HD), o sugerido aumenta para 3Mbps e salta para 5Mbps para o *stream* em *Super HD*. Tendo em vista a instabilidade da conexão em certos mercados e mesmo para tornar a vida dos assinantes mais prática quando estiverem, por qualquer razão, off-line, em 2016 a Netflix criou a opção de fazer o *download* da programação. Assim, é possível utilizar uma conexão estável para arquivar os títulos escolhidos e acessá-los quando não houver ligação com a internet. É uma solução para usuários com acesso irregular a redes *wifi* e também para aqueles que precisam administrar cuidadosamente seus limites restritos de dados.

Essas demandas de largura de banda representam um problema para muitos usuários, visto que conexões confiáveis de alta velocidade nem sempre estão disponíveis fora das grandes cidades. Muitas nações populosas com classes médias em expansão, incluindo Indonésia, Índia e Filipinas, têm velocidades médias abaixo de 3,0 Mbps para conexões com fio e conexões muito mais lentas e caras por meio de dispositivos móveis. Isso efetivamente torna a experiência completa da Netflix inacessível para muitos usuários nesses países (este não é apenas um problema do mundo emergente, pois vários países ricos, incluindo Austrália e Taiwan, mal atingem o limite médio de 3,0 Mbps). Embora a Netflix agora esteja potencialmente disponível para usuários em quase todos os países, o acesso ao serviço depende na prática do alcance e da capacidade da infraestrutura de banda larga de um país, bem como das estruturas de preços que regulam o acesso à Internet e os serviços de SVOD<sup>47</sup>. (LOBATO, 2019, p. 83, tradução nossa)

---

<sup>47</sup> Traduzido do texto original em inglês: “These bandwidth demands present a problem for many users, given that reliable high-speed connections are not always available outside the major cities. Many populous nations with booming middle classes, including Indonesia, India and the Philippines, all have sub-3.0 Mbps average speeds for wired connections and much slower and more expensive connections via mobile devices. This effectively makes full Netflix experience inaccessible to many users in these countries. (This is not just an emerging-world problem, for several rich countries, including Australia and Taiwan, barely meet the 3.0 Mbps average threshold.) While Netflix is now potentially available to users in almost all countries, access to the service depends in practice on both the reach and the capacity of a country’s broadband infrastructure, as well as the pricing structures that regulate both internet access and SVOD services”.



Devido a esses fatores, a popularização da Netflix e de outros servidores *premium* de distribuição de conteúdos por *streaming* em muitos países fica restrita às classes médias urbanas (Penner e Straubhaar, 2020). Isso acontece porque, diferentemente de outros serviços básicos de internet, como e-mails e mesmo alguns aplicativos de redes sociais digitais, que têm grande flexibilidade para atender usuários exclusiva ou prioritariamente pelo celular e demandam pequeno gasto de dados, os serviços de vídeo por *streaming* exigem conexão estável e em banda larga. Outra limitação, que já foi discutida anteriormente, se refere à necessidade de cartão de crédito para efetuação dos pagamentos.

Ou seja, até mesmo em territórios nos quais a infraestrutura de internet é desenvolvida, pode haver determinadas regiões que não são atendidas, ou ainda práticas de preços insustentáveis para parte da população, contextos sociais que são tão importantes para a determinação dos níveis de acesso quanto as questões técnicas. Isso adiciona mais uma camada de complexidade à inclusão digital tratada anteriormente, que passa a ser dimensionada não mais por cidades, estados e países, mas por comunidades dentro desses lugares que podem ou não gozar do privilégio de acesso aos serviços de internet ofertados. Somadas a essas questões, estão outras ligadas à suposta “neutralidade da rede”, que envolveram centralmente a Netflix em uma confusão judicial ocorrida nos Estados Unidos em 2014 (Lobato, 2019). Primeiro, é importante definir o que é “neutralidade da rede”, um princípio que se baseia na isonomia das condições de acesso às informações disponíveis na internet. Desse modo, espera-se que todos os conteúdos on-line devam ter o mesmo tratamento, contando com a mesma velocidade de tráfego de dados, com livre acesso e garantindo autonomia aos usuários para escolherem o que consumir. De acordo com a Netflix, não é o que ocorreu durante o período mencionado, quando muitos assinantes do serviço se queixaram da baixa qualidade dos vídeos disponibilizados por *streaming* em diversas localidades estadunidenses.

Isso levou a companhia a pagar taxas extras aos servidores de internet de lá, para sanar supostos problemas de “congestionamento de conexões” (Lobato, 2019, p. 90) e melhorar a velocidade de acesso. A justificativa dos *Internet Service Providers* (ISPs), os fornecedores de acesso à internet, era que o volume de dados exigido em transmissões de vídeo é muito grande e a qualidade *Super HD* oferecida dificulta ainda mais a prestação do serviço. Também vêm daí as

propostas de limitar os dados em pacotes nas assinaturas (que, como mencionado anteriormente, chegou a reverberar no Brasil) e de tarifar o tráfego de conteúdos da Netflix.

Essa situação gerou um grande impasse entre a companhia de *streaming* e os ISPs. De um lado, a Netflix realizou campanhas de alerta à população sobre os riscos de taxarem a circulação dos seus conteúdos, já que o custo seria repassado aos assinantes, que teriam que pagar duas vezes: uma pelo serviço de internet das operadoras e outro pela tarifa adicional cobrada. Por outro lado, os ISPs argumentavam que, se a Netflix presta um serviço que consome muito mais dados que o padrão médio das plataformas e dos portais contemporâneos, tanto por ser baseada em vídeos quanto pela alta qualidade deles, não é justo que ela não arque com os custos de distribuição desses conteúdos. Desse modo, o volume de dados demandado pela Netflix e seus assinantes prejudicaria a estrutura montada para todas as pessoas que estão conectadas à internet, inclusive as que não usam o serviço de *streaming* em alta qualidade. Assim, elas seriam, sob essa perspectiva, subsidiárias dos altos custos de operação da companhia.

São várias camadas de complexidade adicionadas à compreensão das operações da Netflix, que envolvem questões legais de regulação, assim como pontos relacionados às condições de acesso à internet e enfim à infraestrutura do serviço, que já começa a operar antes mesmo de pressionarmos o *play*. Ela está ligada à interface, às informações dos usuários, às recomendações algorítmicas, à personalização e demais elementos do portal, categorias pré-existentes ao contato direto com o usuário. São dimensões importantes para compreendermos o percurso dos dados da Netflix, que costumavam ser armazenados em um servidor próprio da companhia, nos Estados Unidos, até 2008. Neste ano, no entanto, houve uma grande falha no sistema da empresa que causou a interrupção dos serviços por três dias (Macauley, 2018).

Depois disso, a Netflix foi progressivamente migrando seus dados do servidor próprio para as nuvens, que permitiriam ampliações muito mais rápidas na capacidade de armazenamento do que o *datacenter* próprio seria capaz de suportar, levando em conta especialmente os milhares de vídeos e os dados referentes a dezenas de milhões de clientes da empresa. “A Netflix agora usa os *Amazon Web Services (AWS)* – um braço rentável do império do *e-commerce*

Amazon, de Jeff Bezos – exclusivamente para esse propósito<sup>48</sup> (LOBATO, 2019. p. 95, tradução nossa).

O AWS é responsável pelo armazenamento dos dados dos usuários da Netflix, sendo fundamental nas recomendações algorítmicas, além, é claro, do conteúdo audiovisual. O sistema merece ter seu processo de distribuição resumidamente explicado pois nele consiste uma das maiores inovações da Netflix e parte da eficiência de suas operações nos mercados onde atua. A Netflix utiliza o *Open Connect*, uma metodologia de circulação de conteúdos que armazena os vídeos em servidores locais espalhados ao redor do mundo, de modo que a distribuição é isolada da internet em geral. Assim, ele opera como uma rede privada que usa *datacenters* dos ISPs para aproximar geograficamente os conteúdos dos consumidores finais e maximizar a velocidade do descarregamento quando o *play* é pressionado. A vantagem desse sistema é que, em caso de falha em um *datacenter* de um ISPs, é possível migrar temporariamente os assinantes ligados a ele a outro *datacenter*, de maneira que o serviço dificilmente é suspenso por muito tempo (Macauley, 2018).

Lobato (2019, ps. 97-98) aponta que o *Open Connect* é um sistema essencialmente paradoxal, pois constrói redes privadas apoiadas na internet pública concessionada pelos governos. Então, como tanto que já observamos até aqui a respeito das plataformas e dos portais, é possível ser interpretado de maneiras distintas e complementares. Por um lado, o *Open Connect* alivia a pressão na infraestrutura da internet, criando redes de distribuição privadas da Netflix para entrega dos conteúdos, o que beneficia tanto os assinantes quanto os que não utilizam o serviço. Mas, por outro lado, a privatização dos serviços de internet contradiz a ideia de internet pública que está em sua origem e confere vantagem para a Netflix frente a concorrentes que na maior parte dos casos não conseguem financiar sistemas tão elaborados de distribuição.

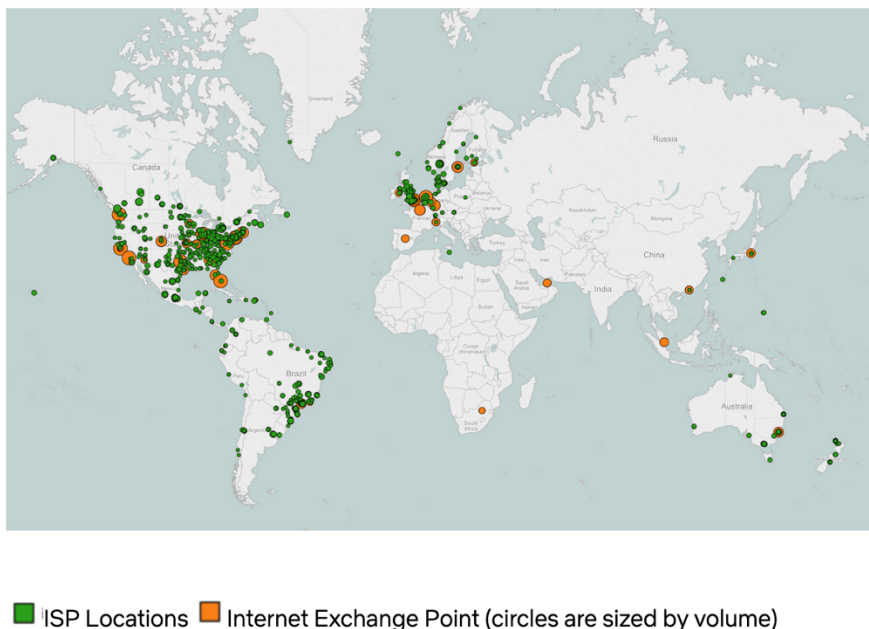
Ainda de acordo com Lobato (2019), existem *Open Connect Appliances* (OCAs), ou pontos de armazenamento e distribuição privados do sistema, espalhados por mais de mil localidades ao redor do mundo. A maior parte deles está em grandes aglomerados urbanos, que concentram bases gigantes de assinantes, como

---

<sup>48</sup> Traduzido do texto original em inglês: ““Netflix now uses Amazon Web Service (AWS) – a profitable arm of Jeff Bezos’s Amazon e-commerce empire – exclusively for this purpose”.

Nova York, Paris, Hong Kong e Tóquio. No entanto, por questões geográficas, também foram instalados OCAs em pontos limítrofes e por vezes isolados do mundo, como na Groelândia, no extremo norte da Noruega, no extremo sul do Chile, na Tasmânia, e na região Amazônica - em Macapá e em Manaus, por exemplo. A alta densidade de cobertura do sistema *Open Connect* ao redor do globo faz com que a maior parte dos *bits* de áudio e vídeo distribuídos pela Netflix aos assinantes venha de um servidor interno ou no mínimo conectado às empresas locais de fornecimento de internet (Florance, 2016), como é possível observar na Figura 7.

**Figura 7:** Open Connect Appliances no mundo



Fonte: Florance, 2016.

Apesar desse espalhamento quase generalizado que garante à Netflix alcance mundial, as operações da empresa ocorrem de maneiras diferentes em cada lugar, estando suscetíveis às relações estabelecidas com governos e mercados de mídia locais. As leis da União Europeia, por exemplo, exigem o mínimo de 50% da programação televisiva dos países-membros preenchida com conteúdo europeu (Comissão Europeia, 2014). Se anteriormente as regras eram aplicadas apenas aos sistemas de radiodifusão, hoje em dia elas começam a ser revistas para enquadrarem também as plataformas e os portais digitais.

Certas normas de adaptação também foram idealizadas para o cenário digital, como a obrigação romena imposta a portais e plataformas de *streaming*, que devem indicar em seus catálogos os países de origem dos títulos disponibilizados. Na Polônia, regras especificam como os ambientes on-line devem promover conteúdos europeus em *trailers*, páginas iniciais e menus. A Estônia foi além e criou medidas de proteção que obrigam companhias como a Netflix a garantirem proeminência às obras mais recentes produzidas na Europa, especialmente nos últimos cinco anos. “Essas leis adicionam mais uma camada de complexidade às cotas de conteúdos, que já existem em várias nações da União Europeia<sup>49</sup>” (LOBATO, 2019, p. 146, tradução nossa).

A França, por sua vez, criou algumas das medidas legais mais rigorosas com conteúdos estrangeiros e, de acordo com relatório da Comissão Europeia (2014), exige que 40% da programação de televisão *broadcast* e de rádio seja de origem nacional. Em plataformas e portais VoD, a quantidade sobe para 60%. Adicionalmente a isso, a TV aberta, a TV paga e os serviços de TVOD são obrigados por lei a investirem parte dos lucros na produção audiovisual europeia e francesa, obedecendo também metodologias de lançamento e circulação dos títulos entre as mídias on-line e off-line. Ainda de acordo com o relatório, a legislação atual da França especifica que a página inicial dos servidores de *streaming* deve conter uma “proporção substancial” de conteúdos europeus ou francófonos, e que os títulos devem necessariamente estar acompanhados de imagens ou *trailers*. Agora, vem a surpresa: todas essas normas são válidas apenas para serviços da França e não têm efeito para companhias sediadas em outros países, ainda que elas alcancem largas faixas de audiência francesas. Isso parece configurar uma forte desvantagem para SVODs locais, e não uma medida de proteção.

Desse modo, amparados por legislações europeias, serviços globais de *streaming* devem atender apenas às normativas dos países nos quais estão sediados. No caso da Netflix, que concentra suas operações na Europa na Holanda, a empresa só deve satisfazer aos pouco exigentes requisitos holandeses, independentemente do tamanho de sua audiência em outros países do bloco. Como resultado disso, ocorre que as companhias de mídia tendem a

---

<sup>49</sup> Traduzido do texto original em inglês: “These laws add another layer of complexity to the European content quotas that already exist in many EU nations”.

concentrar as bases de suas operações em países-membros com menos regulações e a partir deles internacionalizar as atividades (Lobato, 2019).

Todo esse processo regulatório leva ao aumento gradativo da percepção de que não basta adicionar títulos nacionais ou locais aos catálogos, mas criar mecanismos para sua promoção. Assim, a programação de provedores de serviços de *streaming* não é uma lista estática, mas uma dinâmica confluência de interações que geram recomendações personalizadas feitas por algoritmos de acordo com o histórico de visualizações dos assinantes, seus dados demográficos, de geolocalização etc. Desse modo, como mostramos anteriormente, as políticas de recomendações da Netflix são objetos importantes de regulação cultural, pois vêm criando novos comportamentos de consumo de audiovisuais (Lobato, 2019). Assim, normatizações propostas por agências governamentais já vêm atuando no sentido de mudar a maneira como os algoritmos operam as recomendações e buscam aprofundar essas alterações, modificando a programação para que ela atenda a certas regras.

Essa argumentação já foi apropriada pela Netflix (2015), que busca driblar as regulações relativas às cotas de tela, ou seja, à quantidade de programação nacional, alegando que a personalização das recomendações é a melhor maneira de aumentar a circulação de conteúdos da União Europeia (mencionada aqui porque é onde as políticas de proteção são mais incisivas, mas a lógica pode ser transposta para outros lugares). Especialmente levando-se em conta que os títulos são sugeridos baseados em perfis individuais, de modo que, ainda de acordo com a Netflix (2015, p. 17), a recomendação personalizada permite que mais conteúdos europeus sejam direcionados a assinantes que se interessem por eles, assim fazendo com que esse público cobre mais títulos semelhantes e criando um ciclo de demanda para a produção local.

(...) os argumentos do regulador podem ser considerados válidos quando insistem que o algoritmo é um alvo legítimo para a regulação. Essa tensão reflete os limites confusos dos debates atuais sobre política de mídia, que não são apenas sobre como e quanto regular, mas também o que regular<sup>50</sup>. (LOBATO, 2019, p. 150, tradução nossa)

---

<sup>50</sup> Traduzido do texto original em inglês: (...) regulator's arguments can be considered valid when they insist that the algorithm is a legitimate target for regulation. This tension reflects the fuzzy boundaries of today's media policy debates, which are not just about *how* and *how much* to regulate but also *what* to regulate.

No Brasil, o aumento da relevância e do alcance de portais e plataformas de distribuição de conteúdos por *streaming* também levantou discussões sobre a natureza jurídica dessas companhias e sobre a qual regime legal elas estariam submetidas. Atualmente, ainda não há uma regulação específica para esse tipo de serviço no país, apesar de já terem sido apresentados alguns projetos de lei ao Congresso Nacional - nenhum deles aprovado.

A principal medida em debate no momento é o Projeto de Lei 8.889/2017 (Câmara dos Deputados, 2017), que aponta a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) como órgão responsável por regular e fiscalizar a operação das companhias de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming* no Brasil. Um dos maiores debates nessa arena é a tributação desse tipo de serviço. O Projeto de Lei mencionado propõe um novo modelo de coleta de impostos, substituindo o Imposto Sobre Serviços (ISS) por um criado especificamente com o fim de taxar empresas de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming*, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condencine). Caso aprovada, a taxa Condencine calculará pagamentos obrigatórios e progressivos de 0% a 4% do faturamento, em uma proposta que isenta empresas com rendimentos de até R\$3,6 milhões ao ano e aplica a cota máxima para aquelas que ultrapassam os R\$70 milhões ao ano. Além de aspectos tributários, o Projeto de Lei se debruça também sobre a questão das cotas de tela, prevendo uma quantidade mínima de títulos nacionais disponíveis no catálogo das plataformas e portais de distribuição audiovisual por *streaming*. A quantidade proposta varia de 2% a 20% sobre o total de horas dos catálogos, em um movimento de estímulo à produção brasileira e aquecimento da economia criativa do país, assim como aconteceu com a Lei 12.485, sancionada em 2011, que ficou conhecida como “Lei do Cabo” (Greco e Penner, 2018). As penalidades sugeridas para o descumprimento das normas vão de advertências e multas até a suspensão das atividades no Brasil.

Apesar de ainda não haver uma definição, é possível observar um caminho possível a partir da proposta descrita, que busca a criação de uma regulamentação mais específica para o setor no país. Uma das consequências dessa regulação, no entanto, pode ser o aumento do valor das assinaturas, com o repasse dos custos adicionais de tributação e de produção e/ou aquisição de

conteúdos nacionais para o público. Enquanto não ocorre a conversão do projeto em lei, plataformas e portais continuam submetidos às normas do Código de Defesa do Consumidor, sendo tributadas pelo ISS e sem obrigatoriedade de cumprimento de nenhuma cota de títulos nacionais em seus catálogos.

Essa movimentação aparentemente global em busca do aumento de oferta de conteúdos nacionais não deve ser encarada sob uma perspectiva única, que em geral parte da presunção de que todas as audiências necessariamente desejam ver suas próprias histórias na Netflix mais do que as histórias de Hollywood. Esse desejo é formatado por uma série de variáveis que envolvem a indústria audiovisual local, os hábitos de consumo cultural da população e as políticas públicas de incentivo. Cada país tem, portanto, a sua própria história sobre produção e recepção de mídia.

Na Índia, por exemplo, o debate público sobre políticas de regulação da Netflix para inclusão de mais conteúdos indianos não é tão acalorado. Isso acontece porque o país já conta com uma indústria muito madura e bem-sucedida de audiovisual, altamente “protegida” pela barreira da língua, que ajuda em sua popularidade (Lobato, 2019). O cenário é diferente em países anglófonos, como Austrália, Canadá e Inglaterra, nos quais a programação dos Estados Unidos tem um forte efeito substitutivo dos conteúdos nacionais por conta do fator linguístico.

No Brasil, conforme aprofundaremos nos capítulos cinco e seis desta tese, a tradição televisiva local fez com que o país seja um dos maiores realizadores de originais Netflix na América Latina, atrás apenas do México. Verificamos no capítulo três a potência produtiva que o desenvolvimento da televisão brasileira teve ao se apoiar prioritariamente nas telenovelas, inclusive com grande sucesso de internacionalização do formato. Talvez por essa razão, associada ao *lobby* da Netflix e demais companhias de serviços on-line, a disputa pela regulação da programação distribuída por *streaming* esteja atrasada por aqui em comparação aos países europeus. Resta saber se o hábito brasileiro de se ver na televisão fará com que as audiências nacionais demandem representação local nas plataformas e portais de *streaming* e se essa questão será resolvida com a autorregulação do mercado ou sob a força da lei.

De qualquer maneira, vale adicionar mais uma camada à discussão. A validade de toda essa regulação deve ser considerada ao levarmos em conta como



encaramos as empresas de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming*. Se forem serviços de nicho com públicos pequenos, por exemplo, é válido cobrar delas que representem realidades locais ou mesmo que preencham sua programação com volumes substanciais de títulos nacionais? Afinal, os canadenses, por exemplo, não esperam que SVODs ligados a produções artísticas como o Mubi apoiem produções locais. O mesmo acontece com o Globoplay, que recentemente começou a transmitir nos Estados Unidos, mas com finalidade de chegar ao público brasileiro do país, e não de alcançar grandes audiências locais. Ou ainda, não seria cabível um neozelandês esperar que algum serviço de vídeo sob demanda chinês apoiasse as produções Kiwi apenas porque ele está potencialmente disponível na Nova Zelândia.

É por isso que as políticas de mídia projetadas para cenários de mídia convergentes costumam fazer uma distinção entre serviços de mídia com base no tamanho e na audiência, e não no mecanismo de distribuição. Por exemplo, a Diretiva de Serviços de Comunicação Social Audiovisual da União Europeia é clara quanto ao fato de ser projetada para “meios de comunicação de massa” e que “empresas de baixo volume de negócios, serviços temáticos e pequenas e microempresas estão isentos desses requisitos”. A Netflix certamente não tem um baixo giro quando considerada como uma operação global, mas seu giro é baixo em alguns países. Isso é suficiente para qualificar a Netflix para imunidade regulatória? As definições regulatórias de tamanho devem ser baseadas na presença do país receptor ou no tamanho geral da corporação?<sup>51</sup> (LOBATO, 2019, p. 158, tradução nossa)

Discutiremos no próximo tópico deste capítulo questões mais ligadas às especificidades das produções locais e globais da Netflix. Vale adiantar, no entanto, que em geral as audiências não escolhem entre uma e outra, mas combinam as duas em seus hábitos cotidianos de consumo cultural (Penner e

---

<sup>51</sup> Traduzido do texto original em inglês: “This is why media policies designed for convergent media landscapes often make a distinction between media services on the basis of size and audience rather than delivery mechanism. For example, the EU’s Audiovisual Media Services Directive is clear about the fact that it is designed for “mass media” and that “low turnover companies, thematic services and small and micro enterprises are exempted from these requirements”. Netflix certainly does not have a low turnover when considered as a global operation, but its turnover is low in specific countries. Is this enough to qualify Netflix for regulatory immunity? Should regulatory definitions of size be based on the receiving-country presence or the overall size of the corporation?”.

Straubhaar, 2020). É preciso enxergar o fenômeno sob a ótica das Mediações (Martín-Barbero, 2001), compreendendo que a predominância de um tipo particular de conteúdo (nacional ou em certo formato ou gênero) não determina a experiência das audiências e suas decisões. Afinal, não estamos mais falando da programação linear restritiva, mas de um amplo espectro de possibilidades a partir da circulação de conteúdos por *streaming*.

Nesse ambiente, é mais eficaz compreender os gostos dos públicos por meio do cruzamento de dados, que resultam em recomendações algorítmicas tão precisas e particulares como grupos de assinantes da Netflix, por exemplo, que se interessam por narrativas criminais escandinavas, ou por cinema de *Bollywood* ou *Nollywood*<sup>52</sup>. A “magia” desse novo cenário não está, portanto, apenas nos fluxos de conteúdos entre países, o que já foi visto antes com a TV paga - apesar de as plataformas e portais digitais distribuírem produções culturais em uma escala inédita. O grande diferencial da contemporaneidade, entretanto, está na possibilidade de consumo simultâneo de conteúdos locais e globais por meio da filtragem algorítmica, que ao mesmo tempo expande e limita as nossas possibilidades enquanto espectadores.

Essas possibilidades, inclusive, às vezes entram em conflito com os interesses originais das companhias de distribuição de conteúdos por *streaming*. Não se pode compreender, portanto, a história da Netflix apenas como o caso de uma empresa de tecnologia digital do Vale do Silício que alcançou mercados internacionais. Exatamente pela nossa aproximação teórica com os Estudos Culturais anteriormente discutidos, necessariamente consideramos também o trajeto de experimentações dos usuários, de subversões às normas dos SVODs e da quebra de regras. Lobato (2019, p. 164) aponta que essas “práticas não autorizadas” não são apenas constituintes marginais da Netflix, mas elemento integrante do processo de crescimento da empresa a um serviço global de mídia. Desse modo, as políticas desenvolvidas pela empresa para conter essas atividades, o que o autor chama de “*proxy wars*” (Lobato, 2019, p. 164), ou “guerras *proxy*” em português, também são parte importante da história institucional da televisão distribuída pela internet.

---

<sup>52</sup> Nomes dados às indústrias cinematográficas da Índia e da Nigéria, respectivamente.

Antes de explicá-las, é preciso definir o que é *proxy*. Em sistemas de redes de computadores, o *proxy* (que em português pode ser compreendido como um “procurador”) funciona como um servidor intermediário entre os usuários de internet e os serviços requisitados por eles. Quando um cliente on-line pede acesso a uma página na internet, a um arquivo ou a algum outro recurso, ele é direcionado a um *proxy* que avalia a viabilidade daquela solicitação. Desse modo, o principal uso dos *proxies* consiste em filtrar conteúdos, garantir anonimato, estruturar o bloqueio geográfico quando for o caso, entre outras funções de controle.

As guerras *proxy* são, portanto, uma expressão que sintetiza a disputa entre os interesses e normativas dos SVODs e a usabilidade instituída pelos consumidores desses serviços. Existem várias maneiras de consumir “indevidamente” a televisão distribuída pela internet. Uma das mais comuns, e que já vem sendo absorvida pelas empresas, é o compartilhamento de informações de acesso às contas - nome de usuário e senha. Em geral essa ação acontece com amigos e familiares, mas há grupos de estranhos que compartilham assinaturas de diferentes serviços também. De acordo com Wallestein (2013), essa é um hábito comum praticado por 40% dos assinantes da Netflix nos Estados Unidos. É interessante perceber transformações da indústria de entretenimento que vieram para contemplar essas demandas dos usuários, como a oferta de planos de assinatura mais caros, mas que permitam vários acessos simultâneos.

Outra prática bastante tolerada consiste na sincronização de extensões em navegadores de internet, especialmente o Firefox, que adicionam recursos extras ao portal Netflix. A partir dessas extensões, é possível verificar sincronicamente as avaliações dos títulos disponíveis no IMDb, fazer busca por categorias de gêneros que não estão originalmente disponíveis ou aprimorar a personalização, por exemplo. São maneiras diferentes de navegabilidade pelo ambiente Netflix que não geram confronto direto com os sistemas regulatórios da companhia.

Há, no entanto, práticas que recebem menos simpatia dos SVODs, como o acesso aos portais e às plataformas com *Virtual Private Networks* (VPNs), ou “redes privadas virtuais” em português. VPN é uma rede privada construída sobre uma rede pública, como a internet, que funciona como um “túnel” entre um

dispositivo on-line e um servidor. A partir dele, é possível, por exemplo, acessar *sites* por meio de servidores de outros países, o que garante ao usuário usando a VPN admissão aos conteúdos disponíveis em catálogos estrangeiros. Esse “jeitinho” desagradado não apenas os serviços de distribuição de conteúdos por *streaming*, mas também os donos dos direitos de exibição de títulos licenciados, como a Sony, por exemplo. A possibilidade de os consumidores “roubarem” conteúdos de outras regiões parece assustadora porque vai na contramão da constituição de um mercado digital regulado e organizado. O acesso por meio de VPN é um ataque ao sistema vigente de propriedade intelectual e especialmente à noção de segmentação geográfica do mercado de distribuição. De acordo com Lobato (2019, p. 170), grupos de *lobby* da indústria começaram mesmo a falar em “pirataria VPN”, equiparando o que ele chama de “evasão” (o acesso a servidores estrangeiros em busca de conteúdos de outros países) à circulação ilegal de produtos culturais. Ele aponta, ainda, que a prática se assemelha mais à importação paralela, ou contrabando, do que à pirataria.

Há, ainda, outra preocupação grande em relação ao fenômeno descrito acima. Potencialmente, os usuários de VPN podem estar diluindo o valor dos conteúdos, pois conseguem, de qualquer lugar do mundo, acessar os títulos que eventualmente estejam disponíveis oficialmente apenas ao público de um país, como os Estados Unidos, por exemplo. Assim, ao invés de pagar pelo título a um serviço local, podem acessá-lo “ilegalmente” pela Netflix de outro território, o que afeta os valores dos conteúdos no mercado de licenciamentos, devido à impossibilidade de garantia de exclusividade de distribuição nos mercados.

Diante de tudo isso, percebemos que o mercado de negócios digitais de mídia é fundamentalmente “*pirateável*”, pois foi construído em cima da venda e aluguel de acessos a bens culturais indefinidamente reproduzíveis, como vídeos e livros digitais (Lobato, 2019). No decorrer da história, ocorreram várias tentativas de controle do “vazamento” desses conteúdos, mas elas apontam para o fracasso, não importa a rigidez da regulação. Talvez um caminho possível consista na compreensão de que não se deve necessariamente combater todo o uso informal da propriedade cultural, mas extrair o máximo de valor possível de um mercado com vazamentos previsíveis.

O gatilho para a mudança de política foi a economia, e não a ideologia. A certa altura, fez sentido comercial para a Netflix parar de pensar como uma empresa do Vale do Silício da nova economia (comprometida em melhorar a experiência do usuário por meio da inovação) e começar a pensar como uma empresa de mídia antiquada (protegendo agressivamente seu direito sobre conteúdos). A lógica do mercado ditou uma mudança cultural nos valores e na autoidentidade da empresa, a Netflix se transformou de um "amigo dos *geeks*" em um defensor da propriedade intelectual porque fazia sentido comercialmente<sup>53</sup>. (LOBATO, 2019, ps. 174-175, tradução nossa)

Vale mencionar que o crescimento substancial da produção original da Netflix tem diminuído consideravelmente as diferenças nos catálogos entre países, o que desestimula o uso de VPN nesse caso específico. Por sinal, gostaríamos de pontuar que toda essa controvérsia sobre VPN e bloqueio geográfico pode facilmente ser identificada como um "problema de primeiro mundo", já que o acesso a lançamentos da indústria cultural é um privilégio, não um direito humano. Mas mencionar essa problemática é fundamental na compreensão geral da televisão distribuída pela internet, especialmente pensando sob a perspectiva dos Estudos Culturais.

As operadoras de televisão transnacionais como a Netflix têm percebido que alcance global não é sinônimo de popularidade global. A distribuição digital não funciona de maneira independente da cultura. Ela precisa ser negociada em mercados absolutamente distintos com particularidades em relação aos gostos, às normas culturais, aos hábitos de consumo midiático, aos níveis de renda e de acesso à internet. Como veremos no próximo tópico deste capítulo, as audiências ainda procuram títulos locais, mesmo com a intensa circulação de conteúdos internacionais. Percebendo isso, a Netflix tem organizado estratégias de lançamento de originais em várias línguas e fundamentadas em mercados nacionais. O central para considerarmos nesta discussão é que o global não tira o lugar do local, mas os dois coexistem (Lobato, 2019, p. 183). Discussões que

---

<sup>53</sup> Traduzido do texto original em inglês: "The trigger for the policy shift was economics rather than ideology. At a certain point, it made commercial sense for Netflix to stop thinking like a new-economy Silicon Valley company (committed to enhancing user experience through innovation) and to start thinking like an old-fashioned media company (by aggressively protecting its right). The logic of the market dictated a cultural change in the company's values and self-identity, Netflix transformed from a "friend of the geeks" into an intellectual property defender because it made commercial sense to do so".

finalizam este capítulo e são retomadas e aprofundadas no capítulo seis da tese apontam para esta conclusão.

A implicação conceitual aqui é que a relação entre local / nacional e global / EUA. O conteúdo costuma ser complementar ao invés de substitutivo: o último é uma camada extra desejável de conteúdo que atrai fortemente certos tipos de espectadores<sup>54</sup>. (LOBATO, 2019, p. 183, tradução nossa).

As considerações feitas até aqui indicam também que não há um “efeito Netflix” em escala global. Na verdade, as operações da empresa influenciam de maneiras diferentes os mercados locais. A empresa pode ser, por um lado, um grande sucesso e concorrência acirrada com a TV paga em países anglófonos como Canadá e Austrália, e, por outro, um serviço de nicho em vários países da Europa e América Latina, com índices modestos de impacto em boa parte da África e do Oriente Médio (Lobato, 2019). Com isso, percebemos a necessidade de atenção ao falarmos sobre uma audiência típica da Netflix ou sobre generalizações do serviço. A empresa é diferente e tem valores distintos em cada mercado.

Além disso, a Netflix tem sido estruturalmente transformada pela sua própria internacionalização. Ela não é o mesmo serviço em todos os países nos quais atua. Catálogos, línguas disponíveis de dublagens e legendas e leiaute do portal mudam de país para país. Levando em conta as discussões trazidas aqui, podemos inferir que a tendência é que essa diferenciação se aprofunde, já que as pressões regulatórias são muito particulares em cada território. Desse modo, a Netflix ajusta suas operações e se adapta aos mercados onde está. Radicalizando essa percepção, podemos observar a Netflix mais como um conjunto de serviços de mídia nacionais atreladas a um portal e menos como um serviço global uniforme. Por isso, a importância de regionalizarmos as análises da tese, limitando-as à Netflix brasileira.

A discussão realizada ao final do capítulo três, diferenciando portais e plataformas, é fundamental para compreendermos as possibilidades da

---

<sup>54</sup> Traduzido do texto original em inglês: “The conceptual implication here is that the relationship between local/national and global/U.S. content is often complementary rather than substitutive: the latter is a desirable extra layer of content that appeals strongly to certain kinds of viewers”.

televisão distribuída pela internet. Diferentemente de plataformas como YouTube e Facebook, por exemplo, a Netflix opera de uma maneira que pode ser vista até como antiquada (Wolff, 2015) por focar exclusivamente em obras realizadas profissionalmente, descartando conteúdos gerados pelos usuários. Sem opções de interação social no portal, ele atua de maneira muito parecida com as experiências televisiva e cinematográfica. O ponto geral trazido por essa discussão é que conseguimos observar caminhos evolutivos distintos para a TV. Possibilidades mais ou menos interativas, mais ou menos democráticas em termos de produção e distribuição, gratuitas ou pagas, são opções concorrentes e complementares do desenvolvimento da televisão distribuída pela internet. Nesse ambiente, a Netflix se destaca como um estudo de caso pontual, mas fascinante. Uma possibilidade de visualização do que é um portal mundial de mídia e dos discursos que ele faz circularem globalmente sem jamais esquecer seu compromisso com a escala local da distribuição (e, por que não dizer, também da produção?) digital, ligada ao gosto, à cultura e a dinâmicas sociais e econômicas particulares.

#### **4.2. LOCAL X GLOBAL: NETFLIX, FLUXOS GLOBAIS DE MÍDIA E IMPERIALISMO CULTURAL**

No atual mercado de distribuição e consumo por *streaming*, um dos aspectos mais poderosos é a exclusividade. As realizações próprias da Netflix ajudam a empresa a depender menos de estúdios de cinema e produtoras, que muitas vezes a encaram como concorrente e dificultam, impedem ou cessam os acordos de licenciamento. No caso de conteúdos originais, eles podem ficar indefinidamente no catálogo e também é possível lançá-los simultaneamente em todos os mercados alcançados pela Netflix. Em entrevista ao *The New York Times* (Steel, 2015), o cofundador e CEO da companhia, Reed Hastings, afirmou que a meta da empresa é ter metade do acervo constituído por conteúdos próprios. E grande parte da produção está sendo direcionada para fora dos Estados Unidos.

Da Europa, por exemplo, vem um dos maiores sucessos originais da Netflix, a série britânica *The Crown*. Mas a empresa vem tentando diversificar sua produção para além do universo anglófono, como se vê com o lançamento, em 2017, de *Dark*, série de ficção científica alemã. Também em 2017, foi gravado o

segundo título de ficção seriada no país, o criminal *Dogs of Berlin*, que estreou em 2018. Também começou a circular em 2018 a série *The Rain*, primeira produção da Netflix na Dinamarca, que aborda a trama de um futuro pós-apocalíptico. No universo ibérico, há a espanhola *As Telefonistas*, que conta com o “apoio” da conterrânea *Élite*, já bastante popular. Na França, a Netflix já realizou *Marseille*, primeira original de lá, e estreou *Osmosis* em 2019, série sobre relacionamentos amorosos intermediados por aplicativos.

No ambiente latino-americano, foi lançada em 2018 a primeira série do serviço de *streaming* realizada na Argentina, *Edha*, de Daniel Burma, mesmo diretor do premiado *Abraços Partidos* (2009). Em 2018, estreou *Diablero*, terceira série mexicana nativa Netflix, depois de *Ingovernable* e *Club de Cuervos*. No Brasil, a primeira série original da companhia de *streaming* foi *3%*, que conquistou a crítica internacional, sendo a ficção seriada de língua não inglesa mais vista nos Estados Unidos até 2018<sup>55</sup> – alcançando, portanto, audiências significativas fora do Brasil (Padiglione, 2017). Ainda em 2018, estrearam duas novas séries nacionais: *O Mecanismo*, de José Padilha e *Samantha!*, dirigida por Felipe Braga. Em 2019, houve o lançamento de *Coisa Mais Linda*, que é tematizada pelo universo da bossa nova carioca durante as décadas de 1950 e 1960. A tendência também é de crescimento para a produção original colombiana, que em 2018 estreou a série *Distrito Selvagem*, seguida pelo lançamento de várias outras obras (em diversos formatos) realizadas no país (de la Fuente, 2018) para o catálogo Netflix.

Japão, Coreia do Sul e Austrália também entram no mapa de produções originais Netflix, além de vários outros países. O grande *gap* está na África, seguindo a “cartilha tradicional” de divisão geográfica da indústria cultural no mundo. Grande parte desses investimentos para realização fora dos Estados Unidos se deve a um fato recente: no terceiro trimestre de 2017, pela primeira vez, o número de

---

<sup>55</sup> Todas as informações sobre as séries mencionadas foram coletadas até 11 de maio de 2018, com algumas exceções de atualizações necessárias para ilustrar melhor a dinâmica de produção e distribuição da Netflix. Um dos maiores desafios da pesquisa em tecnologias digitais se refere à velocidade da mudança dos objetos, que acontece num ritmo mais acelerado que o da academia. Muitas modificações na oferta de conteúdos da Netflix ocorreram desde a coleta de dados até a finalização desta pesquisa, mas optamos pela manutenção de certas informações tal qual se apresentavam na época para termos uma fotografia daquele momento. Desse modo, fica o registro histórico, que pode servir como base para atualizações científicas a fim de percebermos as permanências e transformações no catálogo brasileiro da Netflix com o passar dos anos.



assinantes da Netflix fora dos Estados Unidos ultrapassou os usuários estadunidenses – 52,03 milhões fora dos EUA contra 51,92 milhões no país (Szalai, 2017). Esse cenário aponta para uma tendência à descentralização e, se uma das bandeiras da empresa é seu alcance em mais de 190 países, parece coerente operar também para que mais territórios sejam elevados à categoria de produtores e não apenas consumidores de conteúdos.

Desse modo, ficam evidentes os esforços da Netflix no sentido de investir em produções regionais, muitas vezes tratando de temas globais (como a ficção científica em *3%*, *Dark* e *The Rain* – esta última constitui o ascendente subgênero de séries criminais escandinavas), de fácil assimilação em praticamente qualquer país do mundo. No entanto, também surge a intenção de produzir a partir de temas locais, concentrados nas particularidades de determinado lugar, como é o caso de *O Mecanismo*, série inspirada na Operação Lava Jato<sup>56</sup> e *Samantha!*, que retrata um tipo brasileiro muito peculiar, a subcelebridade dos anos 1980 que caiu no ostracismo e busca se reposicionar midiaticamente. Nota-se, assim, uma tendência da Netflix a produzir séries, filmes e demais formatos que façam sucesso com o público local, mas também tenham potencial de aderência nas audiências estrangeiras.

Este ponto é interessante tanto em termos de estratégia da Netflix como empresa global quanto em termos teóricos do fluxo global de televisão. Sarandos e outros executivos têm anunciado que a empresa ambiciona convencer a audiência norte-americana a ver séries de outros países nos gêneros que lhes interessam (Bylykbashi, 2019). Como exemplo da seriedade desta intenção, eles estão investindo cada vez mais na qualidade de dublagem e também nas legendas em inglês para séries de potencial sucesso como a espanhola *La Casa de Papel* – com temporadas em exibição desde 2017 (Goldsmith, 2019). Em termos teóricos, o potencial de sucesso desta estratégia é enorme. Discussões da Unesco realizadas nos anos 1970 já identificavam um grande problema para os fluxos de cultura e informação globais, que se equilibravam em uma balança unidirecional, na qual os Estados Unidos exportam muito e importam pouco. Esta falta de equidade nos fluxos é uma das origens empíricas do conceito *media imperialism* (ou “imperialismo de mídia” em português) (Boyd-Barrett, 1977). Se

---

<sup>56</sup> Conjunto de investigações conduzidas pela Polícia Federal brasileira desde 2014, que apura esquemas de lavagem de dinheiro e corrupção no país.

a Netflix conseguir criar uma audiência notável para conteúdos importados dentro dos Estados Unidos, terá potencial de fazer parte do complexo processo de mudança e diversificação de países produtores em curso para alterar este paradigma, ao lado de outros integrantes da grande indústria de mídia.

Ainda assim, de modo geral, concordamos com Lobato (2019, p. 136, em tradução nossa) quando ele afirma que “(...) a maior parte do catálogo em cada país - incluindo títulos licenciados e produções originais – permanece predominantemente americano<sup>57</sup>”. Apesar de um posicionamento recente de marca investindo crescentemente na produção de fora dos Estados Unidos (Anwar, 2019), a Netflix ainda concentra a maior parte de seu dinheiro e de suas audiências neste país. E ela admite isso oficialmente (Netflix, 2017b), explicando que conteúdos locais representam absoluta minoria de visualizações nos mercados da empresa. Isso justificaria uma estratégia da Netflix que consiste em usar conteúdos nacionais como “iscas” para direcionar os assinantes aos títulos globais (Lobato, 2019). Assim, o catálogo Netflix se constitui como majoritariamente global com conteúdos locais disponibilizados apropriadamente pensando num percurso das audiências pelo portal. Essa ideia será elaborada e confrontada nos capítulos cinco e seis desta tese.

É importante mencionar que esse fluxo de mídia partindo majoritariamente dos Estados Unidos para o resto do mundo não é inaugurado com as operações da Netflix, mas obedece a uma lógica historicamente estabelecida e tematizada pelos estudos audiovisuais e da Comunicação. Para inseri-lo nos debates contemporâneos da televisão distribuída pela internet, é preciso antes de tudo colocá-lo em perspectiva para compreender suas origens e como ele se formou. Dados apresentados no próximo capítulo demonstrarão que a grande maioria dos investimentos em produção e aquisição de conteúdos da Netflix ainda se concentra nos Estados Unidos.

(...) o poder de exportação não se traduz diretamente em poder cultural. (...) pelo menos alguns aspectos da tese do imperialismo cultural permanecem importantes para entender como o público global se sente sobre os serviços de mídia digital como a Netflix. O domínio da mídia dos EUA ainda é um fato empírico que deve ser considerado, como mostra a

---

<sup>57</sup> Traduzido do texto original em inglês: “(...) the bulk of the catalog in each country – including both licensed titles and original productions – skews heavily American”.

programação da Netflix<sup>58</sup>. (LOBATO, 2019, p. 142, tradução nossa)

O contraponto à hegemonia definida pelo imperialismo cultural ocorre por meio da formação de identidade nacional e mercado interno para consumo de bens culturais (Wolton, 1996). As indústrias de televisão locais são alternativas aos conteúdos pretensamente globais, como discutido por Martín-Barbero e Rey (2001), argumentando que os gêneros podem servir como matrizes culturais que orientam produção, circulação e consumo regionais.

As relações entre diferentes agentes no contexto de *dependência cultural* envolvem em geral companhias estatais de países em desenvolvimento, corporações multinacionais que investem e/ou fazem negócios nestes países e empresas locais, que em geral estão associadas a um dos grupos citados anteriormente, ou mesmo aos dois. A *dependência cultural* também se revela muitas vezes por meio da dominação de conteúdos, financiamento e investimentos em espaços publicitários da mídia doméstica por estrangeiros, especialmente companhias estadunidenses (Fox, 1992).

É preciso compreender, no entanto, que o contato entre duas culturas não significa apenas a aniquilação de uma delas, por mais que exista um contexto de dominação (Fox, 1992; Martín-Barbero, 2001; Straubhaar, 1991). Existem duplicidades possíveis, mediações, matrizes culturais, “brechas” que permitem à cultura “dominada” manejar inventivamente sistemas simbólicos e reposicionar seu papel em dinâmicas de opressão. O sincretismo possível a partir deste tensionamento de compreensão da *dependência cultural* deu origem a manifestações culturais de contestação à hegemonia – como, as hibridações definidas por Canclini (1997).

No caso da Netflix, os processos de hibridações globais e locais evidentemente fazem parte das estratégias de expansão mundial da companhia, que levam em conta percepções do público ligadas às similaridades culturais e linguísticas das produções, pensando nos países não apenas como consumidores, mas

---

<sup>58</sup> Traduzido do texto original em inglês: “(...) export power does not translate directly into cultural power. (...) at least some aspects of the cultural imperialism thesis remain important for understanding how global audiences feel about digital media services like Netflix. The dominance of U.S. media is still an empirical fact that must be reckoned with, as Netflix programming show”.

também, espera-se, produtores de conteúdos. Em outras palavras, o cenário de *dependência cultural* com um viés de *desenvolvimento dependente-associado* permanece na era *streaming*, com fortes processos de dominação dos Estados Unidos e outros países desenvolvidos. Entretanto, como em outras épocas, este movimento também é contestado, criando possibilidades de transformação a partir das indústrias locais de produção de conteúdos, constituindo grandes públicos ligados pela língua, pelos hábitos e/ou pela *proximidade cultural* (Penner e Straubhaar, 2020).

O desafio de compreender a expansão internacional dos fluxos televisivos, portanto, passa pelo paradigma da dependência cultural. De acordo com Buonanno (2007), essa corrente de pensamento, apesar de ter perdido sua posição central explícita no campo teórico, ainda é relevante a nível implícito nas análises de discursos públicos e de conversas cotidianas. Muitas nações majoritariamente importadoras de produtos culturais ainda sentem os danos do *imperialismo cultural*, ainda que usem outros termos para designá-lo. Se por um lado existe a visão utópica de unificação de todos os serviços de televisão em um “canal global” que funcionaria como a esfera pública ideal, por outro há o reconhecimento de que esse espaço precisaria ser construído por meio de formatos industriais preexistentes e amparados em fortes poderes geopolíticos. Assim, o espaço democrático de trocas gratuitas e recíprocas idealizado se torna também um lugar de dominação.

De todo modo, as indústrias televisivas contemporâneas são fortemente marcadas por tecnologias, mercados e hábitos de consumo cultural que não são facilmente contidos pelas fronteiras nacionais. De uma perspectiva técnica, a própria tecnologia de radiodifusão já era potencialmente transnacional, visto que as ondas de rádio são multidirecionais e não cessam nos limites entre países. Elas podem sim sofrer interrupções condicionadas pela topografia, como montanhas e outros obstáculos físicos, mas não são bloqueadas pelas fronteiras artificiais criadas pela humanidade.

O que tornou, portanto, a história da televisão ao redor do mundo em uma fragmentação de várias histórias nacionais foi a regulação de mercados e audiências. E assim como toda norma imposta, a maneira como o sinal de televisão viaja e como as audiências são formadas é recorrentemente subvertida em cruzamentos extraoficiais de fronteiras e consumos inesperados pela

indústria. No Pará, por exemplo, é comum chegarem sinais de radiodifusão internacionais originados de outros países da América do Sul e mesmo do Caribe, o que influenciou e influencia fortemente a constituição musical e cultural de parte do estado.

Com a chegada de tecnologias de transmissão por satélites, o caráter transnacional da televisão se intensificou, conforme discutido anteriormente. O alcance de um satélite pode chegar a até 40% da superfície terrestre (Lobato, 2019), fornecendo sinal para um número ilimitado de receptores e superando obstáculos geográficos como montanhas e oceanos. Como afirma Parks (2005, p. 2, tradução nossa): “(...) as práticas da televisão por satélite (...) ajudaram a determinar (ou seja, a moldar e definir os limites) das esferas da atividade cultural e econômica que constituem o que conhecemos como global<sup>59</sup>”.

Surgem aí várias ansiedades provocadas pela televisão distribuída por satélites relacionadas à entrada indevida de conteúdos em mercados nacionais, gerando competição desleal de gigantes corporações de mídia internacionais com os produtores locais.

A distribuição por satélite redesenha os limites do mercado para incluir novos participantes, de modo que os veículos com décadas de história em um mercado nacional de repente estejam em competição com poderosos operadores estrangeiros - empresas que não "pagaram suas dívidas" ao governo por meio de taxas de licenciamento, adesão regulatória e política patrocínio. Quarenta anos depois, esse argumento de concorrência desleal está retornando aos debates contemporâneos sobre SVOD, à medida que as operadoras locais lamentam a presença indesejada da Netflix e da Amazon Prime Video em seus mercados domésticos<sup>60</sup>. (LOBATO, 2019, ps. 59-60, tradução nossa)

---

<sup>59</sup> Traduzido do texto original em inglês: “(...) satellite television practices... have helped to determine (that is, to shape and set the limits of) the spheres of cultural and economic activity that constitute what we know as the global”.

<sup>60</sup> Traduzido do texto original em inglês: “Satellite distribution redraws market boundaries to include new players so that incumbents with decades of history in a national market are suddenly in competition with powerful foreign operators – companies that have not “paid their dues” to the government through licensing fees, regulatory adherence, and political patronage. Forty years later, this unfair competition argument is staging a comeback in contemporary debates about SVOD, as local operators bemoan the unwelcome presence of Netflix and Amazon Video in their home markets”.

Assim como compreendemos que a dependência cultural tem uma faceta de desenvolvimento dependente-associado, precisamos levar em conta também que todo fluxo de mídia hegemônico é interpelado por um contrafluxo que, no caso abordado aqui, vem de regiões notadamente periféricas do mundo. Assim, à medida que somos levados pela Netflix e demais portais globais de televisão distribuída pela internet a consumir mais Hollywood, também acabamos simultaneamente tendo contato com mais conteúdos locais que são ali disponibilizados.

A TV transnacional distribuída pela internet também pode ser encarada positivamente por governos e agentes reguladores quando ela cumpre o papel de reconectar comunidades a partir de um discurso nacional, como ocorreu com a telenovela em tempos anteriores (mencionamos este fenômeno em discussões no capítulo três desta tese). Para que isso ocorra, é claro, é preciso que as grandes corporações de alguma maneira movimentem a produção cultural local, o que, acreditamos, vem ocorrendo no caso selecionado para esta pesquisa. Apresentaremos argumentos empíricos sobre isso no capítulo cinco da tese, no qual será descrita a constituição do catálogo brasileiro de originais Netflix e também a maneira pela qual ele se transformou nos últimos dois anos.

Para adiantar alguns resultados sobre a composição dos títulos originais da Netflix realizados ao redor do mundo, vale mencionar que a quantidade de países produtores vem crescendo substancialmente, assim como o volume proporcional de obras de fora dos Estados Unidos. Apesar dessa variedade da produção original, que indica uma tendência de democratização, ela ainda é muito centrada na América do Norte e em países anglófonos. Para amenizar esta marca ainda presente na Netflix, vêm ocorrendo intensos investimentos em dublagens e legendagens em dezenas de idiomas. Ao ligar os assinantes a produções multiculturais, a Netflix assume também um caráter cosmopolita amplamente valorizado por parte de suas audiências.

Apesar disso, a Netflix é também fundamentalmente nacional em vários aspectos importantes. Sediada em Los Gatos, no Vale do Silício, a empresa tem expandido seus modelos de negócios e filosofia corporativa para novos países, enquanto se estabelece localmente licenciando conteúdos e, em alguns casos, produzindo títulos originais nacionais. Essa dependência dos contratos locais de licenciamento de direitos autorais para aproximação com o público acaba

fazendo da Netflix um portal que reúne vários serviços de mídia nacionais. No caso do Brasil, há disponíveis na Netflix títulos ligados a emissoras de televisão regionais, como Record e SBT, além de obras de diversas produtoras, grandes ou independentes. Assim, percebe-se que, apesar de um serviço digital global, a Netflix combina elementos locais na composição de sua programação.

Desse modo, novamente observamos uma ambiguidade na constituição da companhia, que se apresenta de maneira descentralizada ao atuar globalmente (com operações ausentes em poucos países, como mencionado anteriormente) e, por outro lado, é centralizada ao ser uma empresa sediada nos Estados Unidos, que traz, portanto, a cultura corporativa deste lugar. Em outras palavras, a Netflix simultaneamente engloba e resiste às categorias conhecidas que definem a distribuição transnacional televisiva, inaugurando sistemas que combinam elementos locais e globais e operam de maneira inédita nos estudos de fluxos globais de mídia.

Apesar disso, a Netflix e demais plataformas e portais de distribuição de conteúdos por *streaming* não são as primeiras aventuras transnacionais da televisão. Ainda nos anos 1980, para mencionar um caso emblemático, a MTV, sob o conceito “*One world, one music*” (ou “um mundo, uma música” em português), foi expandida amplamente para mercados internacionais, apostando que a marca seria capaz de atrair públicos locais para os conteúdos globais, constituídos majoritariamente por videoclipes dos Estados Unidos e da Inglaterra. Falharam.

Rapidamente, a direção da MTV percebeu que a abordagem precisaria ser ajustada, aumentando o volume de programação local. A partir daí a emissora se converteu gradativamente em uma marca global que atua localmente (Santana, 2003), com forte programação nacional que inclusive marcou época no Brasil entre os anos 1990 e 2000. A partir do crescimento de produções regionais, as MTVs ao redor do mundo foram escapando do padrão dos Estados Unidos e se diferenciando umas das outras. Na Índia, por exemplo, a MTV é bastante colorida, cheia de humor e cultura urbana. Na China, é mais ligada a valores familiares, nutrição e cheia de canções românticas. Na Indonésia, com grande população islâmica, há chamadas para orações cinco vezes ao dia. No Japão, aborda muitos conteúdos tecnológicos e no Brasil era muito ligada à comédia e privilegiava o rock em sua programação (Gunther, 2004). Afinal, “a

localização importa para os mercados de televisão, e o global não vai simplesmente substituir o local”<sup>61</sup> (LOBATO, 2019, p. 109, tradução nossa).

Mas por que contar essa breve história, que hoje parece tão longínqua, sobre a MTV? Acontece que ela levanta questões importantes que concernem à internacionalização da Netflix vinte anos depois. Nos dois casos, observamos o lançamento de marcas de mídia dos Estados Unidos fortemente inovadoras. Como objetivo comum, as duas buscaram exportar seus serviços para mercados globais, inicialmente com conteúdos quase exclusivamente dos Estados Unidos, para em seguida investirem nas produções locais (Lobato, 2019).

(...) Sem saber como transmitir através das fronteiras e onde, a princípio alheios à cultura local e às condições de mercado. Eles superestimaram o apetite do público pela programação estrangeira e lançaram canais de entretenimento em geral em competição direta com as emissoras nacionais estabelecidas. Para remediar isso, eles se concentraram progressivamente em nichos de mercado e começaram a adaptar seus conteúdos aos gostos locais. Em meados da década de 1990, a emergência das redes demonstrou como os atores corporativos adquiriram um entendimento muito melhor da relação entre o local e o global e aprenderam a articular as duas polaridades enquanto se beneficiam de ambas<sup>62</sup>. (CHALABY, 2005, p. 62, tradução nossa)

Mas de que modo é possível a uma corporação global de mídia investir localmente? Isso depende do quanto ela está disposta a gastar. Pode-se, por exemplo, criar projetos multilinguísticos de legendagem e dublagem, adicionar narração ao vivo dos conteúdos, reservar espaços da programação para títulos nacionais, criar uma rede de canais locais que se relacionem com a proposta da empresa, licenciar obras etc. As dublagens e legendagens disponíveis na Netflix, a propósito, merecem alguns comentários. Hoje, há 20 línguas disponíveis na

---

<sup>61</sup> Traduzido do texto original em inglês: “Localization matters in television markets, and the global will not simply displace the local”.

<sup>62</sup> Traduzido do texto original em inglês: “(...) unsure how to transmit across boundaries and where at first oblivious to local culture and market conditions. They had overestimated audience appetite for foreign programming and launched general entertainment channels in direct competition with established national broadcasters. To remedy this, they have progressively focused on niche markets and begun adapting their feed to local tastes. In the mid-1990s, the emergency of networks demonstrated how corporate players had acquired a much better understanding of the relationship between the local and the global, and learned how to articulate the two polarities while benefiting from both”.



lista de dublagens e legendagens dos conteúdos originais (incluindo: árabe, chinês, dinamarquês, neerlandês, inglês, finlandês, francês, alemão, grego, hebraico, italiano, japonês, coreano, norueguês, polonês, português, romeno, espanhol, sueco, tailandês e turco).

Para a programação licenciada, a quantidade varia de acordo com os arquivos de áudio e legendas fornecidos pelo titular dos direitos do conteúdo. Com a necessidade de produzir as opções de dublagem e legenda dos títulos originais, a Netflix conta com o apoio de muitos profissionais *freelancers* para o trabalho de tradução. Existe até um setor nesse segmento - que vem crescendo desde os anos 1990, quando começou uma expansão internacional mais consistente da televisão. O GILT (*Globalization, Internationalization, Localization and Translation* – ou “Globalização, Internacionalização, Localização e Tradução” em português) emprega milhares de especialistas em traduções e “localização”<sup>63</sup> de conteúdos internacionais, que inicialmente trabalhavam mais fortemente com conteúdos de *sites* e aplicativos e agora vêm se especializando no segmento da televisão distribuída pela internet.

Um olhar mais crítico sobre esse cenário pode ressaltar a indisponibilidade de conteúdos traduzidos em idiomas menos populares, compreendendo que a Netflix, ao invés de propor um serviço verdadeiramente global, tende a atender exclusivamente públicos contidos nos idiomas mais utilizados mundialmente – ou seja, 20 em um universo de mais de 6.500. Uma avaliação mais condescendente, por outro lado, pode levar em conta que nunca um serviço de mídia traduziu tantos conteúdos em tantos idiomas quanto a Netflix faz para seus projetos de dublagens e legendagens.

A Netflix passou com algum sucesso por todos esses processos e hoje se encontra na etapa mais complexa, profunda e custosa de envolvimento com os mercados locais, que consiste em altos investimentos na produção de conteúdos originais. A necessidade deste nível de integração com os mercados nacionais aparece quando se percebe que eles não existem apaticamente esperando pelas grandes produções dos Estados Unidos.

---

<sup>63</sup> O termo é utilizado pois o trabalho proposto pelo GILT vai além de versões literais de textos midiáticos em outros idiomas ou de traduções formais. Passa também pela adaptação dos conteúdos verbais para fazerem sentido em culturas diferentes, se aproximando da tradução cultural.

Por isso, a tendência das companhias multinacionais de mídia a iniciarem o processo de internacionalização com uma imagem indiferenciada dos mercados locais, vistos como espaços vazios esperando para serem preenchidos com conteúdos da grande indústria estadunidense, logo é sobreposta por uma compreensão mais complexa. A atuação global rapidamente leva à percepção da necessidade de atenção a variáveis ligadas ao gosto local, aos hábitos de consumo cultural, aos diferentes níveis de renda, idiomas, preferências de gênero, de classe e de grupos étnico-raciais específicos. O desafio das mídias globais é dialogar com essas condições diversas. O sucesso, nesse caso, não consiste apenas em fazer circular um conteúdo de qualidade para o mundo, mas compreender e negociar com as diferenças culturais. Embora a Netflix inicialmente tenha lutado contra essa dura verdade, percebemos atualmente um movimento de ampliação das opções locais nos catálogos em mercados distintos.

Diferentemente do que ocorreu com a MTV anteriormente, uma particularidade dos serviços de TV distribuída pela internet que buscam expansão global na atualidade é a possibilidade de entrada em vários países sem necessidade de investimento massivo em infraestrutura. Nesse caso, pode ser uma vantagem ou desvantagem, a depender das condições de acesso à rede on-line dos mercados locais. No entanto, independentemente do alcance dos SVODs, é importante lembrar, como destacamos anteriormente, a centralização da gestão dos negócios. A Netflix, por exemplo, apesar de ter escritórios em vários países – como Holanda, Singapura, México, Taiwan, Inglaterra, Índia e Brasil –, centraliza suas atividades operacionais em poucas localidades. A maior parte dos assinantes é faturada por Singapura, Amsterdam ou Califórnia e a maioria das estratégias de programação e *marketing* é gerenciada do escritório em Beverly Hills (Lobato, 2019).

As discussões apresentadas neste capítulo demonstram a complexidade necessária para que a Netflix se torne um serviço relevante e legalmente correto nos mercados internacionais. Deve-se adequar conteúdos, interfaces, leiautes, ajustar as categorias do catálogo para as particularidades locais, adaptar sistemas de pagamento para métodos populares em cada região, flexibilizar sistemas de faturamento às legislações nacionais de arrecadação de impostos sobre vendas nacionais e estaduais de modo a respeitar os órgãos fiscais e criar

mecanismos de verificação etária e de privacidade que respeitem as legislações locais. Isso tudo sem mencionar as pesquisas necessárias para a criação de conteúdos coerentes com os gostos e hábitos de consumo cultural dos diferentes mercados da Netflix ao redor do mundo.

Ao falarmos da expansão global da Netflix, é tentador mencionar o “caso China”, um dos maiores mercados de consumo do mundo e país no qual a companhia de *streaming* ainda não conseguiu entrar oficialmente. É um caso emblemático de controle do Estado e disputa política que merece atenção. Para compreendermos porque a Netflix falhou e ainda falha em disponibilizar seus serviços na China, é preciso contextualizar seu complexo (e famoso) sistema de regulação da internet e também cultural de maneira geral. O controle do governo chinês incide sobre plataformas, portais e demais mídias digitais pelo menos por meio da jurisdição de três órgãos reguladores distintos: Administração do Ciberespaço da China, Ministério da Cultura e Conselho de Assuntos do Ciberespaço da China (Lobato, 2019, p. 131). Eles atuam independentemente e é preciso aprovação unânime para que um serviço estabeleça operações oficialmente no país. Há ainda um imbróglgio regulatório adicional que representa bem o tipo de embaraço que pode ocorrer na normatização de um serviço tão recente. De acordo com as regras oficiais chinesas, não há distinção semântica objetiva entre serviços de *streaming* por assinatura, como a Netflix, e *streamers* ao vivo, como usuários amadores que fazem transmissões com seus *gadgets*. Esses *livestreamers* conformam um ponto sensível ao governo chinês, pouco dado a manifestações populares, por realizarem atividades “perigosas” para o Estado ao transmitirem passeatas, marchas e protestos ao vivo. Assim, serviços como a Netflix acabaram sendo prejudicados com níveis profundos de regulação por conta dessa confusão na distinção de coisas que são fundamentalmente diferentes.

Além disso, não podemos deixar de considerar o custo, que assim como em Cuba e na Índia, é uma questão na eventual entrada da Netflix em território chinês. O preço global de \$7,99 USD/EUR custava em 2019 cerca de quatro vezes mais que serviços nacionais como iQiyi e Leshi (Lobato, 2019). Sem flexibilizar esse valor, a entrada da Netflix no país esbarra em mais uma dificuldade. Some-se a isso o fato de as plataformas chinesas de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming* agregarem outros serviços, como

aplicativos de encontros, de compras, ligados ao mercado imobiliário e ao setor de transportes. Desse modo, o negócio da Netflix, puramente SVOD, seria um pouco incomum à maioria dos chineses, levando a empresa a lidar com vários problemas locais, assim como ocorreu em outros mercados.

Toda a discussão traçada até aqui aponta para uma conclusão inevitável: as dinâmicas estabelecidas a partir da televisão global não parecem ter sido alteradas fundamentalmente pela distribuição digital. Com isso, queremos dizer que a localização continua a ser vital para explicar o sucesso ou o fracasso de serviços de televisão transnacionais, levando em conta o contexto regulatório, de dominação e dependência cultural, de hábitos de consumo cultural, de língua, entre outros tratados neste capítulo. Apesar de seus muitos poderes, a Netflix não consegue superar facilmente as particularidades do gosto e dinâmicas locais. Portanto, para competir globalmente, é preciso que ela se “localize”. Para finalizar, concordamos com Lobato (2019, p. 133, tradução nossa), quando aponta que “agora está aparente que os mercados globais não desejam simplesmente a Netflix da mesma forma que a MTV pensava que o mundo poderia ‘querer sua MTV’- como um tipo puro de obsessão por um produto superior. Em vez disso, a Netflix está no nicho em formações culturais resilientes e altamente locais aonde quer que vá”.

#### **4.3. SÉRIES DE ESTREIA, LICENCIADAS EM SEGUNDO TURNO, LICENCIADAS ORIGINAIS E ORIGINAIS AUTOPRODUZIDAS**

Desde o início de suas operações, a Netflix firma parcerias com provedores de conteúdos para licenciar direitos de transmissão de diversas séries, filmes e programas de televisão. Além disso, mais recentemente a empresa passou a produzir seus próprios títulos e também a adquirir direitos exclusivos de exibição de diferentes obras. A companhia define esses conteúdos produzidos externamente e licenciados com exclusividade como “originais Netflix<sup>64</sup>”. Distinguiremos melhor as categorias de produções disponíveis no catálogo Netflix adiante.

---

<sup>64</sup> A informação consta no “Centro de Ajuda” do *site* Netflix, disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/4976>. Acesso em 30 set. 2020.

Por ora, vale destacar que a empresa depende de contratos com provedores, distribuidores, produtores e criadores de conteúdos para adquirir licenças de títulos em vários formatos e assim disponibilizá-los no portal. Desse modo, vários fatores podem atuar para tornar certos conteúdos indisponíveis, como a detenção dos direitos exclusivos por uma outra empresa, a indisposição de venda desses direitos pelo detentor e a popularidade do conteúdo em relação aos custos de aquisição em determinado mercado. Além disso, esses fatores levam a uma certa sazonalidade no catálogo Netflix, que é renovado sistematicamente não apenas com novas obras, mas também com a retirada de outras cujos contratos de licenciamento por alguma razão não foram renovados. Outro problema encarado pela Netflix por conta da submissão aos acordos de concessão de direitos sobre as obras se relaciona à disponibilização de catálogos distintos em mercados distintos. Isso significa que determinados títulos estão disponíveis em certos países e não estão em outros. Há muitas razões para que isso ocorra, sendo as principais: 1) preferências regionais: há pesquisas internas da companhia para que os catálogos sejam adaptados aos gostos culturais de cada país, o que leva à disponibilização de conteúdos diferentes em territórios diferentes; 2) obras com vários detentores de direitos: é possível que mais de um estúdio ou distribuidora detenha os direitos sobre determinado título, de modo que, nesse caso, a Netflix pode assinar um acordo de cessão de direitos de exibição somente em certos territórios em um acordo com um dos detentores de direitos, por exemplo; 3) direitos não disponíveis em uma região: por vezes, uma série ou filme não está disponível particularmente em uma região, portanto não é possível adquirir os direitos de exibição.

Além disso, há casos isolados de originais Netflix não serem disponibilizados em certos territórios por conta de decisões internas da empresa, o que acontece com menos frequência. Uma vez que a Netflix produziu os títulos ou comprou com exclusividade os direitos de exibição, é uma questão de tempo até que ela possa distribuí-los generalizada e globalmente. A razão principal de alguns originais Netflix não estarem disponíveis em certas regiões consiste no fato de que, quando as obras foram criadas, a Netflix ainda não estava disponível em certos territórios e, portanto, não adquiriu os direitos sobre a obra para todo o mundo. Mesmo no caso de ser uma produção interna Netflix, pode ser que a companhia tenha concedido os direitos de exibição a outras empresas de mídia

na região onde ela própria não estava em operação. Desse modo, é preciso esperar a prescrição desse acordo e provável não renovação para que a Netflix detenha os direitos novamente. Além disso, a depender da regulação interna, há países nos quais a Netflix pode levar anos para obter os direitos de licenciamento de um título original, o que também deve ser levado em consideração.

Um dos modelos de licenciamento mais exclusivos realizados pela Netflix é o de “séries de estreia”, que são títulos disponibilizados no serviço de *streaming* imediatamente após a sua veiculação na TV de fluxo. Quando o acordo de “série de estreia” é firmado, é garantido à Netflix o direito de ser o primeiro lugar de disponibilização da obra depois de sua transmissão inédita pelo canal de televisão em sua grade horária. Apesar da variação contratual entre diferentes obras, em geral o assinante Netflix tem os episódios à disposição uma semana após a exibição original.

É importante lembrar, no entanto, que nem todas as parcerias estabelecidas garantem à Netflix o direito de disponibilizar os títulos em todos os seus mercados. Também é relativamente comum que séries de estreia não sejam disponibilizadas em seus países de origem. Nos mercados onde as séries de estreia é disponibilizada semanalmente pela Netflix, ela é considerada uma série original Netflix pela companhia. Um exemplo disso é *Better Call Saul* (2015-2020), que é classificada pela Netflix como uma série original no catálogo brasileiro e também em todas as regiões nas quais está disponível, com exceção de Estados Unidos e Canadá.

Quanto à data de disponibilização das séries de estreia no portal, ela pode variar de acordo com o cronograma de exibição original na televisão. Desse modo, caso uma série cesse por alguma razão a periodicidade de sua transmissão, a Netflix fica refém dessa interrupção e é contratualmente proibida de lançar um episódio que ainda não foi ao ar na emissora original. Há, ainda, contratos que permitem à Netflix lançar todos os episódios de uma temporada de uma só vez, desde que eles já tenham sido integralmente exibidos primeiramente pelo canal de televisão na região de origem. Em geral, obras originais Netflix ficam disponíveis no portal à meia-noite, horário do Pacífico. No caso de licenciadas, elas costumam obedecer ao horário local. Títulos que são considerados originais em algumas regiões e não em outras são disponibilizados de acordo com seu

*status* em cada região: onde são originais, meia-noite do horário do Pacífico; onde são licenciados, meia-noite do horário local.

Como discutido anteriormente, vários serviços de *streaming* implementaram como modelo de negócio uma combinação de sistema de assinaturas e venda de espaços publicitários. Além de operar captando renda majoritariamente do pagamento de mensalidades, outro fator distintivo da Netflix é não ofertar níveis de conteúdo com preços diferentes. Há modalidades de assinaturas com particularidades referentes à qualidade da transmissão e à quantidade de telas conectadas simultaneamente a determinada conta, mas todos os assinantes Netflix têm acesso a todo o catálogo do portal, tanto ao conteúdo licenciado quanto ao original.

Devido ao amplo alcance da Netflix em diversos mercados, ela consegue estabilizar uma receita capaz de manter atualizados os licenciamentos de obras e, além disso, realizar altos investimentos na produção original. Desse modo, a empresa está constantemente negociando novos acordos com redes de televisão, produtoras, cineastas e demais detentores de direitos. Antes de avançarmos na categorização dos conteúdos Netflix, é importante definirmos licenciamento. Ele consiste em um acordo jurídico que, neste caso, circunscreve o domínio de obras culturais exibidas on-line e se define pelo processo de aquisição de permissão do proprietário de um produto audiovisual para transmissão por meio de um serviço de televisão distribuída pela internet – no caso, a Netflix. Cada acordo de licenciamento pode variar de acordo com as necessidades e interesses do proprietário do conteúdo e da Netflix.

Em geral, os contratos de licenciamento para plataformas e portais audiovisuais de *streaming* têm validade de um, três ou cinco anos. Assim, durante esse período, é reservado à empresa licenciadora o direito de transmissão do conteúdo pela internet. Após o término, o contrato pode ser renegociado ou não, a depender dos interesses de compra e de venda do título. Esse é um ponto sensível à Netflix e uma das razões centrais para o investimento em conteúdos originais. No caso do licenciamento de uma série, por exemplo, sem grande apelo e que foi adquirida por um custo relativamente baixo, a Netflix sempre corre o risco de a obra fazer sucesso e o valor da renovação do acordo de aquisição de direitos ser negociado por um preço mais elevado. Assim, esse sistema coloca as empresas que compram os direitos de transmissão à mercê do

mercado, que inclusive tem como outra variável a concorrência. Há títulos que aglutinam volumosas audiências e, portanto, são disputados com serviços semelhantes, como Hulu e Amazon Prime Video. Assim, a Netflix pode tanto perder o conteúdo quanto não ter exclusividade de exibição dele, que passa a ser disponibilizado em mais de um portal e/ou plataforma. Nesse caso de conteúdos não exclusivos, os contratos de licenciamento são estabelecidos a custos bem mais baixos.

Com o crescimento da concorrência e da saturação do mercado de televisão distribuída pela internet, os canais de transmissão por *streaming* perceberam já há algum tempo a importância dos conteúdos exclusivos. Sob a jurisdição de um acordo de licenciamento exclusivo, uma obra é adquirida por um período definido ou até mesmo perpetuamente. Essa modalidade de contrato é bem mais cara em relação aos licenciamentos sem exclusividade, mas tendem a disponibilizar conteúdos mais valorosos e que atrairiam mais anunciantes, afinal não haveria outro meio de consumi-los senão pelo portal da companhia que adquiriu os direitos de exibição.

Os acordos de licenciamento são, sem dúvida, um dos maiores custos da Netflix. Em 2011, por exemplo, ano de entrada da empresa no mercado brasileiro, ela gastou quase 200 milhões de dólares pelos direitos de exibição, por um ano, de programas de TV e filmes da Disney (Lobato, 2019). Estima-se que as temporadas completas de *Lost* (2004-2010) tenham custado à Netflix algo em torno de 45 milhões de dólares e *Scrubs* (2001-2010), 26 milhões. São cifras altas, e isso faz sentido ao pensarmos que o crescimento de companhias de televisão distribuída pela internet tem gerado mais concorrência e dificultado a aquisição de obras por custos menores.

Para calcular os custos apropriados aos conteúdos, a Netflix trabalha muito com mineração de dados referentes aos hábitos de consumo dos assinantes, determinando quais títulos são mais vistos e por quais segmentos. Assim, fica mais fácil mensurar o valor das obras e é possível negociar os valores dos contratos com mais propriedade. Desse modo, existe uma métrica que relaciona a quantidade de horas que determinado título tem de visualização dos assinantes e seu preço. Além disso, fatores como exclusividade e prazo do contrato também influenciam no custo final de aquisição dos direitos de exibição.



Vale lembrar que até 2013, a biblioteca da Netflix contava apenas com conteúdos licenciados. São filmes, séries e programas de televisão relativamente antigos, apesar de bem-sucedidos, como *Friends* (1994-2004) e *The Office* (2005-2013). Chamaremos essas obras de licenciadas em segundo turno. Foi somente com *House of Cards* (2013-2018) que a Netflix começou a explorar conteúdos originais. É importante ressaltar que por “originais”, compreendemos a definição trazida pela Netflix, que será debatida adiante, de títulos cujos direitos de distribuição e primeira execução (as séries de estreia, conforme mencionado anteriormente) pertencem à companhia. São, assim, obras licenciadas, mas exclusivas da Netflix, e, portanto, categorizadas como originais. Chamaremos essas obras de licenciadas exclusivas.

Com o sucesso desse modelo de licenciamento e a percepção das vantagens que a exclusividade pode trazer, a Netflix rapidamente se empenhou em começar a autoprodução de conteúdos, em uma integração vertical completa que garante à empresa a propriedade de todo o processo de realização, desde a concepção, passando pela execução, pelo lançamento e pela circulação depois disso. Assim, esse passa a ser um modelo de negócio lucrativo e no qual a Netflix investe volumosamente. Chamaremos esta terceira categoria de obras Netflix de originais autoproduzidos. O Quadro 4 apresenta uma sistematização dos termos.

**Quadro 4:** Categorias dos títulos Netflix

<b>Categoria</b>	<b>Descrição</b>	<b>Exemplos</b>
<b>Licenciadas em segundo turno</b>	São produções cujos direitos de exibição foram comprados pela Netflix sem exclusividade e após a estreia. Desse modo, há outras formas de acessar o conteúdo fora do portal Netflix. Costumam ser contratos mais baratos e é relativamente fácil prever o seu impacto, já que os títulos já são conhecidos do público.	<i>Friends, Lost, Grey's Anatomy, The Walking Dead</i> etc.
<b>Licenciadas exclusivas</b>	São produções cujos direitos de exibição foram comprados pela Netflix com exclusividade. Há entre as licenciadas originais o que chamamos de “séries de estreia”, que foram disponibilizadas no portal Netflix imediatamente após sua estreia na televisão	<i>House of Cards, The Good Place, Better Call</i>

	de fluxo. Os contratos de aquisição não negociados com maior custo financeiro.	<i>Saul, Vikings</i> etc.
<b>Originais autoproduzidos</b>	São obras realizadas pela Netflix em todas as suas etapas. Todos os direitos sobre elas pertencem à empresa de maneira vitalícia. Em caso de sucesso, elas têm muito valor pois é garantido que a única maneira oficial de acesso é por meio do portal Netflix e o direito sobre os conteúdos não está sujeito a variações de mercados, regiões ou interesses de concorrentes.	<i>Stranger Things, Narcos, Orange is The New Black, The Get Down, The Crown</i> etc.

Fonte: Quadro elaborado pelo autor.

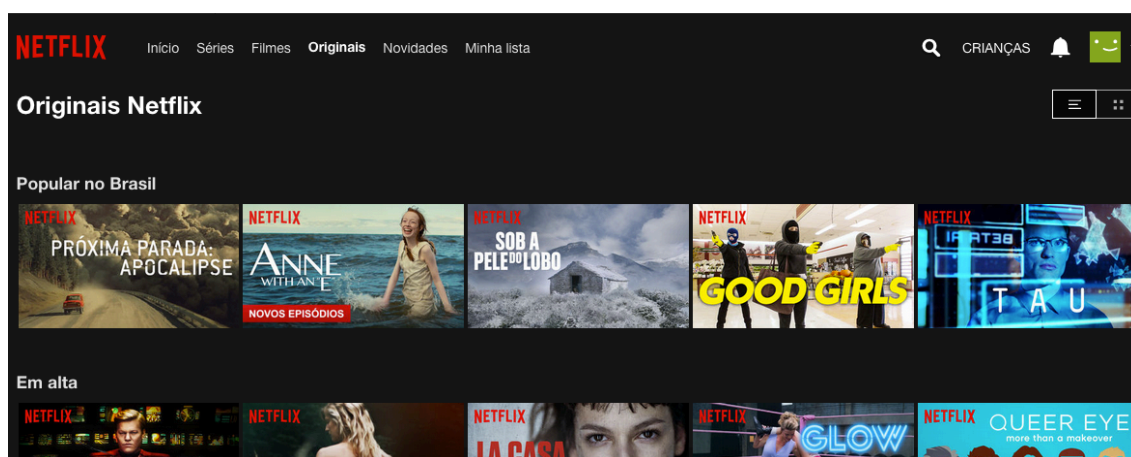
Cada uma das categorias descritas no Quadro 4 gera custos e retornos econômicos distintos à Netflix. Como mencionado anteriormente, em um contrato típico de segundo turno, a companhia paga uma taxa anual em troca do direito de exibição de séries, filmes e/ou programas televisivos. Muitas vezes, para licenciar conteúdos com exclusividade, a Netflix precisa enfrentar a concorrência de redes tradicionais. *House of Cards*, por exemplo, baseada em um romance cujos direitos foram comprados pela Media Rights Capital, foi oferecida a canais como HBO, Showtime e AMC. A Netflix levou a melhor na disputa por oferecer não apenas um preço muito competitivo por episódio (de três a quatro milhões de dólares), como pelo compromisso de rodar duas temporadas da série quando sequer havia um piloto disponível para avaliação. De maneira geral, podemos dizer que o licenciamento em segundo turno é mais ou menos como alugar um apartamento. Não é preciso gastar uma quantia muito elevada de dinheiro de uma vez, mas pagar uma parcela disso periodicamente para continuar a usá-lo. A desvantagem nesse negócio é que ele nunca será realmente seu, portanto é preciso cautela. Além disso, a cada renovação há o risco de a atualização contratual vir com um aumento no valor do aluguel. O conteúdo original autoproduzido ou adquirido sem restrição de tempo seria, nessa analogia, como comprar o apartamento. É paga uma grande quantia de dinheiro antecipadamente, mas o imóvel passa a ser propriedade sua. É possível usá-lo como quiser e por quanto tempo quiser sem custos extras.

A vantagem de ter propriedade sobre os direitos de exibição dos títulos faz com que a Netflix mire em um alvo ambicioso, mencionado por Sarandos e

apresentado anteriormente neste capítulo: 50% de sua biblioteca composta por conteúdos originais (Oliveira, 2017). É um objetivo caro, mas que pode compensar financeiramente como um projeto de alto custo inicial, mas barato em sua manutenção. Assim, a Netflix vem investindo em produções caras esperando que os gastos sejam amortizados ao longo dos anos.

Apesar de todas as diferenças entre obras licenciadas em segundo turno, licenciadas com exclusividade e produções originais autoproduzidas, o catálogo Netflix apresenta na mesma aba<sup>65</sup> todos os títulos cujos direitos de exibição são exclusivos da empresa e os que ela mesma produziu. Dito de outra forma, isso significa que não há diferenciação, na navegação do *site*, entre séries, filmes, documentários, *reality shows*, programas de variedades e comédia *stand-up* que tenham sido produzidos pela Netflix e aqueles licenciados para exibição exclusiva pela plataforma. Também entram nessa categoria do menu do *site* continuações de séries previamente realizadas por canais de televisão e que passaram a ser feitas pela Netflix (por exemplo, a série *Black Mirror*, cujas duas primeiras temporadas são da emissora britânica Channel 4, e as duas últimas – do total de 4 temporadas existentes até maio de 2018 – foram produzidas pela distribuidora de conteúdos via *streaming*).

**Figura 8:** Menu Netflix



Fonte: Netflix. Captura de tela realizada pelo autor.

<sup>65</sup> Durante o processo de monitoramento dos dados em 2019, percebemos uma mudança no leiaute da página inicial da Netflix, na qual já não consta a aba “Originais”. Optamos pela manutenção da descrição feita no momento da coleta de dados para que se tenha um registro histórico da ambiência na qual os títulos que compõem o *corpus* da pesquisa foram selecionados.

Desse modo, é bastante difícil diferenciar e, portanto, contabilizar quantos títulos disponíveis na aba “Originais” do menu Netflix são efetivamente produções originais autoproduzidas, e não obras com contratos de exclusividade de exibição. Essa estratégia da empresa pode ser compreendida como uma medida para “inflar” a quantidade de títulos, temporadas, episódios, enfim, de horas de conteúdos referentes ao que se entende como “produção original”, já que a Netflix tem se consolidado nos últimos anos como a maior produtora audiovisual do mundo, conforme mencionado anteriormente. Parece, portanto, uma estratégia mercadológica para dar a impressão de que todas as obras ali presentes são produzidas pela companhia estadunidense. Na realidade, grande parte delas poderia constar em uma aba como “produções exclusivas”, visto que não foram realizadas pela Netflix, mas tiveram seus direitos de exibição comprados pela corporação de entretenimento para distribuí-las de maneira restrita. Para esta pesquisa, consideramos ambas as categorias: tanto os títulos originais autoproduzidos quanto os com direitos exclusivos de exibição. Para facilitar a redação e compreensão dos dados da tese, nos referimos a todas as produções da aba “Originais” da Netflix como “originais”, sendo posto aqui que elas compreendem tanto os originais autoproduzidos quanto os licenciados exclusivos.

## Capítulo 5: O catálogo brasileiro: dados gerais

Como mencionado na etapa descritiva dos procedimentos metodológicos da tese, a coleta de dados ocorreu em dois momentos distintos. Inicialmente, com a programação Netflix disponível em 11 de maio de 2018, cujos dados orientaram a elaboração de uma estruturação inicial da composição do catálogo brasileiro de produções originais Netflix. As informações provenientes daí resultaram em publicações e em uma “fotografia” daquele momento. Posteriormente, foi realizado um novo investimento metodológico de coleta, identificando os títulos disponíveis entre os originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020.

Essas duas aproximações foram realizadas utilizando os mesmos procedimentos metodológicos e os resultados permitem uma comparação que não estava prevista originalmente como um dos objetivos do trabalho. A atualização de dados ocorrida no começo de 2020 inicialmente previa apenas a expansão do universo de títulos a partir do qual o *corpus* da pesquisa seria composto. Entretanto, percebemos que a sistematização das informações coletadas em 2018 e em 2020 dão abertura para uma nova entrada que merece ser abordada neste trabalho, levando em conta as transformações do catálogo brasileiro de originais Netflix neste período.

Neste capítulo, portanto, além de apresentarmos a composição da biblioteca de originais Netflix no contexto brasileiro, destacamos as suas transformações, apontando ainda tendências que aparecem com a comparação dos dados de maio de 2018 e fevereiro de 2020. Levantando discussões acerca da horizontalização global da produção Netflix e sobre sua formatação no portal de *streaming*, evidenciando posteriormente informações dos títulos originais Netflix relacionadas aos países de origem, gêneros e formatos televisivos.

Para começarmos a sistematizar a composição do catálogo oferecido pela Netflix ao público brasileiro, é preciso mencionar que em 11 de maio de 2018 ele contava com quase quatro mil títulos em vários gêneros e formatos. Explicamos no capítulo quatro como processos de licenciamento e regulação para operações em diferentes mercados levam a Netflix a oferecer conteúdos distintos em países distintos. Desse modo, a quantidade de obras disponíveis no catálogo brasileiro no período mencionado garantiu à biblioteca nacional a décima posição entre as

mais extensas do mundo (e a maior da América Latina), conforme já foi mostrado na Tabela 3 desta tese.

O novo levantamento de dados realizado em 12 de fevereiro de 2020 revelou um cenário diferente. Com 4.437 títulos disponíveis no catálogo Netflix Brasil, o país passou para a 25ª posição, sendo ultrapassado por África do Sul, Lituânia, Rússia, Tailândia, Singapura, Suíça, Islândia, Grécia, Alemanha, Bélgica, França, Israel, além dos latino-americanos México e Argentina, conforme pode ser observado na Tabela 6. O Brasil passa pelo período entre as duas coletas com um saldo positivo de 484 títulos, ou crescimento de 12,24%.

**Tabela 5:** Quantidade de títulos por país em 2020

País	Total	Filmes	Séries
1. Reino Unido	6214	4130	2084
2. Canadá	6068	4179	1889
3. Estados Unidos	5906	3949	1957
4. Índia	5811	3757	2054
5. Eslováquia	5798	3878	1920
6. República Tcheca	5752	3840	1912
7. Austrália	5727	3750	1977
8. Hungria	5695	3786	1909
9. África do Sul	5516	3564	1952
10. Japão	5338	3463	1875
11. Lituânia	5320	3405	1915
12. Rússia	5255	3344	1911
13. Tailândia	5250	3341	1909
14. Singapura	5215	3314	1901
15. Suíça	5201	3422	1779
16. Islândia	5087	3230	1857
17. Grécia	4877	3195	1682
18. México	4832	3209	1623
19. Argentina	4824	3204	1620
20. Alemanha	4711	3092	1619
21. Bélgica	4671	3046	1625
22. Hong Kong	4560	2917	1643
23. França	4529	2873	1656
24. Israel	4503	2859	1644
25. Brasil	4437	2874	1563

Fonte: *Unofficial Netflix Online Global Search* (<http://unogs.com>).

Os dados mostram que o Brasil deixou de ser o país da América Latina com o catálogo Netflix mais abrangente. Além disso, houve uma reconfiguração do topo global da lista, que era encabeçado em 2018 por Japão, Estados Unidos e

Canadá, respectivamente, e em 2020 passou a ser liderado por Reino Unido, Canadá e Estados Unidos. Há algumas coisas interessantes para mencionarmos nesta transição. A primeira delas se refere à posição do Japão, que passou de primeiro lugar para 10º no período mencionado. E essa mudança não se resume ao crescimento de outros catálogos nacionais, mas também é dada pela redução do catálogo japonês, que saiu de 6.008 títulos em maio de 2018 para 5.338 em fevereiro de 2020.

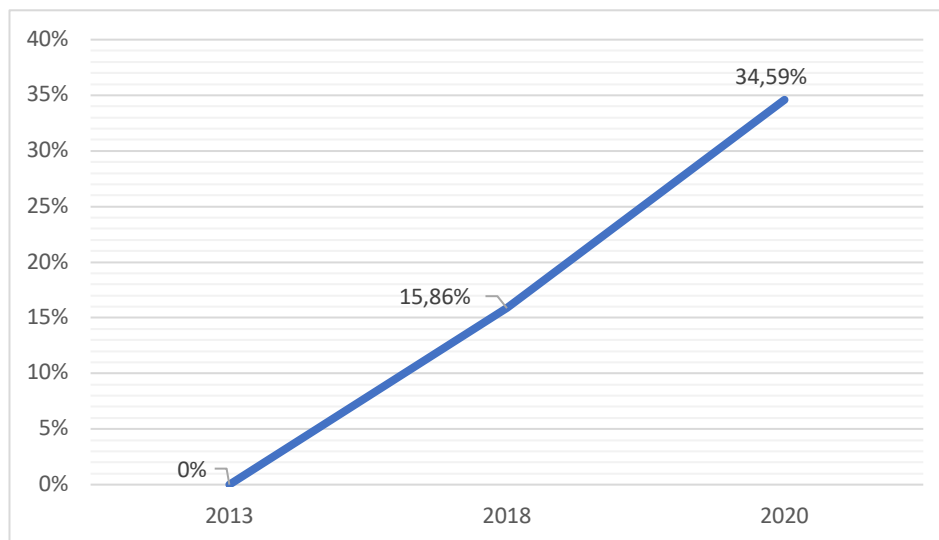
Esse cenário revela o caráter essencialmente volátil dos catálogos Netflix globalmente. A informação corrobora nossas impressões iniciais, que inclusive justificaram o investimento em duas etapas de coleta de dados. Também se relaciona com os processos de licenciamento mencionados no capítulo anterior, que não funcionam de maneira homogênea entre os mercados Netflix ao redor do mundo. Desse modo, diariamente há títulos entrando e saindo dos catálogos, fazendo com que a mudança seja parte constituinte deles. O investimento em títulos originais, também discutido no capítulo quatro, é uma maneira de “estabilizar” as bibliotecas Netflix, já que o direito sobre as obras autoproduzidas é perene e total, não dependendo de negociações com outras companhias ou flutuações nos mercados de séries, filmes e demais produtos culturais televisivos.

Diante dos dados sobre os catálogos Netflix Brasil “fotografados” em momentos distintos, é importante apontarmos quais partes deles são compostas por conteúdos originais. Como mencionamos anteriormente, consideramos para esta pesquisa como “originais” todos os títulos que constam na aba com este nome no portal Netflix, que são aqueles autoproduzidos e também os licenciados com exclusividade de exibição em determinadas regiões.

Assim, no levantamento realizado em 11 de maio de 2018, entre os 3.953 títulos disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix, havia 627 produções originais ou licenciadas com exclusividade para distribuição nacional. Esse número equivale a aproximadamente 15,86% da biblioteca nacional no portal. A nova coleta de dados apresenta alterações nesta proporção. Em 12 de fevereiro de 2020, dos 4.437 títulos disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix, havia 1.535 originais ou licenciados com exclusividade, ou 34,59% do total. É perceptível, portanto, uma tendência de aumento proporcional da produção original, comprovando empiricamente o que já havíamos apresentado como uma percepção da

estratégia Netflix. A partir do Gráfico 2, é possível visualizar melhor este movimento.

**Gráfico 2:** Percentual de originais no catálogo Netflix Brasil



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Percebe-se pelo gráfico uma tendência de crescimento da participação percentual de conteúdos originais e exclusivos na composição do catálogo geral da Netflix Brasil. Para calcularmos o ritmo deste crescimento, consideramos o início do ano de 2013, quando ainda não havia este tipo de produção no portal, até a quantidade em 12 de fevereiro de 2020, quando foi realizada a última coleta de dados para esta pesquisa.

Assim, fica evidente uma acentuação do crescimento percentual de originais na composição do catálogo brasileiro da Netflix entre 2018 e 2020, se compararmos à média entre 2013 e 2018. Infelizmente, por questões técnicas que impossibilitam o resgate de informações sobre a quantidade de títulos disponíveis no catálogo geral da Netflix Brasil anualmente entre 2013 e 2018, não conseguimos traçar um padrão acurado de crescimento da participação percentual dos originais na composição total do catálogo. Podemos, no entanto, traçar um ritmo de lançamento dos originais com base nos dados referentes aos anos de estreia desta categoria de produções Netflix. É importante ressaltar que as informações trazidas na Tabela 7 contemplam exclusivamente o lançamento



de novos títulos, entre séries, filmes e outros formatos. Não são computadas novas temporadas lançadas em cada ano.

**Tabela 6:** Originais Netflix lançados ano a ano

Ano de lançamento	Originais lançados
2013	14
2014	24
2015	61
2016	148
2017	272
2018	440
2019	512
2020 <sup>66</sup>	64
<b>Total Geral</b>	<b>1.535</b>

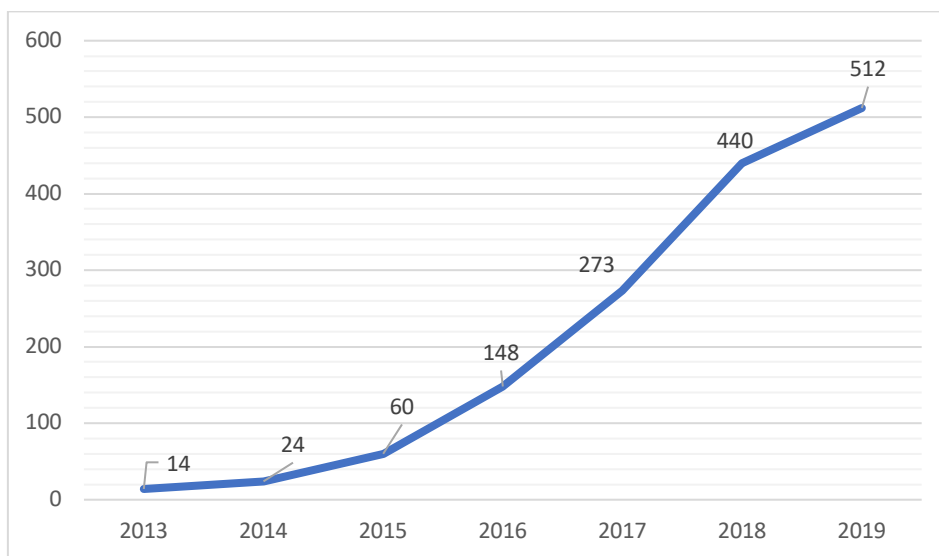
Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Percebe-se um crescimento sistemático na quantidade de lançamentos de originais e licenciados exclusivos Netflix desde 2013, quando estreou o primeiro título nesta categoria. Para apreendermos o ritmo desse crescimento, trazemos o Gráfico 3 - que exclui o ano de 2020 por ele não ter os dados completos até o momento de redação desta tese. Pensamos que não é prudente adicionar à sistematização uma parcial deste ano inclusive pelo contexto de pandemia de Covid-19, que pode ter alterado a esquematização de realizações e lançamentos dos títulos Netflix. Portanto, o Gráfico 3 só traz informações até 2019 e, sempre bom lembrar, referentes ao catálogo brasileiro do portal.

---

<sup>66</sup> Para 2020, só foram computados os títulos lançados até 12 de fevereiro, quando ocorreu a última coleta de dados para esta pesquisa.

**Gráfico 3:** Lançamentos de originais Netflix entre 2013 e 2019



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Todos os dados nos conduzem tanto à tendência de crescimento da quantidade de títulos originais lançados, quanto à expansão de sua participação percentual na composição do catálogo geral da Netflix Brasil. Para a delimitação de nosso universo de pesquisa e formatação do *corpus*, utilizaremos os dados obtidos na última coleta, referentes a 12 de fevereiro de 2020. Neste momento, como mencionado anteriormente, eram 1.535 títulos originais autoproduzidos e licenciados com exclusividade na Netflix Brasil. É a partir deles que faremos a entrada na ficção seriada brasileira Netflix. Por ora, cabe detalharmos mais esta categoria de títulos, principalmente levantando questões referentes aos países de origem, aos gêneros e aos formatos disponíveis para o mercado nacional.

### 5.1. PAÍSES DE ORIGEM

Uma etapa importante para compreensão do catálogo da Netflix disponível no Brasil é a verificação de sua composição quanto aos países de origem dos títulos originais. Desse modo, é possível saber de onde vêm as obras, como elas são distribuídas pelo mundo e, portanto, de que maneira os fluxos globais de mídia estão organizados na Netflix em particular e na TV distribuída pela internet de modo geral. Além disso, pode-se avaliar hierarquias de participação na produção de originais da companhia, revelando mercados prioritários de investimentos e estratégias de ação. Na Tabela 8 é possível verificar as origens da programação

original autoproduzida e licenciada com exclusividade pela Netflix, de acordo com o país, em 11 de maio de 2018.

**Tabela 7:** Países produtores dos títulos originais e licenciados com exclusividade pela Netflix no Brasil em 11 de maio de 2018

<b>País</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
1. Estados Unidos	412	57,87%
2. Inglaterra	59	8,29%
3. Canadá	45	6,32%
4. Japão	40	5,62%
5. França	20	2,81%
6. Coreia do Sul	16	2,25%
7. Austrália	13	1,83%
8. Espanha	13	1,83%
9. Brasil	10	1,40%
10. Alemanha	9	1,26%
11. Dinamarca	8	1,12%
12. Colômbia	6	0,84%
13. México	6	0,84%
14. Argentina	5	0,70%
15. Índia	5	0,70%
16. Itália	5	0,70%
17. Irlanda	4	0,56%
18. Bélgica	3	0,42%
19. China	3	0,42%
20. Noruega	3	0,42%
21. Geórgia	2	0,28%
22. Holanda	2	0,28%
23. Nova Zelândia	2	0,28%
24. Suécia	2	0,28%
25. Suíça	2	0,28%
26. África do Sul	1	0,14%
27. Albânia	1	0,14%
28. Áustria	1	0,14%
29. Bermudas	1	0,14%
30. Camboja	1	0,14%
31. Catar	1	0,14%
32. Chile	1	0,14%
33. Congo	1	0,14%
34. Emirados Árabes Unidos	1	0,14%
35. Equador	1	0,14%
36. Israel	1	0,14%
37. Jordânia	1	0,14%
38. Polônia	1	0,14%
39. Portugal	1	0,14%

40. República Tcheca	1	0,14%
41. Singapura	1	0,14%
42. Ucrânia	1	0,14%
<b>Total</b>	<b>712<sup>67</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Entre os títulos originais ou licenciados com exclusividade pela Netflix disponíveis no catálogo brasileiro no período, havia realizações de 42 países, o que aponta certa diversidade das produções oferecidas. São obras da América Latina, da América do Norte, da África, da Ásia, da Europa e da Oceania. Apesar dessa amplitude de origens, um olhar mais atento percebe a distribuição desigual dos títulos entre os países. Somente os Estados Unidos eram responsáveis por quase 58% dos conteúdos exclusivos disponíveis. Se somadas produções dos outros países anglófonos (Inglaterra, Irlanda, Canadá, África do Sul, Singapura, Austrália e Nova Zelândia), o total chega a mais de 75% de tudo que é original ou licenciado com exclusividade oferecido no catálogo brasileiro então.

Países africanos, por outro lado, além de terem poucas produções (apenas África do Sul e Congo entravam na lista), representavam somente 0,28% dos títulos originais ou licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix em maio de 2018. Eram apenas duas obras oriundas deste continente, ambas coproduções: o filme *Jadotville* (África do Sul e Irlanda) e o documentário *Virunga* (Congo e Inglaterra).

Entre os latino-americanos, o cenário era um pouco diferente, apesar da ampla desvantagem em relação à quantidade de títulos norte-americanos, europeus e asiáticos. Havia produções do Brasil, Colômbia, México, Argentina, Chile e Equador (28 títulos no total). O país mais bem posicionado em relação à quantidade de obras disponíveis era o Brasil, com dez produções. Em seguida,

---

<sup>67</sup> A quantidade total de títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix até o dia 11 de maio de 2018 era 627. O número apresentado como total na tabela é maior (712) devido à soma das coproduções. Como a origem das coproduções é simultaneamente de dois ou mais países, um título, nesse caso, gera múltiplas saídas na coluna “país”. Por exemplo, o documentário *The Square*, exibido com exclusividade pela Netflix no Brasil, é uma coprodução entre Suécia, Alemanha, França e Dinamarca. Desse modo, na tabela, o mesmo título conta para todos os respectivos países envolvidos em sua realização. No total, entre os 627 títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix até o dia 11 de maio de 2018, havia 51 coproduções entre 2 países, 11 coproduções entre 3 países e 4 coproduções entre 4 países.

vinham Colômbia e México, com seis cada e Argentina, com cinco. Chile e Equador apareciam em último, com um título. No total, os seis países da América Latina compreendiam 4,06% do total de títulos originais ou licenciados com exclusividade disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix naquele período.

Se levarmos em conta a produção de países de língua espanhola para o catálogo de originais e licenciados com exclusividade da Netflix, tínhamos o total de 32 títulos, ou 4,49% do total. Em português, somando as realizações de Brasil e Portugal, o montante era de dez títulos, ou 1,54%. Dado este panorama, é possível chegar à produção ibero-americana (que abrange os dois países da Península Ibérica, Portugal e Espanha, mais o conjunto de países colonizados por essas nações nas Américas – ou seja, a América Latina quase em sua integralidade), que compreendia 42 títulos, ou 6,03% do total de títulos originais ou licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix.

Tendo em vista este cenário, parece interessante apresentar neste momento os dados coletados em nosso segundo investimento, em 12 de fevereiro de 2020. Assim, conseguimos avaliar permanências e rupturas nas proporções dos países produtores de conteúdos originais ou licenciados com exclusividade da Netflix no catálogo brasileiro. Desse modo, é possível verificar tendências e estratégias da companhia em seus fluxos globais de mídia. Abaixo, segue a atualização dos dados sistematizada.

**Tabela 8:** Países produtores dos títulos originais e licenciados com exclusividade pela Netflix no Brasil em 12 de fevereiro de 2020

País	Títulos	Participação Percentual
1. EUA	838	48,68%
2. Inglaterra	129	7,58%
3. Japão	89	5,15%
4. Canadá	85	5,09%
5. França	72	4,25%
6. Espanha	69	4,10%
7. Coreia do Sul	56	3,51%
8. México	43	2,55%
9. Índia	33	1,95%
10. Austrália	30	1,82%
11. Alemanha	24	1,45%

12. Brasil	24	1,45%
13. China	22	1,35%
14. Itália	19	1,12%
15. Argentina	17	0,16%
16. Colômbia	17	0,16%
17. Dinamarca	11	0,65%
18. Taiwan	11	0,65%
19. Tailândia	10	0,62%
20. Irlanda	9	0,52%
21. Bélgica	8	0,46%
22. Noruega	8	0,46%
23. Holanda	7	0,40%
24. Indonésia	7	0,40%
25. Filipinas	6	0,35%
26. Polônia	6	0,35%
27. Turquia	6	0,35%
28. Malásia	5	0,32%
29. Suécia	5	0,32%
30. Israel	4	0,25%
31. Nova Zelândia	4	0,25%
32. Suíça	4	0,25%
33. África do Sul	3	0,25%
34. República Tcheca	3	0,25%
35. Singapura	3	0,25%
36. Áustria	2	0,12%
37. Congo	2	0,12%
38. Emirados Árabes Unidos	2	0,12%
39. Finlândia	2	0,12%
40. Geórgia	2	0,12%
41. Islândia	2	0,12%
42. Jordânia	2	0,12%
43. Luxemburgo	2	0,12%
44. Portugal	2	0,12%
45. Albânia	1	0,06%
46. Bermudas	1	0,06%
47. Camboja	1	0,06%
48. Catar	1	0,06%
49. Chile	1	0,06%
50. Equador	1	0,06%

51. Hungria	1	0,06%
52. Irã	1	0,06%
53. Líbano	1	0,06%
54. Malawi	1	0,06%
55. Nigéria	1	0,06%
56. Peru	1	0,06%
57. Porto Rico	1	0,06%
58. Romênia	1	0,06%
59. Rússia	1	0,06%
60. Senegal	1	0,06%
61. Sérvia	1	0,06%
62. Ucrânia	1	0,06%
63. Uruguai	1	0,06%
64. Vietnã	1	0,06%
<b>Total</b>	<b>1.725<sup>68</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Percebe-se pela comparação entre os dados coletados em 2018 e em 2020 que a quantidade de países produtores de conteúdos originais ou licenciados com exclusividade da Netflix cresceu de 42 para 64. O aumento de 52% revela evidentemente uma estratégia da Netflix em horizontalizar sua produção, atingindo mais mercados locais. Como discutido anteriormente, esse investimento é alto, mas pode trazer resultados importantes em termos de quantidade de assinantes e crescimento de audiências de portais e plataformas de distribuição de conteúdos audiovisuais por *streaming*.

Entre os 22 novos produtores de originais da Netflix identificados no levantamento realizado em 2020, há países da Ásia, da Europa, da África e da América Latina. Em sua maioria, são territórios que não estão no circuito internacional de fluxos midiáticos tradicionais, indicando uma expansão

---

<sup>68</sup> A quantidade total de títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix até o dia 12 de fevereiro de 2020 era 1.535, conforme apontado anteriormente. O número apresentado como total na tabela é maior (1.725) devido à soma das coproduções. Como a origem das coproduções é simultaneamente de dois ou mais países, um título, nesse caso, gera múltiplas saídas na coluna “país”. Por exemplo, o filme de animação *Arctic Dogs*, exibido com exclusividade pela Netflix no Brasil, é uma coprodução entre Índia, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos. Desse modo, na tabela, o mesmo título conta para todos os respectivos países envolvidos em sua realização. No total, entre os 1.535 títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix até o dia 12 de fevereiro de 2020, havia 117 coproduções entre 2 países, 27 coproduções entre 3 países e 7 coproduções entre 4 países.

horizontalizada da Netflix. Essa informação é importante pois traremos ao longo deste tópico mais dados que apontam para essa “horizontalização em curso” da produção original da companhia de *streaming*. No Quadro 5, apresentamos os “novos” países produtores de conteúdos originais da Netflix (que não constavam no primeiro levantamento de dados e surgiram no segundo).

**Quadro 5:** Novos países produtores de originais Netflix

<b>País</b>	<b>Mercado</b>
1. Filipinas 2. Indonésia 3. Irã 4. Líbano 5. Malásia 6. Tailândia 7. Taiwan 8. Vietnã	<b>Ásia</b>
9. Rússia 10. Turquia	<b>Ásia e Europa<sup>69</sup></b>
11. Finlândia 12. Hungria 13. Islândia 14. Luxemburgo 15. Romênia 16. Sérvia 17. Ucrânia	<b>Europa</b>
18. Malawi 19. Nigéria 20. Senegal	<b>África</b>
21. Peru 22. Porto Rico	<b>América Latina</b>

Fonte: Quadro elaborado pelo autor.

Percebe-se um crescimento da participação de nações asiáticas, sendo oito novos países deste continente entre os produtores de conteúdos originais Netflix.

<sup>69</sup> Devido à particularidade de países limítrofes entre continentes ou regiões do mundo, algumas escolhas metodológicas precisaram ser feitas. No caso de Rússia e Turquia, territórios de fronteira entre Europa e Ásia, foi decidido que, para fins de sistematização de dados, as produções destas nações contariam em duplicata, tanto como títulos da Europa quanto da Ásia – assim como fizemos com as coproduções.



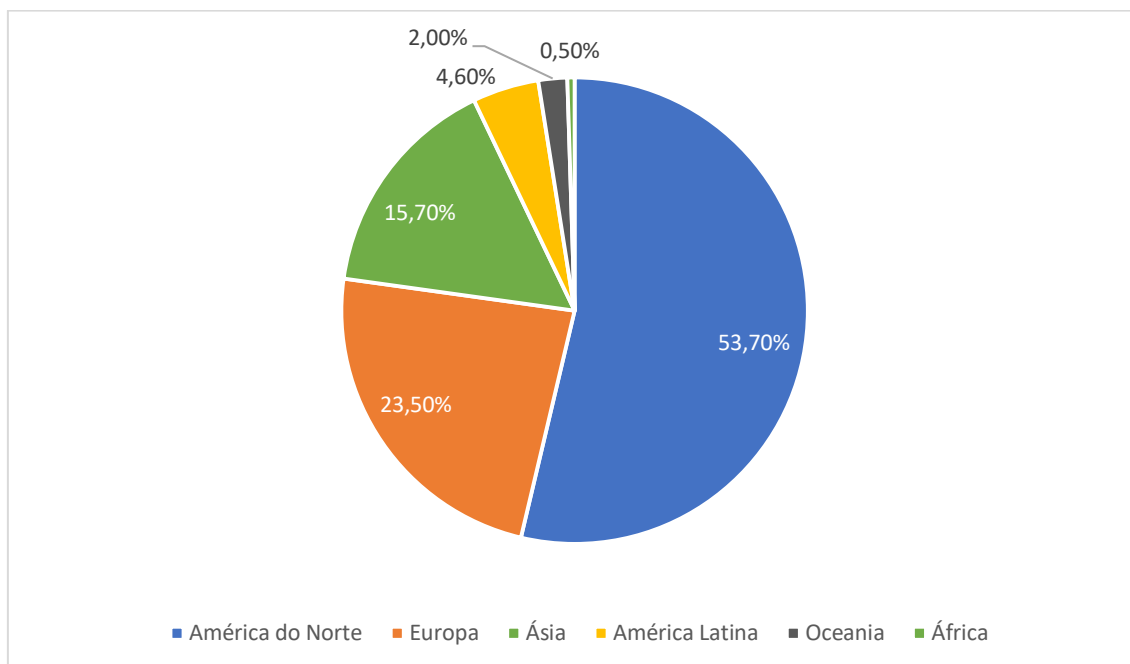
Entre eles, ganham destaque territórios do Oriente Médio, como Irã, Líbano e Turquia. Eles são adicionados à lista previamente composta por Israel, Emirados Árabes Unidos, Jordânia e Catar, totalizando sete países.

Em seguida, vem a Europa, que adicionou à lista sete nações. Quatro delas são do leste europeu, o que é bastante significativo por serem regiões com pouca tradição de produção audiovisual para o mercado internacional: Hungria, Romênia, Sérvia e Ucrânia. Ao falarmos de Ásia e Europa, precisamos focar a discussão em dois países limítrofes entre estes continentes: Rússia e Turquia. A Rússia é sem dúvida componente do que conhecemos como leste europeu, mas partes de seu território são consideradas geográfica e culturalmente asiáticas. A Turquia, por sua vez, integra os quinze países que compõem o Oriente Médio, mas também pode ser considerada como leste da Europa. Por sua ambiguidade, essas nações foram computadas duplamente em nossas sistematizações de territórios produtores de conteúdos originais Netflix, contando tanto para a Ásia quanto para a Europa.

Além disso, há a inclusão de três países da África e dois da América Latina, dando mais volumes às regiões com menor quantidade de títulos originais produzidos para a Netflix, junto à Oceania – que, por sua vez, não incluiu nenhum país à lista composta até o momento por Austrália e Nova Zelândia. Na América Latina, considerando o último levantamento de dados realizado em fevereiro de 2020, são nove países produtores de originais Netflix: México, Brasil, Argentina, Colômbia, Chile, Equador, Peru, Porto Rico e Uruguai. A África, por sua vez, apesar de ainda ser o continente com a menor quantidade proporcional de títulos realizados, adicionou três países à lista anteriormente composta por dois, totalizando cinco nações: África do Sul, Congo, Malawi, Nigéria e Senegal.

Essas informações podem ser mais facilmente visualizadas no gráfico abaixo, que indica percentualmente a participação de cada região mencionada no total de produções originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro de 12 de fevereiro de 2020:

**Gráfico 4:** Regiões dos países produtores de originais Netflix em fevereiro de 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Percebe-se no último levantamento de dados uma quantidade bastante expressiva de títulos originais Netflix produzidos por países da América do Norte, nomeadamente dos Estados Unidos. Somente deste país, vieram 838 obras em variados gêneros e formatos, representando 48,68% de todo conteúdo original disponível no catálogo brasileiro da Netflix. Apesar do número significativo, ele está em uma tendência de queda proporcional se comparado ao período no qual foi realizada a primeira coleta de dados, em 11 de maio de 2018, quando os Estados Unidos eram responsáveis por 412 produções, ou 57,85% do total. Esse movimento dos Estados Unidos leva a uma redução da participação percentual de toda a América do Norte na composição do catálogo de originais Netflix, passando de 64,28% (457 títulos) para 53,77% (923 títulos).

Na Europa, por outro lado, as produções de originais disponíveis no catálogo brasileiro entre as duas etapas de coleta de dados passaram de 139 para 398. Proporcionalmente, a participação europeia representava em 2018 19,4% do total, subindo para 23,59% em 2020. Ao todo, há 28 países do bloco europeu compondo a lista de produtores de originais Netflix, todos já apresentados na

Tabela 9. Entre os maiores produtores do continente estão Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Itália e Dinamarca.

A Ásia também apresenta um movimento de crescimento, passando de 70 para 262 títulos originais disponíveis no catálogo brasileiro entre maio de 2018 e fevereiro de 2020. Proporcionalmente, isso representa um salto de 9,57% do total para 15,75%. Grande parte dessa tendência de crescimento se deve ao aumento significativo da quantidade de títulos do Japão, da Coreia do Sul, da China e da Índia, maiores realizadores locais. Além disso, o continente foi a região de onde veio a maior quantidade de novos países produtores identificados por meio das duas coletas de dados feitas para esta pesquisa.

A Oceania, por sua vez, apesar de mais que dobrar a quantidade de títulos disponíveis no catálogo brasileiro de originais Netflix oriundos de seus países, manteve certa estabilidade proporcional. Austrália e Nova Zelândia, os dois únicos mercados do continente que produziram originais Netflix, somaram 15 títulos na coleta de dados de 2018, passando para 34 em 2020. Apesar do crescimento numérico, em termos percentuais não houve uma alteração significativa, registrando uma ligeira queda de 2,11% do total na primeira coleta de dados para 2,07% na segunda.

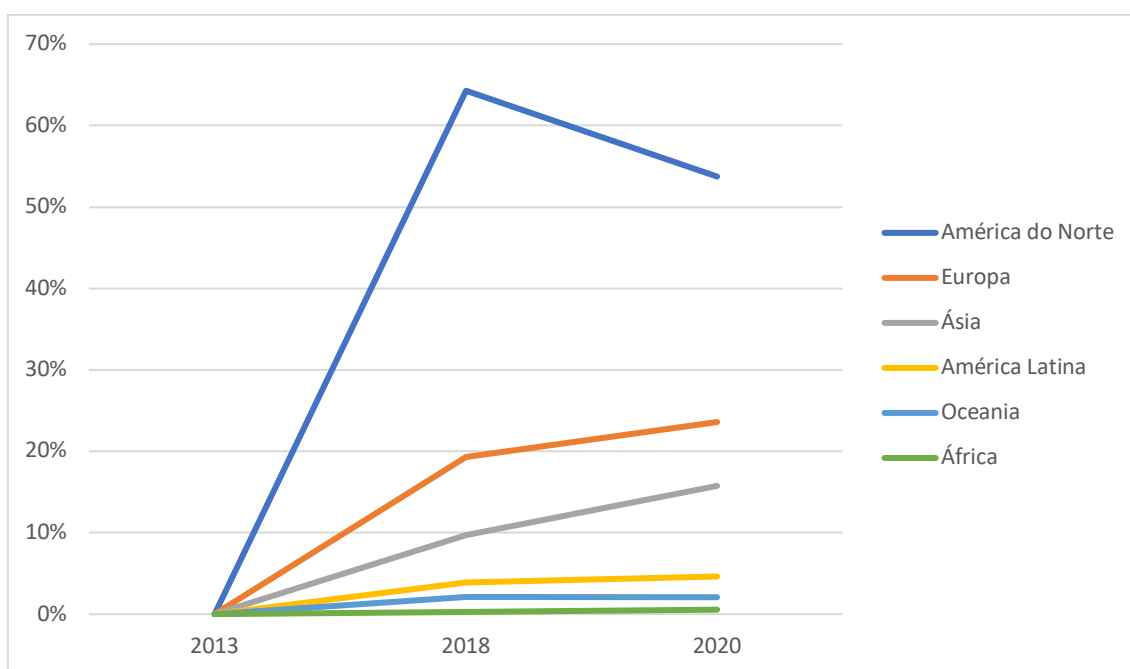
Na África, a situação é de crescimento duplo, tanto em números absolutos quanto proporcionais. Se o levantamento de 2018 indicava apenas duas obras vindas de países do continente, África do Sul e Congo, o de 2020 identificou oito, incluindo Malawi, Nigéria e Senegal à lista de produtores originais Netflix. O total de títulos africanos disponíveis no catálogo brasileiro de originais Netflix passou neste período de 0,28% para 0,55%. Apesar do aumento, a África ainda é o continente com menos produções, único que não atinge nem 1% do total.

A América Latina, por sua vez, no levantamento de 2018 registrava 28 títulos originais oriundos do Brasil, da Colômbia, do México, da Argentina, do Chile e do Equador. Essa quantidade passou para 106 em 2020 (contando duplicadas as cinco coproduções entre países latino-americanos, conforme metodologia definida para esta etapa da pesquisa. Se considerarmos o número absoluto de títulos, teremos 101), englobando também obras do Peru, de Porto Rico e do Uruguai. Proporcionalmente, as realizações latino-americanas representavam 3,92% do total de originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro em 2018, passando para 4,62% no último levantamento. Por ser o foco de interesse desta

pesquisa e universo a partir do qual serão extraídos os títulos brasileiros cujas personagens serão analisadas, a produção da América Latina terá um capítulo dedicado a ela, que virá a seguir.

Por ora, gostaríamos de apresentar um gráfico que ilustra o desenvolvimento da distribuição proporcional do catálogo brasileiro de originais Netflix. Partindo da quantidade zero para todos os países em 2013 (ano no qual foi inaugurada a produção original da companhia de *streaming*), o esquema é formatado com dados do primeiro levantamento (de 11 de maio de 2018) e do segundo (de 12 de fevereiro de 2020). Como entre 2013 e 2018 não houve um monitoramento anual do crescimento proporcional de títulos originais em cada continente, simulamos um crescimento médio para este período. Observe no Gráfico 5:

**Gráfico 5:** Participação percentual dos países produtores de originais Netflix entre 2013 e 2020



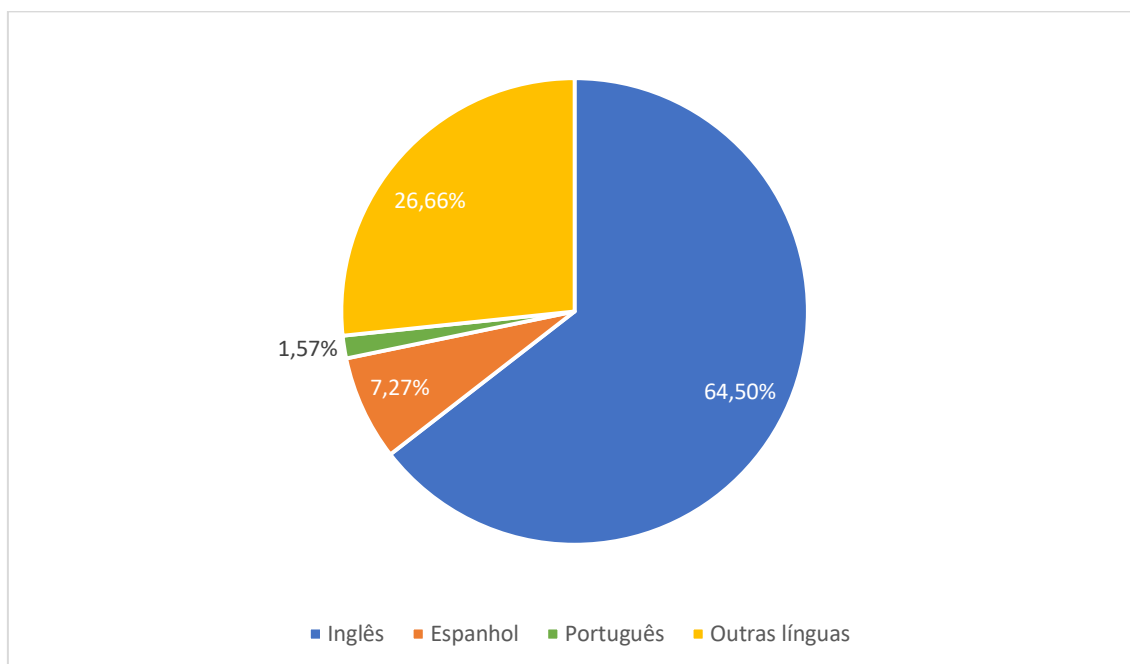
Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

É perceptível o aumento percentual principalmente da Europa e da Ásia na composição da lista de originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro. A América Latina também registrou aumento, apesar de mais discreto, no período entre as duas coletas de dados realizadas para esta pesquisa. A África e a Oceania permaneceram praticamente estáveis, a primeira com um aumento

muito pequeno e a segunda com uma ligeira queda. No entanto, a linha do gráfico que merece mais atenção é a referente à América do Norte, que entre 2018 e 2020 aponta uma queda considerável. Puxado pela diminuição proporcional da participação dos Estados Unidos, esse movimento confirma a tendência anteriormente mencionada neste trabalho, referente à horizontalização da produção original Netflix. Além do aumento expressivo na quantidade de países produtores, percebe-se que proporcionalmente os territórios que (ainda) concentram a maior parte dos títulos estão registrando queda.

Um ponto importante ao falarmos dessa hegemonia na Netflix, que pode estar sendo perturbada, é a questão da língua. Além dos Estados Unidos, há outros países de língua inglesa que encabeçam a lista de maiores produtores de conteúdos originais Netflix, como Inglaterra e Canadá, segundo e terceiro lugares respectivamente. Desse modo, é evidente a dimensão do universo anglófono entre as produções originais Netflix, que engloba ainda títulos das Bermudas, da Austrália, da Nova Zelândia, da África do Sul, da Irlanda e de Singapura. Somados, esses países produziram 1.201 títulos até 12 de fevereiro de 2020, ou 64,5% do total de originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro. Se levarmos em conta, por outro lado, a produção de países de língua espanhola (Espanha, México, Argentina, Colômbia, Chile, Equador, Peru, Porto Rico e Uruguai) para o catálogo de originais e licenciados com exclusividade da Netflix, chegamos ao total de 151 títulos, ou 7,27% do total. Em português, somando as realizações de Brasil e Portugal, o montante é de 26 títulos, ou 1,57%. A seguir, é apresentado o Gráfico 6 para ilustrar esses dados. Optamos por não descrever particularmente as outras línguas que compõem o catálogo de originais Netflix por acreditarmos que o essencial para esta pesquisa consiste na percepção da dimensão que o inglês apresenta no fluxo global de conteúdos e, além disso, nas produções em idiomas falados na América Latina (restritas, na produção original da Netflix, ao espanhol e ao português).

**Gráfico 6:** Línguas dos países produtores Netflix em fevereiro de 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Dado este panorama, é possível chegar à produção ibero-americana (que abrange os dois países da Península Ibérica, Portugal e Espanha, mais o conjunto de países que compõem a América Latina), que compreende 177 obras, ou 8,84% do total de títulos originais ou licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. Para registro, é preciso considerar que indicamos aqui os números referentes à produção original da região computada no último levantamento, em fevereiro de 2020.

## 5.2. GÊNEROS E FORMATOS DOS ORIGINAIS NETFLIX

Apesar do caráter eminentemente empírico deste capítulo, não podemos fugir de uma discussão inicial sobre gêneros e formatos audiovisuais antes de partirmos para a estruturação dos dados referentes a estas categorias na organização dos originais Netflix. Para adentrarmos no campo teórico dos gêneros, optamos por apoiarmo-nos nos princípios basilares desenvolvidos por Bakhtin (2003), compreendendo que os processos comunicativos ocorrem por meio de enunciados concretos. Esses enunciados concretos só existem imersos na cultura, dependem de condições sócio-históricas para seu desenvolvimento. Eles não são produzidos, portanto, na individualidade de um escritor ou autor de

televisão por exemplo, mas respondem a modelos de expressão convencionados coletivamente.

A maneira pela qual as interações verbais ocorrem nesse contexto condicionado pela cultura é mediada pelos gêneros do discurso, que têm suas matrizes nas interlocuções entre as pessoas, na língua viva (Mungioli, 2012). Sendo os “moldes” pelos quais ocorre a comunicação entre os humanos em sociedade, os gêneros do discurso atravessam todas as esferas da vida em comunidade, passando pelos campos econômico, histórico, cultural, artístico, cotidiano etc. Desse modo, “a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são típicos” (MUNGIOLI, 2012, p. 104).

Assim, levando em conta que os enunciados, sejam orais ou escritos, só existem em sua materialização na comunicação, os gêneros do discurso operam como tipos de “guias de produção” (Mungioli, 2012, p. 104) que orientam a produção de sentidos. Sobre os gêneros do discurso, a autora aponta que:

Bakhtin (2003) propõe uma classificação que se caracteriza pela utilização do critério de comunicação imediata (réplica do diálogo, carta cotidiana) e pelo critério da comunicação mediada pela escrita (romances, dramas, pesquisas científicas). Os gêneros característicos da comunicação dialogal seriam os gêneros primários ou simples; os gêneros secundários ou complexos referem-se aos enunciados presentes nos textos escritos “mais” elaborados (livros, pesquisas científicas, publicidade). Porém, essa divisão não significa que os enunciados dessas duas categorias não se inter-relacionem; ao contrário, há um processo constante de interpenetração, o que leva a reelaborações e a novas apropriações. (MUNGIOLI, 2012, p. 105).

De acordo com essa classificação, pode-se considerar os gêneros televisuais, que são centrais na discussão aqui proposta, como secundários ou complexos, devido à sua sofisticação. No atual contexto de poder da indústria televisiva e levando em conta suas recentes transformações para adaptação ao mundo digital, o debate sobre gêneros tem se difundido tanto entre os campos acadêmicos quanto entre os profissionais e indústrias de produção de conteúdos. Por um lado, a perspectiva dos pesquisadores de meios e processos audiovisuais e das ciências sociais de maneira geral enxergam os gêneros como maneiras de compreensão dos veículos da comunicação (em nosso caso

específico da televisão distribuída pela internet) em suas relações com as matrizes culturais de Martín-Barbero (2001) discutidas anteriormente. Isso ocorre porque, uma vez construídos em interação com as sociedades e com as culturas, os gêneros do discurso são lugares privilegiados de assimilação e reafirmação de ideologias, visões de mundo, valores e imaginários populares. O mercado de mídias, por sua vez, vê nos gêneros do discurso um caminho para a criação de classificações genéricas que sobrepujam o próprio conteúdo em grau de importância estratégica para otimizar o alcance da programação. Assim, o gênero pode ser apreendido como um tipo de fórmula que deve ser seguida para que a obra chegue ao sucesso (Mungioli, 2012). Não há consenso quanto aos tipos de gêneros que existem e nem mesmo sobre as categorias que devem ser priorizadas no desenvolvimento de uma possível classificação. No campo teórico da Comunicação, a discussão sobre gêneros está vinculada aos Estudos Culturais, aos quais nos filiamos nesta pesquisa. De acordo com Mungioli (2012)

Nessa linha de análise, é praticamente impossível dissociar a narrativa – e seus gêneros – de qualquer processo comunicacional, pois ela provém da arte ancestral de narrar, de situar de maneira objetiva ou subjetiva o ser humano num mundo “real” ou “ficcional”, de dar sentido – mesmo que seja para causar estranhamento – aos problemas da Humanidade, de inserir a experiência humana na teia simbólica que permeia todas as relações humanas; notadamente nas relações de comunicação fortemente marcada pelo caráter ideológico da linguagem. (MUNGIOLI, 2012, ps. 100-101):

Assim, os gêneros do discurso não devem ser analisados como pura materialização de estratégias de mercado, mas como marcadores culturais em interação com a sociedade na qual se inserem. Exatamente por isso, diferentes territórios geram diferentes gêneros televisivos, indicando, entre outras coisas, como eles estão impregnados em nossa cultura. Muito ligados às classificações genéricas, os formatos televisivos são primordialmente apreensões industriais que delimitam, como o nome sugere, a forma dada aos produtos culturais. As possibilidades de formatação consistem especialmente na serialização ou não das obras, em sua duração e em seu caráter ficcional ou factual.

Gostaríamos de registrar que para fins de classificação dos títulos originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro identificados nas duas coletas de dados



realizadas, utilizamos a classificação de gêneros e formatos dadas pelo portal, fazendo algumas adaptações. A categoria “unitário”, por exemplo, não aparecia na descrição oficial da Netflix, mas compreendemos, a partir principalmente de estudos de Lopes e Orózco (2016) que ela se aplicava a alguns títulos componentes do universo de pesquisa. O mesmo vale para a categoria de gênero “infantojuvenil”. Houve ainda uma adaptação à classificação industrial proposta pela Netflix que se refere às obras “policiais” ou “violentas”, que foram sistematizadas como “criminais”, considerando a força que este tipo adquiriu nos últimos anos, especialmente na América Latina (Lusvarghi, 2016), como será aprofundado no capítulo seis. Sobre essa relação íntima e eventualmente confusa entre gêneros e formatos:

Intimamente ligado à questão da estrutura dos gêneros surge o conceito de formato em produtos da indústria cultural, principalmente os televisuais. Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpregnação transforma características genéricas em formatos por meio dos quais estabelecemos nossa mediação com o mundo televisual. (MUNGIOLI, 2012, p. 101)

Essa regionalização é apontada por Bielby e Herrington (2008), que elencam o gênero como um dos fatores determinantes para o sucesso ou fracasso de produtos culturais em diferentes mercados. Apontam ainda que existe hoje uma predileção altamente difundida entre vários territórios pelos formatos seriados, especialmente os dramáticos que envolvem conflitos familiares, relações amorosas ou demais emoções com apelo potencialmente universal. Por outro lado, as comédias teriam potencial menor de exportação devido às particularidades culturais que exigem para a compreensão do humor.

Assim, concordamos com Eco (1997) quando ele aponta o gênero como uma instância mediadora entre a obra e seu público. Como tal, o gênero dialoga, como mencionado anteriormente, com as particularidades culturais do lugar e dos indivíduos. “O gênero, nesse sentido, opera como um organizador do mundo na medida em que é por seu intermédio que se interpretam as narrativas que dão sentido às relações humanas (MUNGIOLI, 2019, p. 160). Corroborando esta

ideia, Mittell (2004) critica o caráter estático que as classificações genéricas podem assumir. De acordo com o autor, os gêneros não são características internas do texto, mas externas, convencionadas pelas práticas industriais e das audiências, principalmente. É proposta, portanto, uma abordagem cultural dos gêneros, em diálogo com a articulação teórica desenvolvida até aqui.

Voltando ao circuito de comunicação definido por Hall (2003) e discutido no anteriormente nesta tese, compreendemos gêneros e formatos como integrantes deste processo, constituindo práticas, hábitos e códigos que se retroalimentam em relação com a cultura. Servem, portanto, para criá-la e reafirmá-la. Os gêneros estão, desse modo, submetidos às transformações sociais, que são, atualmente, marcadas em grande medida pelo desenvolvimento de inovações tecnológicas. Desenvolvendo este raciocínio, podemos dizer que os gêneros e os formatos industriais são, por fim, definidos também pelas tecnologias de transmissão de dados e informações, que passam a orientar o consumo televisivo na contemporaneidade.

É levando isso em conta que consideramos importante mapear gêneros e formatos da produção original da Netflix disponível no catálogo brasileiro. Essa averiguação é essencial para a compreensão da televisão distribuída pela internet por meio do estudo de caso da Netflix. Serve também como registro histórico que pode orientar trabalhos posteriores e garantir dados para embasá-los. Seria muito interessante que os gêneros e formatos por meio dos quais a Netflix apresenta seus conteúdos originais ao público fossem sistematicamente monitorados, para que transformações e permanências fossem verificadas de modo regular.

Ora, se as definições de gêneros e formatos variam de acordo com suas inserções culturais e estão sujeitas às classificações mercadológicas, ao desenvolvimento tecnológico e às interações com as audiências, é provável que a televisão distribuída pela internet inaugure mudanças neste cenário. Afinal, é uma forma televisual distribuída por novas tecnologias, como o *streaming*, com novos atores em termos corporativos, como Netflix e Amazon, e que promove práticas inéditas das audiências, como a possibilidade de *maratonar* e de *reassistir* (Mungiolli e Penner, 2014), entre outras maneiras recentes de espetatorialidade.

Vale, portanto, o registro cuidadoso das consequências que as práticas industriais da Netflix, sua distribuição multicultural e suas estratégias comerciais de produção e distribuição têm em relação aos gêneros e formatos por ela ofertados. Além disso, buscamos compreender as diferenças de gêneros e formatos produzidos entre os mercados Netflix, averiguando se certos países e regiões do mundo fazem mais um tipo de conteúdo ou outro, marcando certas “vocações” locais. Antes de apresentarmos os materiais coletados, é seguro dizer que o contexto televisivo global na atualidade é fortemente marcado pela presença de formatos seriados, correspondendo ao que Silva (2014) denomina “cultura das séries” e que Jost (2012), por sua vez, enxerga como a emergência de uma “seriefilia”, cujo nome vem da conhecida “cinefilia”. Vamos aos dados.

A princípio, todos os títulos originais e licenciados exclusivos disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix foram divididos de acordo com o formato. Consideramos os formatos industriais sugeridos pelo próprio portal, obedecendo as classificações nele existentes sobre as obras. Houve a inclusão de uma categoria, “unitário”, que responde melhor às normatizações realizadas nos trabalhos do GELiDis e, portanto, compõe um padrão com o qual estamos acostumados em nossas rotinas de pesquisa e produção científica.

Vale ainda mencionar novamente que a coleta de dados ocorreu em dois momentos distintos. O primeiro deles foi em 11 de maio de 2018 e o segundo em 12 de fevereiro de 2020. Apresentamos, portanto, dados relativos aos gêneros e formatos dos títulos tomando como referência esses dois períodos e, além disso, utilizando-os como base para traçarmos algumas comparações que indiquem tendências da Netflix em suas produções globais e locais. Acreditamos não ser necessário definir cada categoria de formato por todas serem amplamente utilizadas tanto no mercado de entretenimento audiovisual quanto no campo dos estudos de televisão, conforme pode ser visto na sistematização referente ao primeiro investimento de coleta de dados, que consta na Tabela 10.

**Tabela 9:** Formatos dos títulos originais Netflix em maio de 2018

<b>Formato</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Série	182	29,03%
Filme	119	18,98%
Comédia <i>stand-up</i>	113	18,02%

Série de Animação	75	11,96%
Documentário	57	9,09%
Série Documental	39	6,22%
Reality Show	20	3,19%
Unitário	13	2,07%
<i>Talk Show</i>	6	0,96%
<i>Show</i>	2	0,32%
Programa Infantil	1	0,16%
<b>Total Geral</b>	<b>627</b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Após a primeira sistematização, as informações foram atualizadas com a segunda coleta de dados, conforme pode ser verificado na Tabela 11.

**Tabela 10:** Formatos dos títulos originais Netflix em fevereiro de 2020

<b>Formato</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Série	449	29,26%
Filme	380	24,76%
Comédia <i>stand-up</i>	195	12,71%
Série de Animação	142	9,25%
Documentário	124	8,08%
Série Documental	111	7,23%
Reality Show	79	5,15%
Unitário	33	2,12%
<i>Talk Show</i>	14	0,91%
<i>Show</i>	5	0,33%
Programa Infantil	3	0,20%
<b>Total Geral</b>	<b>1.535</b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

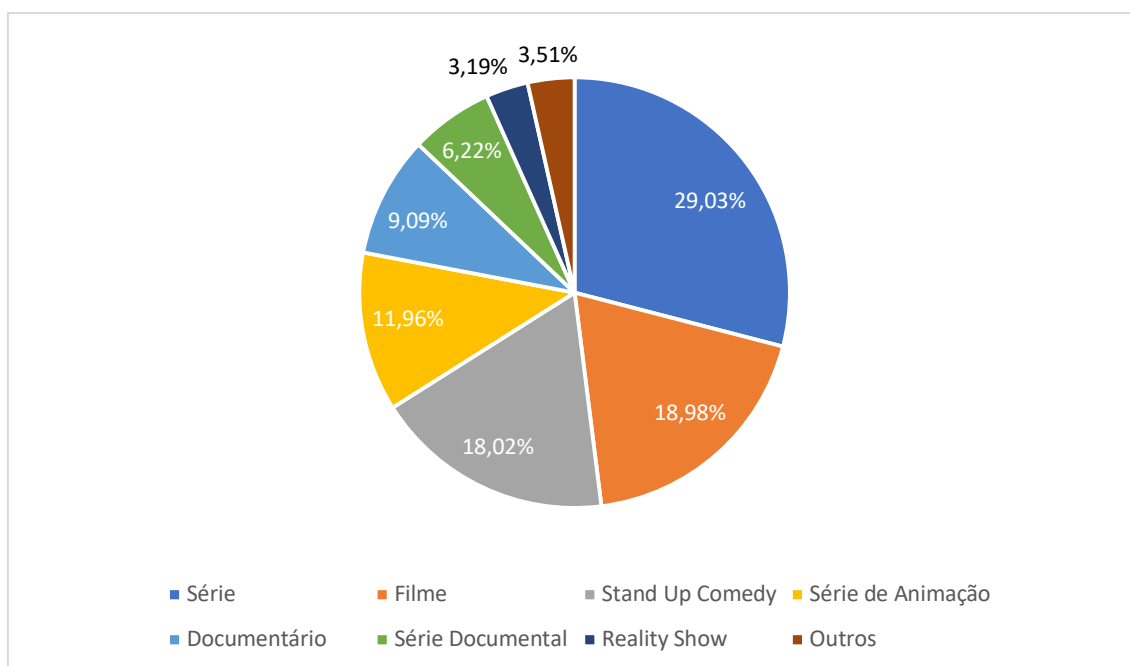
Percebe-se a partir da comparação dos dois períodos que em termos de formato, a produção da Netflix se manteve bastante estável. Seja por não terem sido criados novos formatos industriais para a estruturação dos conteúdos, seja porque não houve mudanças dos formatos mais populares ou dos mais raros lançados ao longo dos últimos três anos, permanecendo a ordem de mais produzidos a menos produzidos inalterada – começando pelas séries e terminando nos programas infantis.

Os dados apontam, portanto, para a priorização do formato seriado na produção original da Netflix. Não apenas com as séries ficcionais, que encabeçam os investimentos com mais de 29% do total de títulos nos dois períodos analisados, mas também com outros formatos, como as séries de animação, as séries documentais e mesmo os *reality shows*, que, em geral, também são divididos em episódios. O segundo formato mais popular entre os originais e exclusivos Netflix é o filme, consagrando as ficções nas duas primeiras posições.

Em terceiro lugar vêm os programas de comédia *stand-up*, o que é uma surpresa devido ao caráter particular e altamente regionalizado da comédia. Por outro lado, essa distribuição faz bastante sentido ao avaliarmos os baixos custos de produção para este formato. Além disso, ele pode representar um elo forte de ligação com os mercados locais, sendo coerente com a estratégia da Netflix de atrair públicos nacionais e regionais por meio da produção do lugar para que depois disso eles passem a consumir os produtos “globais”.

A seguir, é possível visualizar melhor as informações apresentadas nas tabelas acima, verificando a distribuição dos conteúdos originais e exclusivos Netflix de acordo com os seus formatos nos dois períodos verificados. Começamos pelas informações referentes à primeira coleta, com o Gráfico 7.

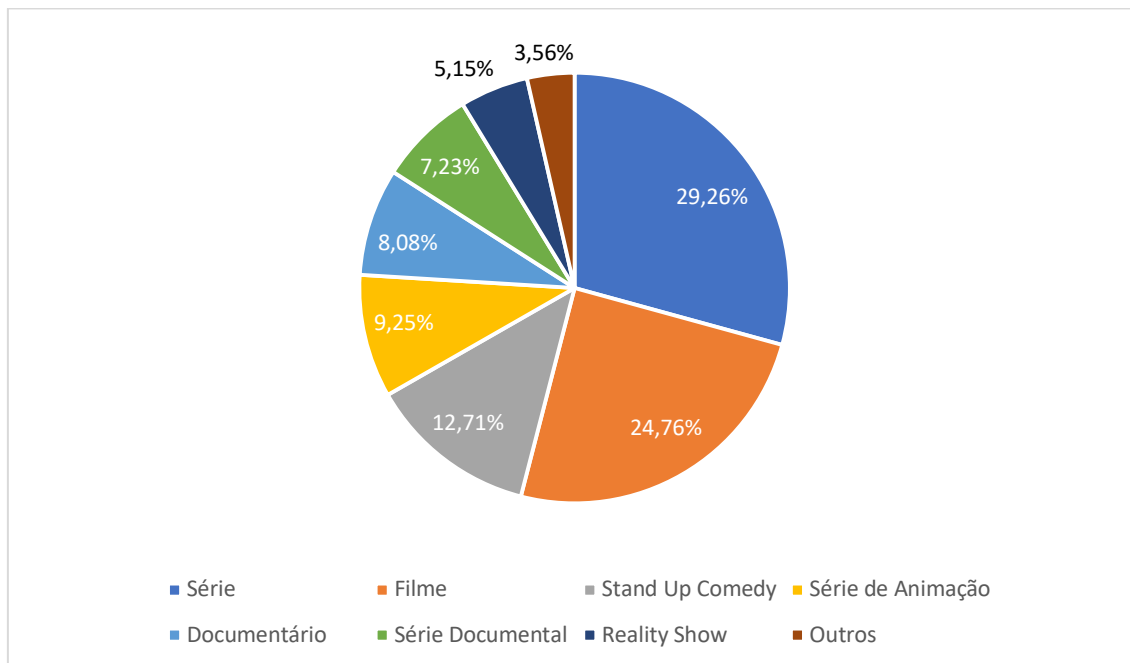
**Gráfico 7:** Formatos dos títulos originais Netflix em maio de 2018



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

A seguir, o Gráfico 8 facilita a visualização dos dados mais recentes:

**Gráfico 8:** Formatos dos títulos originais Netflix em fevereiro de 2020

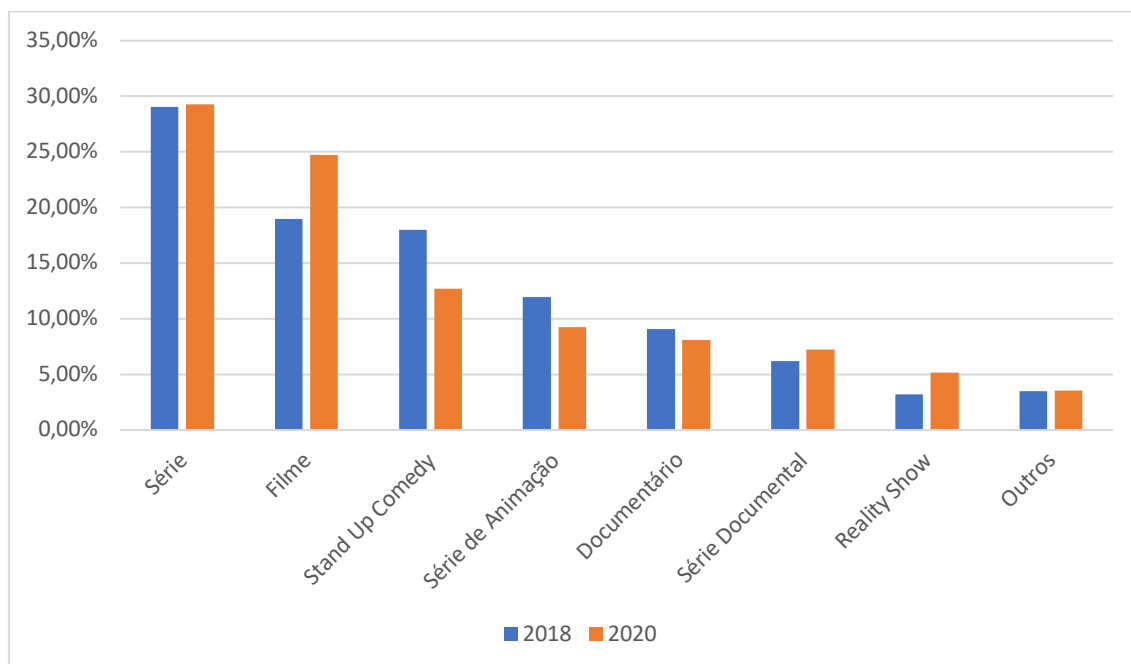


Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

A partir dos Gráficos 7 e 8, é possível perceber melhor a distribuição dos conteúdos de acordo com os formatos. Fica evidente a predominância de séries e filmes de ficção e também é notável o destaque de programas de comédia *stand-up*, de séries de animação e de documentários e séries documentais. Se somadas, essas duas últimas categorias chegaram surpreendentemente à mesma participação percentual nos dois períodos de coleta de dados, 15,31% em 2018 e 15,31% em 2020. Este fenômeno evidencia a importância do gênero documental na produção da Netflix – fato que é corroborado pelas premiações que esse tipo de material vem ganhando ao redor do mundo.

Como estratégia para uma visualização ainda mais apurada dos dados, optamos pela disponibilização do Gráfico 9. Com ele, é possível verificar comparativamente as informações sistematizadas nas Tabelas 10 e 11, levando em conta os dois períodos de coleta de dados.

**Gráfico 9:** Formatos dos títulos originais Netflix em 2018 e em 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

A princípio, fica evidente no gráfico a estabilidade da participação das séries na composição dos formatos dos originais Netflix. A mudança mais significativa se refere ao crescimento percentual da participação dos filmes entre os dois períodos de coleta de dados. O formato comédia *stand-up*, em contrapartida, apesar de ainda muito significativo, passou por uma redução, assim como os documentários e as séries de animação. Séries documentais e *reality shows*, por sua vez, cresceram proporcionalmente na coleta realizada em 2020, se comparados a 2018.

Essa visualização é de extrema importância para identificação de tendências na produção original Netflix. Também é válida para a criação de séries históricas baseadas em coletas sistemáticas de dados, que estão no horizonte das pesquisas do GELiDis. Assim, podemos identificar permanências e transformações em termos de formatos industriais da televisão distribuída pela internet por meio do estudo de caso da Netflix, que pode representar um protocolo metodológico para expansão dos portais e plataformas analisados.

Além dos formatos, debruçamo-nos sobre os gêneros para percepção aprofundada do catálogo de originais Netflix disponível no Brasil. Para a classificação, utilizamos as categorias genéricas sugeridas para os títulos no

portal: drama, comédia, ação, ficção científica, suspense, terror, histórica, esportivo e musical. Além disso, avaliando as obras, incluímos também os seguintes gêneros na sistematização: infantojuvenil, anime, fantasia, *games* e criminal. Esta última categoria de classificação engloba narrativas policiais, investigativas e tematizadas pelo narcotráfico, o que tem sido comum em certas regiões do mundo, como América Latina e Escandinávia.

É importante destacar ainda que para a classificação genérica dos títulos, consideramos apenas as ficções. Isso acontece devido ao interesse da pesquisa, que se debruça sobre as narrativas ficcionais por questões metodológicas e epistemológicas discutidas no primeiro capítulo da tese. A sistematização apresentada a seguir considerou, portanto, somente as obras originais Netflix produzidas nos seguintes formatos: filmes, séries, séries de animação e unitários. Inicialmente, apresentamos os gêneros referentes às produções ficcionais em todos os formatos mencionados. Levamos em conta inicialmente os dados do primeiro levantamento, que totalizam 389 títulos (182 séries, 119 filmes, 75 séries de animação e 13 unitários) entre os 627 que compunham a integralidade do catálogo de originais de então. Há ainda produções categorizadas com mais de um gênero, que são contadas duplamente na sistematização, assim como ocorreu anteriormente com as coproduções entre dois ou mais países. Portanto, pedimos à leitora ou ao leitor que não estranhe a linha “total geral” dos quadros apresentados a seguir com um número que ultrapassa a quantidade absoluta de títulos. Isso ocorre porque as produções com mais de um gênero são duplicadas e as proporções calculadas a partir daí. Para iniciar, apresentamos adiante a classificação por gênero de todas as obras ficcionais (nos formatos destacados anteriormente) do catálogo de originais Netflix disponível no Brasil no primeiro levantamento de dados.

**Tabela 11:** Gêneros de originais ficcionais em maio de 2018

<b>Gêneros</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Drama	123	25,63%
Comédia	112	23,33%
Infantojuvenil	85	17,71%
Ação	39	8,13%
Criminal	35	7,29%



Ficção Científica	23	4,79%
Suspense	20	4,17%
Terror	19	3,96%
Anime	16	3,33%
Histórica	3	0,63%
Esportivo	2	0,41%
Musical	2	0,41%
Fantasia	1	0,21%
<b>Total Geral</b>	<b>480<sup>70</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Percebe-se a predominância do gênero dramático entre os títulos originais e exclusivos Netflix. Em seguida, vem a comédia. Vale mencionar que a quantidade de comédias seria ainda maior se considerássemos as produções de comédia *stand-up*, que não foram computadas neste momento devido ao seu caráter não ficcional. Os infantojuvenis também ganham destaque, e são seguidos por obras de ação e pelas criminais.

A seguir, apresentamos a evolução desses números, sistematizada a partir do segundo levantamento de dados, em 2020. Vale mencionar que nesta etapa, foram identificadas 1.004 obras de ficção em diversos formatos entre os 1.535 títulos que compunham então o catálogo de originais e exclusivos Netflix disponíveis no Brasil.

**Tabela 12:** Gêneros de originais ficcionais em fevereiro de 2020

Gêneros	Títulos	Participação Percentual
Drama	318	25,02%
Comédia	265	20,85%
Infantojuvenil	205	16,13%
Criminal	125	9,83%
Ação	90	7,08%
Suspense	85	6,69%
Ficção Científica	62	4,88%
Terror	48	3,78%
Fantasia	32	2,52%
Anime	16	1,26%

<sup>70</sup> Como explicado anteriormente, este número vem da entrada duplicada de títulos classificados com dois gêneros. No total, foram 298 produções com um gênero e 91 com dois.

Musical	13	1,02%
Histórica	5	0,39%
Esportivo	4	0,31%
<i>Games</i>	3	0,24%
<b>Total Geral</b>	<b>1271<sup>71</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

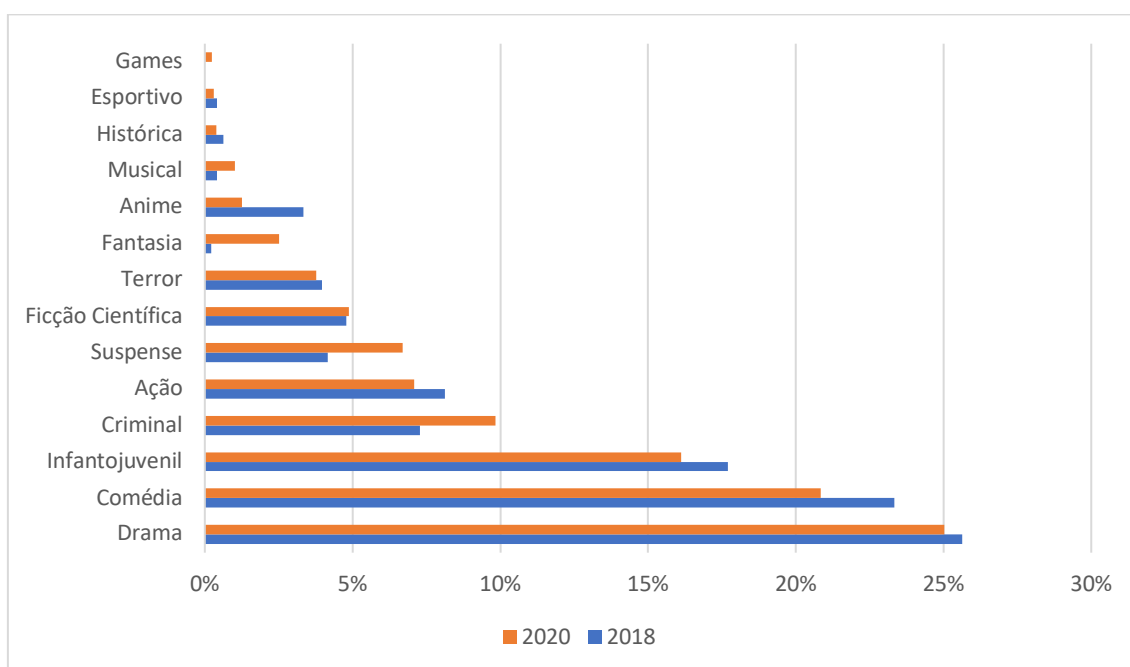
Há alguns pontos interessantes para avaliação ao compararmos as duas tabelas apresentadas. Apesar da manutenção dos três primeiros gêneros mais numerosos, vale atentarmos para a superação da quantidade de títulos de ação pelos criminais. Também merece destaque a estabilidade da quantidade de animes, que não se alterou entre as duas coletas de dados – o que consequentemente fez com que o gênero sofresse uma queda proporcional. Além disso, percebemos também a entrada de uma nova categoria de gênero, “*games*”, que engloba três títulos relacionados ao universo dos jogos eletrônicos. Essa mudança classificatória corrobora com as discussões estabelecidas no decorrer deste capítulo, entendendo gêneros e formatos como categorias culturais e, portanto, mutantes.

Para compreendermos melhor as transformações relacionadas aos gêneros das produções originais disponíveis no catálogo brasileiro da Netflix no período referente às duas coletas de dados, elaboramos o Gráfico 10, apresentado a seguir.

---

<sup>71</sup> Entre os 1.004 títulos ficcionais identificados, há 737 classificados com um gênero e 267 com dois. Assim, chegamos à quantidade apresentada no “total geral”.

**Gráfico 10:** Gêneros dos títulos originais Netflix em 2018 e em 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Percebe-se, a partir do gráfico, o crescimento proporcional de narrativas criminais, suspenses, ficções científicas, de fantasia e musicais. Por outro lado, tiveram participação percentual reduzida na composição do catálogo de originais Netflix os dramas, comédias, infantojuvenis, de ação, terror, históricos e esportivos. Esses dados podem revelar tendências de gêneros priorizados e preteridos pela Netflix se forem atualizados sistematicamente, sendo esta uma proposta inicial. Também fica perceptível no gráfico o aparecimento da categoria genérica “*games*”, conforme mencionado anteriormente.

Após essa categorização dos gêneros ficcionais de maneira geral, vamos pormenorizar as análises e sistematizar as categorias genéricas de acordo com os formatos mais populares entre os originais Netflix. Inicialmente, para uma compreensão mais aprofundada das ficções originais Netflix, apresentamos a Tabela 14, com a composição dos gêneros das narrativas seriadas de ficção, levando em conta tanto as séries quanto as séries de animação.

**Tabela 13:** Gêneros das séries originais Netflix em maio de 2018

Gênero	Títulos	Participação Percentual
Drama	80	24,69%

Infantojuvenil	72	22,22%
Comédia	65	20,06%
Criminal	32	9,88%
Ação	16	4,94%
Anime	16	4,94%
Ficção Científica	14	4,32%
Terror	13	4,01%
Suspense	7	2,16%
Histórica	4	1,23%
Esportivo	2	0,62%
Musical	2	0,62%
Fantasia	1	0,31%
<b>Total Geral</b>	<b>324<sup>72</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Entre as séries, o topo da lista é um pouco diferente do identificado nas ficções de modo geral. O gênero predominante continua sendo o dramático, mas ele não é seguido imediatamente pelas comédias, mas por produções infantojuvenis. O gênero criminal aparece na quarta posição, se destacando entre os que recebem mais investimentos para a produção própria e exclusiva da Netflix. A seguir, os dados referentes ao segundo levantamento realizado.

**Tabela 14:** Gêneros das séries originais Netflix em fevereiro de 2020

<b>Gênero</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Drama	176	22,85%
Infantojuvenil	151	19,58%
Comédia	133	17,12%
Criminal	108	14,01%
Suspense	44	5,75%
Ficção Científica	42	5,45%
Ação	38	4,93%
Fantasia	26	3,37%
Terror	24	3,15%
Anime	16	2,08%
Histórica	5	0,65%

<sup>72</sup> O “total geral” foi obtido a partir das 257 séries mapeadas, sendo 190 delas classificadas com um gênero e 67 com dois. Assim, chegamos ao número 324.

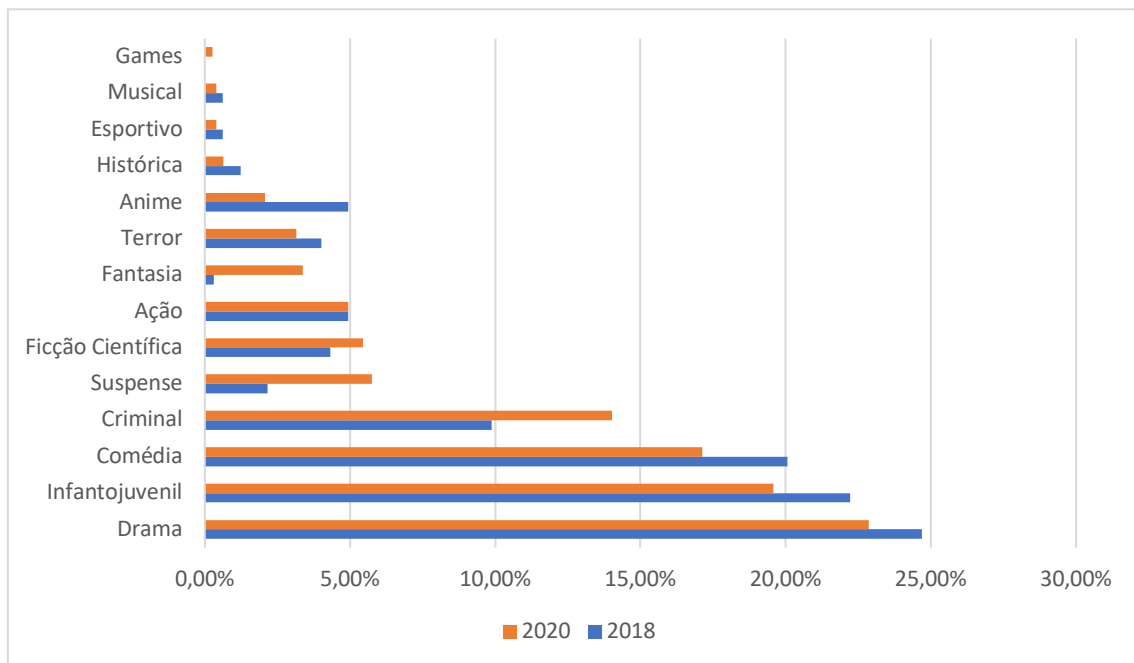
Esportivo	3	0,40%
Musical	3	0,40%
Games	2	0,26%
<b>Total Geral</b>	<b>771<sup>73</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

O novo levantamento revelou a manutenção da priorização de títulos originais de ficção seriada nos mesmos gêneros que predominaram na coleta de dados anterior, encabeçada por dramas, infantojuvenis, comédias e criminais. O fim da lista também se manteve semelhante em ambos os casos, sendo composto por séries históricas, esportivas e musicais. A novidade está na inclusão do gênero “games” entre as séries, que, até por ser bastante recente, está em último lugar em termos de quantidade de títulos, com apenas dois.

Para visualização mais eficaz destas transformações, foi elaborado o Gráfico 11, que indica mudanças e permanências dos gêneros da ficção seriada original da Netflix no período referente às duas coletas de dados, apresentado a seguir.

**Gráfico 11:** Gêneros das séries originais Netflix em 2018 e em 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

<sup>73</sup> O “total geral” foi obtido a partir das 591 séries mapeadas, sendo 411 delas classificadas com um gênero e 180 com dois. Assim, chegamos ao número 711.

A partir dos dados no gráfico, é possível notar redução percentual dos gêneros, que, apesar disso, se mantiveram entre os primeiros lugares nos dois levantamentos realizados: drama, infantojuvenil e comédia. As narrativas criminais, por outro lado, apresentaram aumento proporcional no período, assim como os suspenses, as ficções científicas e os títulos de fantasia. As obras de ação permaneceram estáveis e séries de terror, animes, históricas, musicais e esportivas sofreram redução.

Assim como foi feito com as séries, finalizaremos este capítulo com dados sobre os gêneros dos filmes originais e exclusivos Netflix, para que seja traçado um panorama geral da produção ficcional da companhia de *streaming*. Seguindo o protocolo metodológico proposto, serão apresentados os dados referentes aos dois levantamentos realizados e em seguida um gráfico comparativo. Na primeira coleta, foram identificados 119 filmes de ficção entre os 627 títulos originais Netflix disponíveis no catálogo brasileiro então. Os gêneros a partir dos quais eles se organizavam estão sistematizados na Tabela 16.

**Tabela 15:** Gêneros dos filmes originais Netflix em maio de 2018

<b>Gênero</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Drama	43	30,07%
Comédia	41	28,67%
Ação	21	14,69%
Suspense	13	9,09%
Ficção Científica	9	6,28%
Infantojuvenil	7	4,90%
Terror	6	4,20%
Criminal	3	2,10%
<b>Total Geral</b>	<b>143<sup>74</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Percebe-se, assim como acontece com as séries, a predominância de filmes originais Netflix produzidos nas chaves do drama e da comédia. Também é notável uma quantidade menor de gêneros das obras; se as séries eram

<sup>74</sup> Assim como ocorreu com as séries, há uma diferença no número de filmes disponíveis no período de coleta de dados e o “total” geral apresentado no quadro. Isso se deve ao fato de que alguns títulos são classificados com dois gêneros. Dos 119 filmes, há 95 classificados com um gênero e 24 com dois, totalizando 143 entradas no quadro.

distribuídas em 13 e 14 classificações genéricas no primeiro e no segundo levantamento respectivamente, os filmes apresentam apenas oito na primeira coleta. Além disso, outra diferença importante em relação às séries diz respeito ao final da lista, sendo os gêneros de filmes menos produzidos compostos por narrativas criminais, de terror e infantojuvenis.

Os dados atualizados do segundo levantamento podem ser verificados na Tabela 17.

**Tabela 16:** Gêneros dos filmes originais Netflix em fevereiro de 2020

<b>Gênero</b>	<b>Títulos</b>	<b>Participação Percentual</b>
Drama	140	30,63%
Comédia	120	26,26%
Ação	50	10,94%
Suspense	41	8,97%
Infantojuvenil	35	7,66%
Terror	24	5,25%
Ficção Científica	20	4,38%
Criminal	17	3,72%
Fantasia	6	1,31%
Musical	2	0,44%
Esportivo	1	0,22%
Games	1	0,22%
<b>Total Geral</b>	<b>457<sup>75</sup></b>	<b>100%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

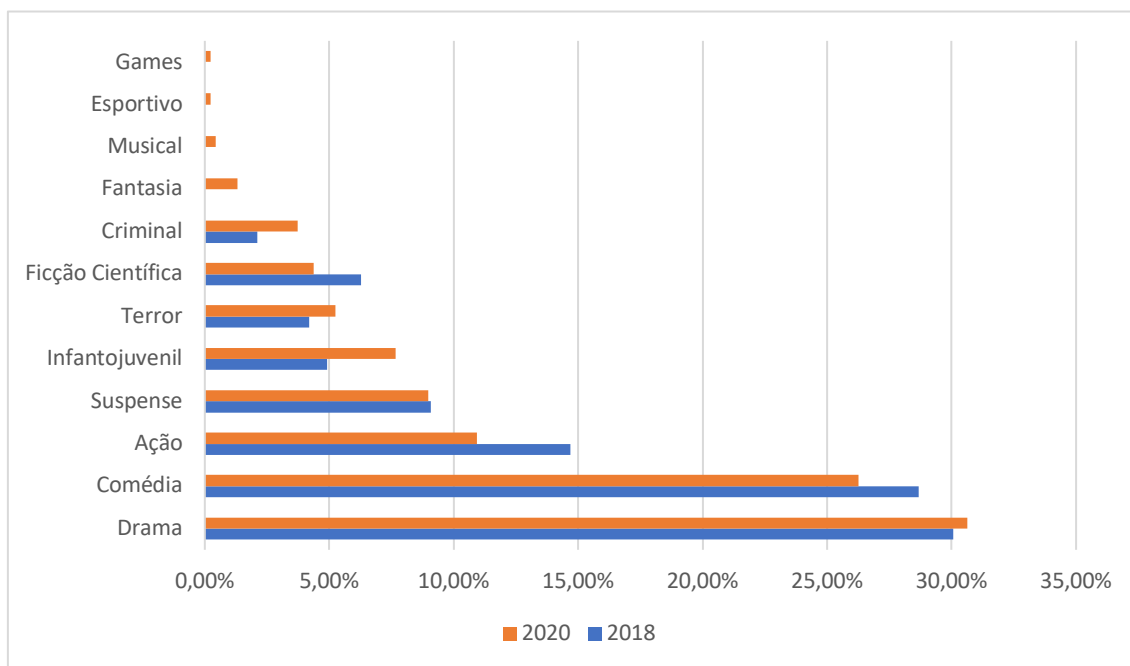
Percebe-se a partir dos dados referentes ao segundo levantamento que os quatro primeiros lugares da lista (drama, comédia, ação e suspense, respectivamente) se mantiveram na liderança. O restante, no entanto, foi reestruturado principalmente devido à entrada, na coleta de 2020, de quatro gêneros que não existiam entre os filmes em 2018: fantasia, musical, esportivo e *games*. Assim, é possível inferir uma tendência à diversificação genérica na produção de filmes originais Netflix, o que acaba reduzindo percentualmente a

---

<sup>75</sup>Assim como ocorreu anteriormente, há uma diferença no número de filmes disponíveis no período de coleta de dados e o “total” geral apresentado no quadro. Isso se deve ao fato de que alguns títulos são classificados com dois gêneros. Dos 380 filmes que constam na segunda coleta, há 303 classificados com um gênero e 77 com dois, totalizando 457 entradas no quadro.

participação dos gêneros mais populares, como pode ser verificado no Gráfico 12, que traça um comparativo entre os gêneros dos filmes identificados nas duas coletas de dados.

**Gráfico 12:** Gêneros dos filmes originais Netflix em 2018 e em 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Como mencionado anteriormente, houve no segundo levantamento a entrada de quatro gêneros de classificação de filmes de ficção originais Netflix, o que acabou reduzindo a participação proporcional de quase todos os gêneros que já existiam anteriormente. É o que aconteceu no período analisado com os dramas, com as comédias, com os títulos de ação, de suspense e de ficção científica, todos com percentuais menores na comparação entre os anos de 2018 e 2020. As exceções são os filmes infantojuvenis, de terror e criminais, que tiveram suas parcelas aumentadas no cômputo geral da biblioteca brasileira de originais Netflix.

Percebe-se de maneira geral que em todos os formatos ficcionais analisados, dramas e comédias constam como os gêneros mais populares. São, portanto, as categorias principais de investimento em produções originais Netflix de ficção. Não por acaso, esses gêneros correspondem a alguns dos títulos mais valiosos da empresa, como *Orange is the New Black*, *House of Cards* e *Better Call Saul*.



Também não é possível deixarmos de mencionar o aparecimento de novos gêneros durante o percurso. Da primeira para a segunda coleta de dados, houve o aparecimento do gênero “*games*”, que se refere a títulos ligados ao universo dos jogos digitais. São eles: *High Score Girls*, *Ingress: the animation* e *NiNoKuni*, duas séries de animação e um filme de animação, respectivamente. Todas japonesas, as produções dialogam com nosso tempo, com a expansão voraz da indústria de *games*, mostrando como gêneros e formatos industriais mudam de acordo com as transformações culturais que ocorrem contextualmente.

A comparação e o cruzamento dos dados também demonstram que as narrativas criminais vêm crescendo em termos percentuais na composição das narrativas ficcionais Netflix, mas não generalizadamente. As informações apresentadas neste capítulo apontam que este gênero tende a crescer muito mais em formatos seriados do que em filmes. As séries criminais são 108 no levantamento de 2020, representando 14,01% do total. Entre os filmes, em contrapartida, eram apenas 17, contabilizando 3,72%.

Assim como as narrativas criminais, as produções infantojuvenis também são mais ligadas às séries do que aos filmes. Isso pode ser reflexo dos hábitos de consumo de públicos mais jovens, acostumados à circulação de conteúdos por *streaming*, que, como pudemos ver com os dados, privilegia títulos seriados. Essas são apenas algumas entradas de análises possíveis a partir dos dados coletados sobre a produção original e exclusiva Netflix em termos de gêneros e formatos. No capítulo seis, aprofundaremos a descrição e sistematização das produções do catálogo oriundas da América Latina até afunilarmos para as séries brasileiras, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

## Capítulo 6: Produção da Netflix na América Latina

Após apresentação detalhada do catálogo brasileiro da Netflix, levando em conta suas especificidades, e averiguação das nacionalidades dos títulos, foi possível isolar as produções de acordo com seus países de origem. Como continuidade desta etapa ao mesmo tempo empírica e metodológica, o capítulo que segue opera na análise do cenário latino-americano, verificando a distribuição das produções originais Netflix na região.

Desse modo, é possível traçar um panorama da América Latina em termos de realização audiovisual para a Netflix, percebendo países que produzem mais e menos e identificando mudanças e permanências nos fluxos globais de mídias historicamente estabelecidos. Também neste capítulo são apresentados dados referentes aos anos de lançamento dos títulos, de modo que seja possível perceber o ritmo de expansão da produção nos países latino-americanos.

Além disso, é feita uma entrada descritiva dos gêneros e formatos das produções originais Netflix realizadas na América Latina. A partir dela, é possível verificarmos tendências da região. Também nesta etapa da pesquisa, são isolados os títulos brasileiros e a partir deles começamos a esboçar o *corpus* que subsidia as análises da tese, efetivadas posteriormente.

Por fim, apresentamos dois títulos originais Netflix que não entram no *corpus*, mas merecem menção devido à proximidade com a temática LGBTQ+: *Laerte-se* e *Super Drags*. Por se tratarem de um documentário e de uma série de animação (e não de séries), elas não fazem parte de nosso cômputo de análises, mas sem dúvida são produções que compõem uma tendência forte da Netflix de representação da diversidade e inclusão de grupos identitários minorizados em seus enredos.

### 6.1. PAÍSES PRODUTORES

A indústria de mídia na América Latina, especialmente relacionada às produções audiovisuais, é marcada historicamente pela hegemonia estadunidense. As distribuidoras de filmes sempre concentraram muito poder na circulação desse tipo de conteúdo, principalmente as estadunidenses, desde o cinema mudo. Durante esse período esta modalidade tinha especial vantagem, pois, sem falas, os filmes não precisavam transpor barreiras linguísticas para serem

compreendidos em territórios estrangeiros. Mesmo após a chegada do som nos filmes, os EUA continuaram dominando o mercado. Em 1935, 76,6% dos filmes exibidos na Argentina e 80% dos filmes exibidos no México eram provenientes daquele país (Schnitman, 1984).

No cenário pós-Guerra Fria, a disputa ideológica e cultural fez com que países ditos então de “Terceiro Mundo” e também os do então conhecido como “Segundo Mundo” (formado por países do leste europeu ligados à União Soviética) se tornassem alvos deliberados para exportações norte-americanas, com poucas alternativas locais aos conteúdos distribuídos globalmente. Durante esse período, a disputa ideológica era um forte motivador para o movimento de expansão cultural dos Estados Unidos e de países desenvolvidos do mundo ocidental. Houve então uma reestruturação do sistema informacional mundial, que Fox (1992) denomina *Nova Ordem Informacional Internacional*.

Nesta nova ordem, as *cultural commodities* estadunidenses (especialmente programas de TV) ganharam força e passaram a ocupar grande parte das grades de programação locais de televisão no mercado internacional. Na América Latina, com o apoio dos Estados Unidos às ditaduras militares espalhadas pela região, os governos estimularam a circulação de conteúdos norte-americanos, em um processo fundamental na arena de dominação cultural. Apesar disso, também neste período alguns países conseguiram romper essa hegemonia e iniciaram o processo de construção de uma televisão nacional forte, muito alicerçada no gênero/formato telenovela (Martín-Barbero e Rey, 2001). Foi o caso do Brasil, cujo governo militar pós-golpe de 1964 via na televisão uma possibilidade de integração nacional (Ortiz et al., 1988). Neste contexto, a TV assume papel crucial, que é reforçado nos anos 1990 com a popularização dos sistemas de satélites, como foi discutido anteriormente. Mesmo com a consolidação de algumas indústrias televisivas nacionais, a regra geral era de construção de um mundo com fronteiras abertas, comércio livre e, mais importante, mentes receptivas às produções culturais estadunidenses (Fox, 1992). É um percurso natural traçado pelo capitalismo nos *sistemas mundiais* (Fox, 1992), em que é preciso dominar mais e mais nações para ampliar sua reprodução em escala global.

Após os processos nacionais de redemocratização, grupos midiáticos fortes na América Latina (como Televisa e Globo, no México e no Brasil, respectivamente)

tiveram seus negócios ampliados com a desregulamentação e abertura de mercados, tornando-se grandes exportadores. Hoje, esses grupos travam batalhas para adaptação à era *streaming*, com uma nova onda de conteúdos estrangeiros se popularizando na região. A televisão, que já não é mais um meio estritamente nacional, ganha tons transnacionais cada vez mais fortes e luta para conservar as indústrias locais.

Apesar desses cenários de mídia redesenhados no México e no Brasil, elevando os países à posição de exportadores de conteúdos, Schiller (1991) afirma que o imperialismo ainda era uma realidade nos processos midiáticos transnacionais nos anos 1990. Há países africanos, latino-americanos e asiáticos que continuam vivendo sob dominação econômica, financeira e mesmo militar dos Estados Unidos e de países da Europa. Trazendo o debate para os dias atuais, ocorre uma dominação cultural com menos força de governos e mais participação de *supercompanhias* de mídia. Sediadas em poucos países, elas concentram muito poder na produção e distribuição de conteúdos pela internet, como o Google, o Facebook e a Netflix. A arena midiática-cultural, portanto, é um campo no qual a dominação dos Estados Unidos (e alguns outros países anglófonos) permanece muito poderosa, apesar da resistência de alguns produtores nacionais. Os dados sistematizados no capítulo cinco, sobre a produção de originais Netflix ao redor do mundo, corroboram a visão ora apresentada. Apesar de uma diminuição proporcional, que deve ser acompanhada de perto para que se verifique se é uma tendência, os títulos oriundos dos Estados Unidos e de outros países anglófonos ainda predominam no catálogo Netflix e, se nos é permitida a inferência por meio do presente estudo de caso, dos portais globais de televisão distribuída pela internet.

De todo modo, o desenvolvimento muito particular da indústria midiática da América Latina gerou uma “divisão do trabalho” na produção local. México e Brasil são exportadores tradicionais, Argentina e Venezuela são novos exportadores e Colômbia, Chile, Peru e demais nações são tradicionalmente importadoras de conteúdos audiovisuais (Sinclair e Straubhaar, 2013). Atualmente, México e Brasil são os países da América Latina com mais títulos originais ou licenciados com exclusividade no catálogo da Netflix Brasil. A estrutura preexistente para a produção audiovisual é, portanto, muito importante. Países com essa estrutura consolidada têm mais potencial para incluir

conteúdos em novos sistemas de distribuição e consumo. Sistemas de comunicação nacionais podem se desenvolver além do previsto pela *teoria da dependência* (Fox, 1992), mas estão sempre presos ao atraso econômico de seus países, que os limita (caso de Brasil e México, por exemplo). É preciso capital e riqueza para produzir conteúdo de mídia, especialmente televisivo. Países em desenvolvimento e mesmo pequenos países desenvolvidos (como Holanda e Bélgica, apenas a título de exemplo) acabam em desvantagem nessa dinâmica. A seguir, apresentamos a Tabela 18, que sistematiza as quantidades absolutas e percentuais de títulos de cada país da América Latina na constituição do catálogo de originais Netflix na primeira coleta de dados.

**Tabela 17:** Países produtores de originais Netflix na América Latina em maio de 2018

País	Títulos	Participação Percentual
1. Brasil	10	1,4%
2. México	6	0,84%
3. Colômbia	6	0,84%
4. Argentina	5	0,7%
5. Chile	1	0,14%
6. Equador	1	0,14%
<b>Total</b>	<b>29<sup>76</sup></b>	<b>4,06%</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Observamos que no período referente à primeira coleta de dados, realizada em 11 de maio de 2018, o Brasil era o país da América Latina com a maior quantidade de produções originais Netflix, somando 10 delas. Em seguida, vinham México e Colômbia, apontando que a realização para portais de *streaming* até aquele momento não inaugurava novas “divisões de trabalho” em escala cultural no continente, mas obedecia regras que se estabeleceram historicamente – já que Brasil e México são tradicionalmente potências produtivas de conteúdos televisivos, especialmente de ficção seriada e a Colômbia vem ganhando espaço neste mercado nas últimas duas décadas. A

<sup>76</sup> Novamente, há uma aparente divergência entre a quantidade de títulos computada aqui e o total “real”, que é apresentado posteriormente. Ao todo, foram produzidos 28 títulos originais no período. O número apresentado na tabela é diferente porque a obra *El Chapo*, coproduzida por Colômbia, México e Estados Unidos, contou para os dois países latino-americanos envolvidos.

próxima posição era da Argentina, também com forte vocação audiovisual, especialmente no cinema. Chile e Equador apareciam por último, com apenas um título cada, o que tem aderência com a tradição de serem nações importadoras de conteúdos televisivos. Ao todo, a produção da América Latina equivalia, no período, a 4,06% do total de títulos originais e exclusivos Netflix disponíveis no catálogo brasileiro. A seguir, apresentamos a Tabela 19, para pontuar as transformações no cenário latino-americano de produções originais Netflix identificadas a partir da segunda coleta de dados. Vale mencionar que pouco antes da segunda coleta de dados, no começo de 2020, a Netflix transferiu a sede da América Latina de São Paulo para a cidade do México. Apesar de ainda existir um escritório brasileiro da companhia, ele não é mais a sede das operações na região. É emblemático que esta mudança tenha ocorrido precisamente no período em que o México se tornou o país latino-americano produtor da maior quantidade de títulos originais Netflix, ultrapassando o Brasil - que liderava anteriormente.

**Tabela 18:** Países produtores de originais Netflix na América Latina em fevereiro 2020

País	Títulos	%
México	43	2,55%
Brasil	24	1,45%
Argentina	17	0,16%
Colômbia	17	0,16%
Chile	1	0,06%
Equador	1	0,06%
Peru	1	0,06%
Porto Rico	1	0,06%
Uruguai	1	0,06%
<b>Total</b>	<b>106<sup>77</sup></b>	<b>4,62%</b>

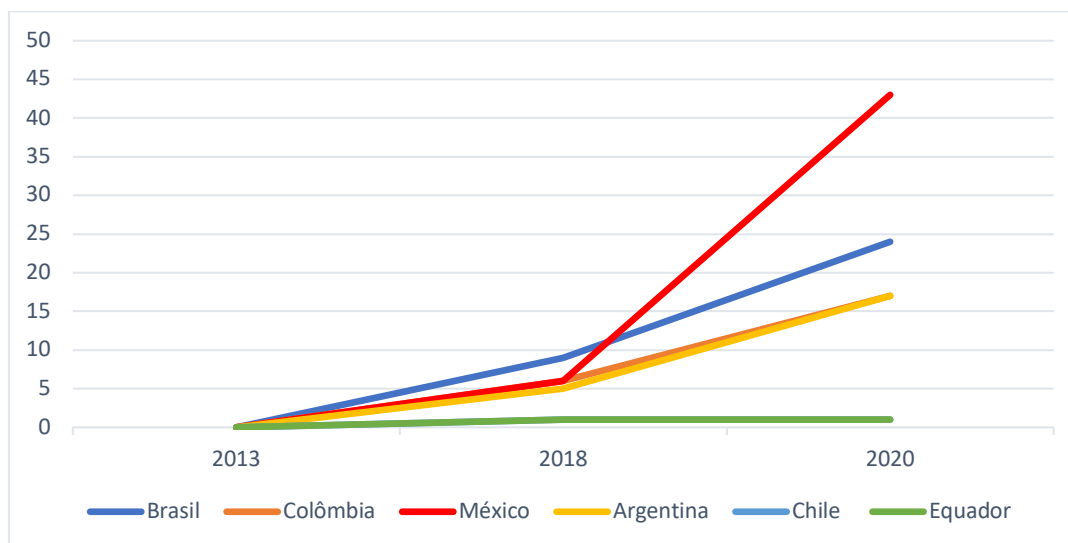
<sup>77</sup> Mais uma vez, há uma aparente divergência entre a quantidade de títulos computada aqui e o total “real”, que é apresentado posteriormente. Ao todo, foram produzidos 101 títulos originais latino-americanos Netflix até a data da segunda coleta de dados. O número apresentado na tabela é diferente porque as obras *El Pepe, uma vida suprema* (coprodução de Uruguai, Argentina e Sérvia), *El Chapo* (coprodução de Colômbia, México e Estados Unidos), *História de um Crime: Colmenares* (coprodução de Colômbia e México), *Maradona no México* (coprodução de Argentina, México e EUA) e *Nicky Jam: Vencedor* (coprodução de Porto Rico, Colômbia e EUA) contaram uma vez para cada país da América Latina envolvido.

Fonte: Tabela laborada pelo autor.

A partir da comparação entre as Tabelas 18 e 19, percebe-se a entrada de três novos países na relação de produtores de conteúdos originais e exclusivos da Netflix na América Latina. Peru, Porto Rico e Uruguai passam a compor a lista, juntando-se a México, Brasil, Argentina, Colômbia, Chile e Equador, somando nove nações produtoras. É interessante perceber uma mudança substancial no ordenamento dos países em termos quantitativos de maiores e menores produtores. Trata-se do fato de o México, com 43 títulos realizados, ter superado o Brasil, com 24, e ocupado o primeiro lugar.

Proporcionalmente ao catálogo geral de originais Netflix do mundo todo, o crescimento do México também foi substancial, passando de 0,84% para 2,55%. O Brasil registrou ligeira alta: 1,4% no primeiro levantamento e 1,45% no segundo, apontando certa estagnação em termos relativos. Argentina, Colômbia, Chile e Equador registraram queda percentual na composição geral do catálogo de originais Netflix. Peru, Porto Rico e Uruguai aumentaram proporcionalmente, já que não eram produtores no levantamento realizado em 2018. Porém, o aumento, embora significativo em termos relativos, mostra sua pequenez quando se observa que se trata apenas de um título para cada país. A partir do Gráfico 13, é possível avaliar o crescimento dos seis países latino-americanos identificados como produtores de conteúdos originais Netflix desde o primeiro levantamento realizado para esta pesquisa. Fica evidente um avanço significativo do México entre 2018 e 2020, o que o reposicionou na classificação.

**Gráfico 13:** Crescimento da produção original Netflix na América Latina por país



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

O destaque do México em termos de ritmo de crescimento de realizações pode ter várias razões. Em primeiro lugar, cabe mencionar que a produção mexicana de obras audiovisuais é muito direcionada ao grande mercado hispânico dos Estados Unidos, sendo, portanto, um ponto de investimento forte também para a televisão distribuída pela internet. Além disso, deve-se considerar que o Brasil passa, desde 2019, com a ascensão de um grupo conservador e pouco comprometido com a cultura ao poder, por um período difícil em termos de leis de incentivo e de financiamento da produção audiovisual no âmbito federal, o que impacta diretamente na potência produtiva do país e indiretamente nas realizações da Netflix. Estes são alguns dos fatores mapeados que colocaram um freio no crescimento brasileiro em relação a outros países do mundo e particularmente da América Latina.

Passando de seis para 43 produções realizadas em cada um dos levantamentos, o México teve um aumento de 716,66% no período. A Argentina pulou de cinco títulos para 17, com crescimento de 340%. A Colômbia, por sua vez, registrando seis produções no primeiro levantamento e 17 no segundo, teve crescimento de 283,33%. O Brasil, que contava com 10 obras em 2018 e 24 em 2020, subiu 240%, sendo o país da América Latina que registrou o crescimento mais lento de produções no período verificado. Chile e Equador se mantiveram estáveis em números absolutos de títulos durante o período, com um cada.



## 6.2. TÍTULOS LATINO-AMERICANOS ORIGINAIS NETFLIX

Após o mapeamento dos países produtores de títulos originais Netflix na América Latina e sua distribuição proporcional, podemos começar a trabalhar com os dados referentes aos títulos. É importante explicar novamente que as quantidades de obras apresentadas nas tabelas que sguem serão diferentes dos totais referentes às produções por país na América Latina. Como mencionado anteriormente, metodologicamente optamos por duplicar as entradas de títulos realizados em coprodução entre países latino-americanos. Isso ocorreu para que não perdêssemos a participação de nenhum país produtor e também para que a extração de dados percentuais fosse eficiente. A partir deste ponto, trabalhamos com as quantidades absolutas de títulos.

Também é importante destacar, antes da apresentação dos dados, que a coluna “ano” apresenta apenas o ano de estreia do título. Em casos de obras com mais de uma temporada, como *3%* e *Narcos*, por exemplo, só é considerada a data original de lançamento. A seguir, a Tabela 20 apresenta a sistematização da primeira coleta.

**Tabela 19:** Títulos latino-americanos originais ou licenciados com exclusividade na Netflix brasileira em maio de 2018

Título	Formato	Gênero	Origem	Ano
1. <i>3%</i>	Série	Ficção Científica	Brasil	2016
2. <i>A 4ª companhia</i>	Filme	Ação	México e Espanha	2016
3. <i>A menina</i>	Série	Criminal	Colômbia	2016
4. <i>Agustín Aristarán: soy rada</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Argentina	2018
5. <i>As lendas</i>	Série de Animação	Infanto-juvenil	México	2017
6. <i>Club de cuervos</i>	Série	Comédia	México	2015
7. <i>Edha</i>	Série	Drama	Argentina	2018
8. <i>Edmilson Filho: notas, uma comédia de relacionamento</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
9. <i>El Chapo</i>	Série	Criminal	Colômbia, EUA e México	2017
10. <i>El marginal: o cara de fora</i>	Série	Criminal	Argentina	2016
11. <i>Especial de ano todo com Clarice Falcão</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
12. <i>Estocolmo</i>	Série	Criminal	Argentina	2016
13. <i>Fabrizio Copano: solo pienso en mí</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Chile	2017

14. <i>Farol das orcas</i>	Filme	Drama	Argentina e Espanha	2016
15. <i>Fearless: oito segundos para a glória</i>	Série Documental	Factual	Brasil e EUA	2016
16. <i>Felipe Neto: minha vida não faz sentido</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
17. <i>Ingovernable</i>	Série	Criminal	México	2017
18. <i>Juana Inés</i>	Série	Drama	México	2016
19. <i>Laerte-se</i>	Documentário	Sociocultural	Brasil	2017
20. <i>Marco Luque: tamo junto</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
21. <i>Mission Blue</i>	Documentário	Natureza	Bermudas, Equador e EUA	2014
22. <i>Narcos</i>	Série	Criminal	Colômbia e EUA	2015
23. <i>O matador</i>	Filme	Ação	Brasil	2017
24. <i>O mecanismo</i>	Série	Criminal	Brasil	2018
25. <i>Orbita 9</i>	Filme	Ficção Científica	Colômbia e Espanha	2017
26. <i>Pickpockets: maestros del robo</i>	Filme	Drama	Colômbia	2017
27. <i>Sobrevivendo a Escobar, alias JJ</i>	Série	Criminal	Colômbia	2017
28. <i>Ultimate beastmaster Brazil</i>	Reality show	Game TV	Brasil e EUA	2017

Nota. Títulos distribuídos em ordem alfabética.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

A Tabela 20 mostra os formatos, gêneros, países de origem e anos de lançamento dos 28 títulos originais Netflix da América Latina computados durante o primeiro levantamento de dados realizado para esta pesquisa, em 11 de maio de 2018. Por meio dela, é possível ter uma visão da produção na região e extrair cruzamentos importantes para a compreensão das estratégias da companhia global de mídia para a América Latina. A atualização dos dados e sistematização das informações coletadas no segundo momento de coleta de dados é apresentada na Tabela 21. Estão destacados com fundo escuro os novos títulos computados em 12 de fevereiro de 2020.

**Tabela 20:** Títulos latino-americanos originais ou licenciados com exclusividade na Netflix brasileira em fevereiro de 2020

Título	Formato	Gênero	Origem	Ano
1. <i>1994</i>	Série Documental	Criminal	México	2019
2. <i>3 Minutos, Um Abraço</i>	Documentário	Sociocultural	México	2019
3. <i>3%</i>	Série	Ficção Científica	Brasil	2016

4. <i>A 4ª Companhia</i>	Filme	Ação	México e Espanha	2016
5. <i>A Casa das Flores</i>	Série	Drama	México	2018
6. <i>A Casa das Flores Apresenta: O Funeral</i>	Unitário	Drama	México	2019
7. <i>A Lei Secreta</i>	Série	Criminal	Colômbia	2018
8. <i>A Menina</i>	Série	Criminal	Colômbia	2016
9. <i>A Rainha do Tráfico</i>	Série	Criminal	México	2019
10. <i>Agustín Aristarán: Soy Rada</i>	Comédia stand-up	Comédia	Argentina	2018
11. <i>Alex Fernández: El Mejor Comediante del Mundo</i>	Comédia stand-up	Comédia	México	2020
12. <i>Apache: A Vida de Carlos Tevez</i>	Série	Criminal	Argentina	2019
13. <i>As Bonecas da Máfia</i>	Série	Criminal	Colômbia	2018
14. <i>As lendas</i>	Série de Animação	Infantojuvenil	México	2017
15. <i>As Lendas: Mestres dos Mitos</i>	Série de Animação	Infantojuvenil	México	2019
16. <i>Bandidos na TV</i>	Série Documental	Criminal	Brasil	2019
17. <i>Bayoneta</i>	Filme	Drama	México	2019
18. <i>Boca Juniors Confidencial</i>	Série Documental	Esportivo	Argentina	2018
19. <i>Bolívar</i>	Série	Histórica	Colômbia	2019
20. <i>Caído do Céu</i>	Filme	Comédia	México	2019
21. <i>Club de Cuervos</i>	Série	Comédia	México	2015
22. <i>Club de Cuervos Apresenta: A Balada de Hugo Sanchez</i>	Série	Comédia	México	2018
23. <i>Club de Cuervos Apresenta: Eu, Potro</i>	Unitário	Comédia	México	2018
24. <i>Coisa Mais Linda</i>	Série	Drama	Brasil	2019
25. <i>Como Superar um Fora</i>	Filme	Comédia	Peru	2018
26. <i>Cozinha do Bem</i>	Documentário	Sociocultural	México e EUA	2019
27. <i>Daniel Sosa: Maleducado</i>	Comédia stand-up	Comédia	México	2019
28. <i>Democracia em Vertigem</i>	Documentário	Sociocultural	Brasil	2019
29. <i>Desaparecida</i>	Filme	Suspense	Argentina	2018
30. <i>Diablero</i>	Série	Ação	México	2020
31. <i>Distrito Selvagem</i>	Série	Criminal	Colômbia	2018
32. <i>Edha</i>	Série	Drama	Argentina	2018
33. <i>Edmilson Filho: Notas, Uma Comédia de Relacionamentos</i>	Comédia stand-up	Comédia	Brasil	2017
34. <i>El Chapo</i>	Série	Criminal	México, EUA e Colômbia	2017
35. <i>El Club</i>	Série	Criminal	México	2019
36. <i>El Marginal: O Cara de Fora</i>	Série	Criminal	Argentina	2016

37. <i>El Pepe, uma vida suprema</i>	Documentário	Histórico	Uruguai, Argentina e Sérvia	2018
38. <i>El Potro, lo mejor del amor</i>	Filme	Drama	Argentina	2018
39. <i>Escola de Solteiras</i>	Filme	Comédia	México	2019
40. <i>Especial de Ano Todo com Clarice Falcão</i>	Comédia stand-up	Comédia	Brasil	2017
41. <i>Estocolmo</i>	Série	Criminal	Argentina	2016
42. <i>Fabrizio Copano: Solo Pienso en Mi</i>	Comédia stand-up	Comédia	Chile	2017
43. <i>Farol das Orcas</i>	Filme	Drama	Argentina e Espanha	2016
44. <i>Fearless: 8 segundos para a glória</i>	Série Documental	Esportivo	Brasil e EUA	2016
45. <i>Felipe Neto: Minha Vida Não Faz Sentido</i>	Comédia stand-up	Comédia	Brasil	2017
46. <i>Franco Escamilla: Bienvenido al mundo</i>	Comédia stand-up	Comédia	México	2019
47. <i>Franco Escamilla: Por la anédocta</i>	Comédia stand-up	Comédia	México	2018
48. <i>Frente Verde</i>	Série	Criminal	Colômbia	2019
49. <i>Go! Festa Inesquecível</i>	Filme	Infantojuvenil	Argentina	2019
50. <i>Go! Viva do seu jeito</i>	Série	Infantojuvenil	Argentina	2019
51. <i>Grego Rossello: Disculpe las Molestias</i>	Comédia stand-up	Comédia	Argentina	2019
52. <i>História de um Crime: Colmenares</i>	Série	Criminal	Colômbia e México	2019
53. <i>História de um Crime: O Candidato</i>	Série	Criminal	México	2019
54. <i>Ingovernable</i>	Série	Criminal	México	2017
55. <i>Irmandade</i>	Série	Criminal	Brasil	2019
56. <i>Juana Inés</i>	Série	Drama	México	2016
57. <i>La Boda de La Abuela</i>	Filme	Comédia	México	2020
58. <i>La Misma Sangre</i>	Filme	Drama	Argentina	2019
59. <i>La Reina del Flow</i>	Série	Criminal	Colômbia	2018
60. <i>Laerte-se</i>	Documentário	Sociocultural	Brasil	2017
61. <i>Liss Pereira: Reteniendo Líquidos</i>	Comédia stand-up	Comédia	Colômbia	2019
62. <i>Lorena, la de pies ligeros</i>	Documentário	Esportivo	México	2019
63. <i>Lugar de Mulher</i>	Comédia stand-up	Comédia	Brasil	2019
64. <i>Mandou Bem: México</i>	Reality Show	Culinária	México e EUA	2019
65. <i>Maradona no México</i>	Série Documental	Biográfico	Argentina, México e EUA	2020
66. <i>Marco Luque: Tamo Junto</i>	Comédia stand-up	Comédia	Brasil	2017
67. <i>Mission Blue</i>	Documentário	Natureza	Bermudas, Equador e EUA	2014

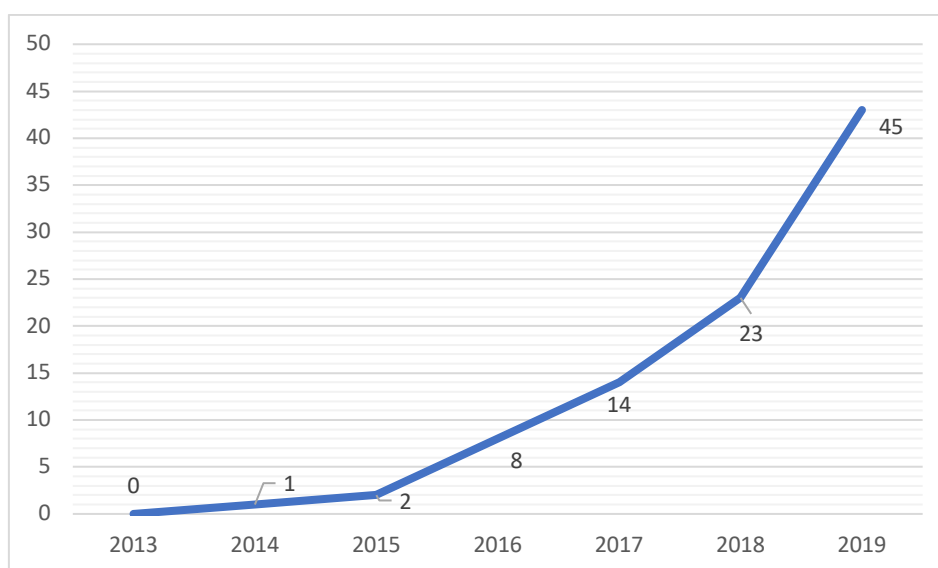
68. <i>Modo Avião</i>	Filme	Comédia	Brasil	2020
69. <i>Monarca</i>	Série	Drama	México	2019
70. <i>Narcos</i>	Série	Criminal	Colômbia e EUA	2015
71. <i>Narcos: México</i>	Série	Criminal	México E EUA	2018
72. <i>Nicky Jam: Vencedor</i>	Série	Criminal	Porto Rico, Colômbia e EUA	2018
73. <i>Ninguém tá Olhando</i>	Série	Fantasia	Brasil	2019
74. <i>No Te Puedes Esconder</i>	Série	Suspense	México	2020
75. <i>O Escolhido</i>	Série	Suspense	Brasil	2019
76. <i>O Filho Protegido</i>	Filme	Drama	Argentina	2019
77. <i>O Matador</i>	Filme	Ação	Brasil	2017
78. <i>O Mecanismo</i>	Série	Criminal	Brasil	2018
79. <i>O Recluso</i>	Série	Criminal	México	2018
80. <i>O Último Dragão</i>	Série	Criminal	México	2019
81. <i>Onisciente</i>	Série	Ficção Científica	Brasil	2020
82. <i>Orbita 9</i>	Filme	Ficção Científica	Colômbia e Espanha	2017
83. <i>Passarinheiros</i>	Documentário	Natureza	México e EUA	2019
84. <i>Pickpockets</i>	Filme	Drama	Colômbia	2017
85. <i>Quando Passa o Choque</i>	Documentário	Sociocultural	México	2019
86. <i>Rafinha Bastos: Ultimato</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2018
87. <i>Ricardo Quevedo: Los Amargados Somos Más</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Colômbia	2019
88. <i>Roma</i>	Filme	Drama	México	2018
89. <i>Samantha!</i>	Série	Comédia	Brasil	2019
90. <i>Sem Medo da Vergonha</i>	Reality Show	Sociocultural	Argentina	2019
91. <i>Sempre Bruxa</i>	Série	Infantojuvenil	Colômbia	2019
92. <i>Sintonia</i>	Série	Infantojuvenil	Brasil	2019
93. <i>Sobrevivendo a Escobar, Aliás JJ</i>	Série	Criminal	Colômbia	2017
94. <i>Super Drags</i>	Série de Animação	Comédia	Brasil	2018
95. <i>Tempo Compartilhado</i>	Filme	Drama	México	2018
96. <i>Tijuana</i>	Série	Criminal	México	2019
97. <i>Todas as Sardas do Mundo</i>	Filme	Infantojuvenil	México	2020
98. <i>Ultimate Beastmaster Brazil</i>	Reality Show	<i>Game TV</i>	Brasil e EUA	2017
99. <i>Whindersson Nunes: Adulto</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2019
100. <i>Yankee</i>	Série	Criminal	México	2019
101. <i>Zona Rosa</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	México	2019

Nota. Títulos distribuídos em ordem alfabética.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

A atualização dos dados a partir da segunda contabilização leva à percepção do crescimento substancial de títulos originais Netflix provenientes da América Latina no intervalo entre as duas coletas. De 28 produções em 11 de maio de 2018 para 101 em 12 de fevereiro de 2020. Apesar de ter um crescimento proporcional discreto na composição geral dos títulos originais Netflix, passando de 4,06% para 4,62%, como demonstrado anteriormente, a América Latina segue avolumando sua lista de obras em ritmo suficientemente alto para acompanhar o crescimento de outras regiões do mundo. O Gráfico 14 facilita a visualização dessas informações, apontando o crescimento da produção original Netflix na América Latina a cada ano.

**Gráfico 14:** Lançamento de títulos originais Netflix na América Latina entre 2013 e 2019



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Deve ser mencionado que o ano de 2020 não foi incluído no Gráfico 14 porque o levantamento dos dados correspondentes a ele se limitou ao período da segunda coleta: 12 de fevereiro. Até esta data, foram identificados oito títulos lançados em 2020. Sendo assim, teríamos informações apenas parciais em relação a este ano. Com todo o contexto da Covid-19 anteriormente mencionado,

que certamente impactou as produções Netflix tanto na América Latina quanto em escala mundial, o ideal é que as análises referentes a 2020 sejam feitas e oportunamente de forma a considerar essa condição de excepcionalidade, sobretudo na região latino-americana, fortemente impactada pela pandemia.

Por ora, gostaríamos de apontar o crescimento consistente nos lançamentos de títulos originais provenientes da América Latina em cada ano desde 2013 até 2019. A linha ascendente acompanha o ritmo de crescimento mundial de produções originais, inclusive ultrapassando-o no intervalo entre 2018 e 2019 (como pode ser visto no Gráfico 3: *Lançamentos de originais Netflix*). Se fosse de outra forma e o crescimento das produções originais latino-americanas não acompanhasse e ainda superasse ligeira e proporcionalmente a aceleração mundial, a região não teria aumentado sua participação no catálogo geral nesta categoria, conforme verificado anteriormente. Ainda que o crescimento tenha sido discreto, de apenas 0,56%, sua existência demonstra um nivelamento do território latino-americano com a ampliação global de títulos exclusivos. Percebe-se, enfim, que a América Latina não está atrás de outros mercados internacionais em termos de crescimento proporcional de investimentos da Netflix na produção de conteúdos originais. Mesmo que tendo uma participação percentualmente baixa, ela é consistente e cresce de maneira compatível com a produção global, apresentando até um ritmo mais acelerado no intervalo entre 2018 e 2019, como mencionado anteriormente.

Ainda assim, não se pode deixar de fazer uma abordagem crítica sobre essa conjuntura e considerar que a pequena quantidade de produções da América Latina no catálogo de originais ou licenciados com exclusividade da Netflix no Brasil indica a existência de um cenário de perpetuação do que Straubhaar (1991) chama de *one-way flow of television*, o fluxo unilateral de conteúdos de televisão dos Estados Unidos e outros poucos países desenvolvidos para o resto do mundo. O sucesso dos Estados Unidos na produção e distribuição cultural se deve a fatores como grande mercado interno, capital para investimento, ambiente multicultural e frequente inovação de gêneros e formatos. Historicamente, o país se apoiou na constituição de monopólios de distribuição e poder político, usando instituições como a *Motion Picture Export Association of America*, que tem sedes em todos os países da América Latina, por exemplo. Isso exemplifica as fortes políticas de exportação que tradicionalmente são

estabelecidas pelos EUA, calcadas em acordos bilaterais entre produtoras estadunidenses e emissoras locais de televisão latino-americanas.

Apesar disso, percebe-se a partir dos dados da Tabela 21 não apenas uma consistência na quantidade de títulos originais ou licenciados com exclusividade produzidos na América Latina no catálogo brasileiro da Netflix, mas também um crescimento proporcional desta (não se pode deixar de dizer, ainda tímida) oferta.

Levando em conta esses pontos sobre a produção audiovisual da América Latina para a Netflix, é necessário atualizar o paradigma da *dependência cultural*, compreendendo que não existe hegemonia sem circulação cultural (Martín-Barbero, 2001). Não há imposição que venha “de cima” que não incorpore em certa medida o que vem “de baixo”. Straubhaar (1991) lança o conceito *asymmetrical interdependence* (ou *interdependência assimétrica*), definindo diversas relações nas quais países se encontram em posições desiguais de poder e iniciativa política, econômica e cultural. Esta articulação teórica encontra comprovação nos dados coletados para esta pesquisa, que apontam consistência no crescimento da produção original da América Latina em relação com a produção original da Netflix em outras regiões do mundo. Como mencionamos no capítulo quatro, este fenômeno faz parte de um conjunto de estratégias de captação de audiências com investimentos fortes em produções locais.

Apesar da existência desta dinâmica, não se pode deixar de considerar o desenvolvimento de indústrias locais, como no Brasil e no México. É um olhar sobre o paradigma da *dependência cultural* que não deixa de levar em conta a resistência de culturas e subculturas. É preciso compreender que audiências ativamente fazem escolhas entre assistir a programas internacionais, nacionais ou regionais. Quando há conteúdos disponíveis, tendem aos nacionais e regionais, devido à *proximidade cultural* (Straubhaar, 1991). Isso estimula a produção local e também a importação de programas de regiões semelhantes quanto à cultura e à língua.

A importância deste fenômeno é tremenda quando se leva em consideração que vivemos em um cenário marcado historicamente pela homogeneização cultural (Mattelart, 2002), apesar de todos os movimentos locais de resistência. Desde os anos 1940, há a preocupação com os licenciamentos da programação



americana, seguida por inquietações relacionadas ao crescimento da TV a cabo e por satélite mais recentemente, que resultou em uma grande expansão da TV estadunidense nos anos 1980 e 1990. Hoje, no entanto, a maior parte dos fluxos globais de mídia ocorre pela internet, com a popularização de plataformas e portais como o YouTube, o Facebook e a Netflix, por exemplo. Títulos produzidos por companhias de distribuição por *streaming*, inclusive, compõem o que vem sendo chamado de *Nova Era de Ouro da TV Americana* (Straubhaar et al., 2019) – séries não apenas produzidas e distribuídas pelos canais tradicionais de televisão, mas também pela Netflix, Amazon Prime Video e Hulu.

Lotz (2017) aponta três eras da TV estadunidense que podem ser adaptadas para a América Latina: 1) *network era*, com poucos canais alcançando muitas pessoas. Essa categoria se mantém em certa medida na América Latina, onde a TV aberta ainda é a mais popular; 2) *multi-channel era*, na qual a TV a cabo se populariza, com expansão de canais e maior controle da audiência sobre qual programação consumir. Chegou mais tarde e com menos impacto na América Latina – até 2010, somente para classe média e elites; e 3) *post-network era*, marcada pela inovação de roteiros para distribuição não linear; espalhamento de conteúdos televisivos, internet. Esta última vem se popularizando rapidamente na América Latina, a partir da entrada de operadoras por *streaming*, como a Netflix.

É importante pontuar que todas as eras na América Latina são muito marcadas pela classe social e possibilidade de acesso à infraestrutura, de modo que a renda é mais determinante do que em países do norte econômico global. No Brasil especialmente, tecnologias que dependem não apenas de internet, mas também de banda-larga para se espalharem tendem a ter uma entrada mais lenta. Vale mencionar que mais de 60 milhões de pessoas no país não têm nenhum acesso à internet e grande parte da população conectada à rede mundial de computadores usa exclusivamente dispositivos móveis, muitas vezes com planos de dados limitados e baixa velocidade (Gomes, 2018). Esse ambiente tecnológico e social peculiar determina como a Netflix se estabelece na América Latina, sofrendo sérias limitações devido à estrutura precária de acesso, de velocidade e de qualidade dos serviços de internet disponíveis à população.

Há dados que indicam que o impacto da Netflix na América Latina seria mais fortemente percebido entre as elites e a classe média alta, que têm banda larga e volume e velocidade de internet compatíveis com o *streaming* (Straubhaar et al., 2019). Além disso, existem indícios de que o interesse na cultura norte-americana e europeia está concentrado nas mesmas classes (elites e média alta), por razões também relacionadas ao capital cultural (Straubhaar et al., 2019). Pesquisa com dados sobre as preferências de televisão realizada em oito países latino-americanos mostram que a televisão nacional é mais popular entre as classes médias e baixas, enquanto a cultura norte-americana é a segunda preferência em geral e frequentemente a primeira preferência das classes A e B, que concentram maior capital cultural em termos de educação formal (Straubhaar et al., 2015a; Straubhaar et al., 2015b; Straubhaar et al., 2016).

É possível concluir, portanto, que indústrias locais de TV e cinema se desenvolveram desafiando duas noções centrais do imperialismo cultural: que os Estados Unidos e outros países dominariam os fluxos e que suas produções dominariam países menos desenvolvidos. De certa forma, essa dominação existe, mas não é possível deixar de levar em conta movimentos que a contestam. Apesar de serem numericamente superiores na Netflix, as realizações norte-americanas não são absolutas e dividem espaço com uma quantidade crescente de títulos latino-americanos. São reflexos de indústrias de mídia consolidadas em países que se acostumaram a produzir a própria programação local de televisão (e mesmo a exportar conteúdos), como Brasil, México e, mais recentemente, Colômbia.

As relações entre diferentes categorias no contexto de *dependência cultural* envolvem em geral companhias estatais de países em desenvolvimento, corporações multinacionais que investem e/ou fazem negócios nestes países e empresas locais, que, em geral, estão associadas a um dos grupos citados anteriormente, ou mesmo aos dois. A dependência cultural também se revela muitas vezes por meio da dominação de conteúdos, financiamento e investimentos em espaços publicitários da mídia doméstica por estrangeiros, especialmente companhias estadunidenses (Fox, 1992).

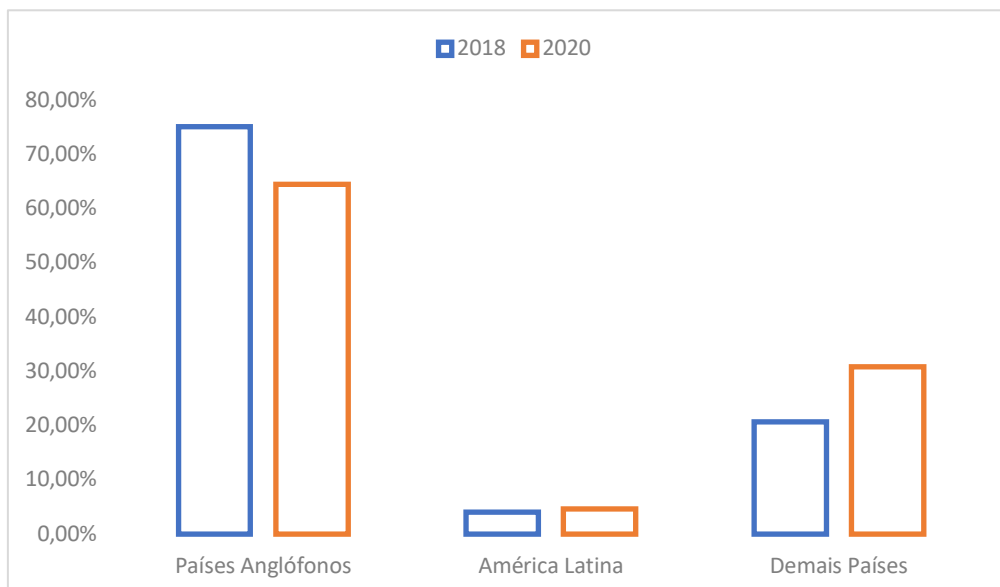
É preciso compreender, no entanto, que o contato entre duas culturas não significa apenas a aniquilação de uma delas, por mais que exista um contexto de dominação (Fox, 1992; Straubhaar, 1991). É um fenômeno constatado por

diversos pensadores latino-americanos, que identificam a existência de “brechas” (Martín-Barbero, 2001) que permitem a “passagem” da contracultura e em certa medida rompem com a hegemonia. Canclini (1997) também indica a possibilidade de hibridação das culturas locais com as pressões da modernidade “globalizante”, o que leva ao mesmo processo de resistência identificado por Straubhaar (1991) e Fox (1992). Existem, portanto, duplicidades que permitem à cultura “dominada” manejar inventivamente sistemas simbólicos e reposicionar seu papel em dinâmicas de opressão. A hibridação (Canclini, 1997) possível a partir deste tensionamento de compreensão da *dependência cultural* dá origem a manifestações culturais de contestação à hegemonia.

Percebe-se, no caso latino-americano contemporâneo, a associação entre a corporação multinacional Netflix e produtoras e profissionais locais para a expansão da realização original da companhia. Esse cenário revela uma faceta da *dependência cultural* que Straubhaar (2007), apoiado em Cardoso (1973), chama de *associated-dependent development*, ou *desenvolvimento dependente-associado*. Basicamente, este tensionamento do paradigma da *dependência cultural* descreve a possibilidade de crescimento paralelo, apesar de assimétrico, entre as indústrias de mídia de países em desvantagem no cenário mundial e de países que dominam este setor do mercado. No caso específico que está sendo tratado, a teoria do *desenvolvimento dependente-associado* permite notar que os negócios audiovisuais latino-americanos podem se expandir conforme a produção estadunidense e anglófona da Netflix se expande e torna a corporação mais forte, competitiva e com possibilidade de investir fora do seu centro de produção delimitado historicamente, como na América Latina, no sudeste asiático e em outros territórios “periféricos” na ordem mundial de produção e fluxos de mídia. Desse modo, fica evidente que a quantidade de títulos provenientes do mercado latino-americano cresce em concomitância com as realizações de outras regiões. Em outras palavras, os mercados nacionais de maneira geral são positivamente afetados em termos quantitativos de produção conforme a companhia de mídia Netflix se desenvolve, em um processo de ampliação de países produtores e de aumento da quantidade de títulos originais destes lugares. A teoria pode ser ilustrada pelos movimentos de produção de conteúdos originais Netflix extraídos dos dados

apresentados ao longo desta tese. O Gráfico 15 permite mais uma entrada de análise sobre o fenômeno mencionado.

**Gráfico 15:** Proporções de originais Netflix em 2018 e 2020



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Os dados corroboram as teorias apresentadas, apontando para a diminuição proporcional dos conteúdos em inglês (originados, portanto, de países anglófonos) e aumento dos títulos originais provenientes da América Latina e demais países (a saber: da Europa, da África, da Oceania e da Ásia). Ou seja, percebe-se que a produção da Netflix vem desenvolvendo entre 2018 e 2020 uma expansão horizontal, registrando crescimento em regiões fora dos mercados hegemônicos – que têm diminuído suas participações proporcionais na lista de originais. Este movimento representa uma política da empresa, que baseia sua expansão em captação local de audiências por meio de conteúdos ditos “nacionais”.

Todo este processo evidentemente faz parte das estratégias de expansão mundial da Netflix, que levam em conta percepções do público ligadas às similaridades culturais e linguísticas das produções, pensando nos países não apenas como consumidores, mas também, espera-se, produtores de conteúdos. Em outras palavras, o cenário de *dependência cultural* com um viés de *desenvolvimento dependente-associado* permanece na era *streaming*, com fortes processos de dominação dos Estados Unidos e outros países

desenvolvidos. Entretanto, como em outras épocas, este movimento também é contestado, criando possibilidades de transformação a partir das indústrias locais de produção de conteúdos, constituindo grandes públicos ligados pela língua, pelos hábitos e/ou pela *proximidade cultural*.

### **6.3. GÊNEROS E FORMATOS NA AMÉRICA LATINA**

Estudos anteriores (Mungióli, Penner e Ikeda, 2019) apontam que no período de janeiro de 2015 a agosto de 2018, foram veiculadas 36 séries e minisséries em canais abertos de televisão brasileiros - destas, apenas duas não foram exibidas na Globo. Em 2016, somente a Globo produziu o formato, sete no total. Ainda durante este ano, a emissora exibiu nove séries e o SBT, em parceria com a Fox, produziu *A Garota da Moto*, veiculada pelos dois canais. Em 2017, a Record, em parceria com o canal A&E, exibiu *Sem Volta*, enquanto a Globo apresentou 11 produções originais. Os estudos sobre gêneros e formatos, apontando a ficção seriada de maneira geral e a telenovela em particular como os produtos audiovisuais em canais abertos mais vistos no Brasil e na América Latina (BURNAY et al., 2018, p. 57) evidenciam que as mídias tradicionais, especialmente a televisão, ainda possuem relevância no cenário cultural da região. Vale mencionar neste cenário a relevância da TV aberta na região, que é marcada por incluir na programação títulos de séries e telenovelas.

No caso da Netflix particularmente, que não tem a imposição de uma grade de programação linear que veicula os títulos de ficção seriada de acordo com uma frequência diária, semanal ou mensal, torna-se possível ao espectador testar diversas maneiras de experiências estéticas que variam conforme o interesse, o tempo que ele pode dedicar à assistência dos episódios, ou mesmo em função dos dispositivos e recursos tecnológicos de que dispõe.

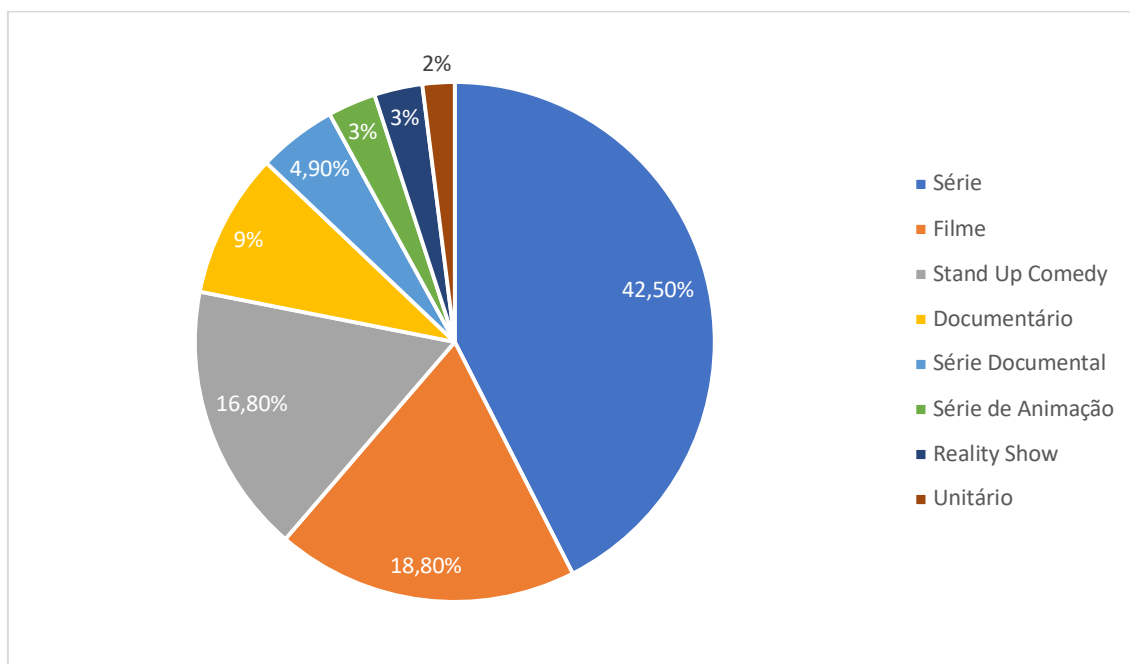
Nesse contexto, o já discutido anteriormente *binge-watching*, ou a maratona - assistência a diversos episódios, ou temporadas inteiras, em sequência ininterrupta - é uma das formas de espectadorialidade que têm chamado atenção de pesquisadores no campo da Comunicação, da indústria de televisão distribuída pela internet e da imprensa de maneira geral. Além disso, a plataforma lançou produções interativas, com opções de final para o espectador

escolher, como em *Gato de Botas: preso num conto épico* (2017) e *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) (Mungioli, Penner e Ikeda, 2019).

Enfim, há uma grande ampliação de possibilidades e modalidades de espectadorialidade originadas tanto pelo avanço tecnológico de transmissão de dados e imagens pela internet, quanto pela própria aquisição de habilidades cognitivas e perceptivas derivadas de experiências estéticas do espectador face a esses produtos culturais. Schaeffer (2015, p. 54), apoiando-se em Gombrich, denomina esse movimento como “a dinâmica de *making and matching*”, que ele explica como sendo a “lógica de coevolução e adaptação recíproca entre práticas artísticas e atenção estética.” (MUNGIOLI, PENNER e IKEDA, 2019, p. 56)

Todas essas possibilidades que a televisão distribuída pela internet potencialmente proporciona podem ser analisadas por meio da exploração dos gêneros e formatos por ela produzidos e distribuídos. Não é objetivo desta tese fazer uma análise sobre espectadorialidade ou aprofundar as diferentes experiências estéticas que a TV distribuída pela internet permite às suas audiências, mas com os dados coletados seria perder uma grande oportunidade não avaliar gêneros e formatos de maneira mais detalhada, como foi feito no capítulo anterior com o catálogo global de originais Netflix. Como esta etapa do trabalho é dedicada mais especificamente à América Latina, acreditamos ser pertinente avaliar os gêneros e formatos dos originais Netflix produzidos na região. Desse modo, teremos um olhar mais detalhado sobre o *corpus* da pesquisa, que será extraído do conjunto de produções latino-americanas, como foi explicado na etapa metodológica desta tese. Segue, portanto, no Gráfico 16, a sistematização dos dados referentes aos formatos dos originais Netflix latino-americanos colhidos no segundo período de coleta.

**Gráfico 16:** Formatos originais Netflix da América Latina



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

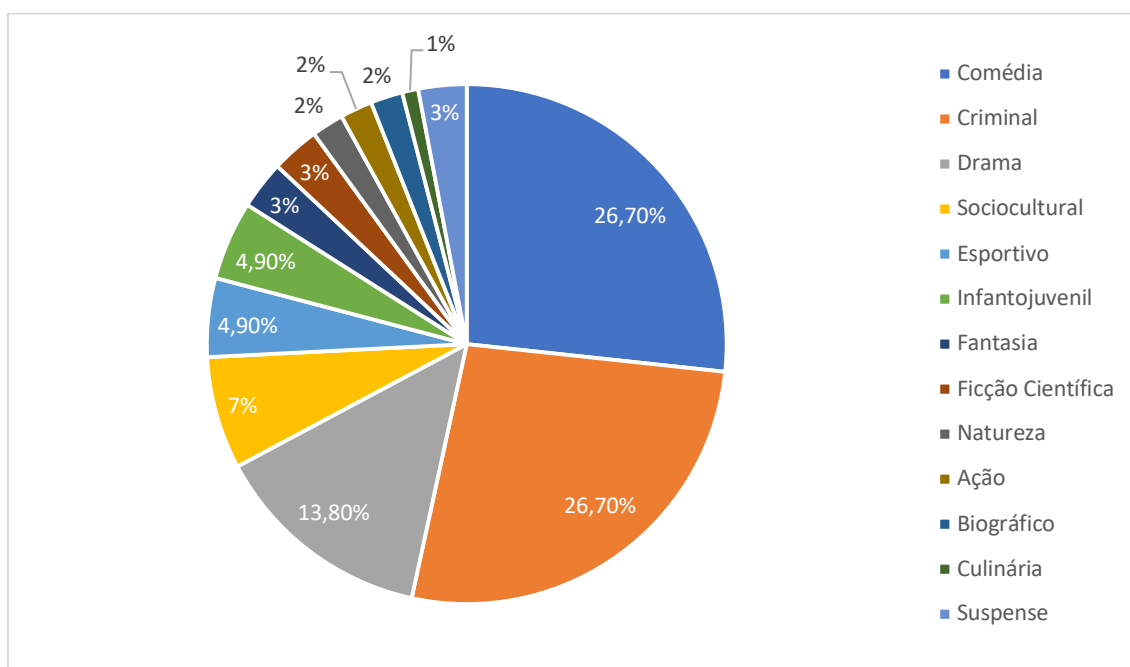
Percebe-se no segundo levantamento realizado em 12 de fevereiro de 2020 a predominância das séries entre os títulos originais mais produzidos na América Latina. São 43 obras neste formato, somando 42,5% do total. Se somarmos as três séries de animação, chegamos a 45,5%. Adicionando ainda as cinco séries documentais, chegamos a 51 produções originais latino-americanas da Netflix em formatos seriados, correspondendo a mais da metade (51,4%) do total de exclusivos disponíveis.

Logo depois das séries, desponta o formato filmico como segundo mais numeroso da lista (19 títulos neste formato), alcançando 18,8% do total. Somados, séries e filmes chegam a 61,3% do catálogo original Netflix produzido na América Latina. Se adicionarmos ainda séries de animação e unitários a este conjunto, teremos 66,3% de todos os títulos originais Netflix latino-americanos realizados em formatos na chave da ficção. A terceira posição entre os formatos mais produzidos na América Latina pela Netflix é interessante, por não contar com uma história forte na região como os formatos seriados e ficcionais. Trata-se da comédia *stand-up*, que se popularizou mundialmente nos últimos anos. Ao todo, são 17 títulos originais latino-americanos neste formato, correspondendo a 16,8% do total. É uma quantidade considerável, que indica certo investimento da

Netflix neste tipo de produção, o que certamente equivale a boa aceitação por parte das audiências locais. Por fim, gostaríamos de destacar os nove documentários (9% do total) e as cinco séries documentais (4,9%), que somam 13,9% da produção original Netflix proveniente da América Latina em formatos documentais.

Agora, vamos discutir brevemente a composição do catálogo de originais Netflix latino-americanos em termos de gêneros. Mas, antes, aos dados, no Gráfico 17.

**Gráfico 17:** Gêneros originais Netflix da América Latina



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Um fator muito interessante perceptível por meio da visualização dos dados apresentados no Gráfico 17 é a simetria perfeita entre títulos originais Netflix provenientes da América Latina produzidos nas chaves do humor e dos crimes. Com 27 títulos para cada gênero, comédias e narrativas criminais detêm a mesma proporção do total: 26,7%. Vale mencionar que tanto comédias quanto criminais são gêneros presentes em formatos ficcionais e não ficcionais, passando por séries, filmes, comédias *stand-up* e documentários, por exemplo. Os dramas, por sua vez, somam 14 títulos e representam 13,8% dos originais latino-americanos.



Há ainda alguns gêneros que são ligados a certos formatos específicos. Os “socioculturais”, por exemplo, aparecem exclusivamente em formatos documentais, assim como “natureza” e “biográfico”. O gênero “culinária”, no que lhe concerne, é típico de *reality shows* e “infantojuvenil” se apresenta apenas em formatos ficcionais, como séries, filmes e séries de animação. São vários atravessamentos possíveis na análise de gêneros e formatos. No entanto, é preciso avançar e gostaríamos de finalizar destacando a previamente mencionada tendência da América Latina à produção seriada, sendo quase metade dos títulos listados enquadrados no formato série. A ficção também aparece como uma vocação da região, conforme demonstrado pelos dados apresentados. Além disso, ficam evidentes algumas inclinações de gênero da mesorregião, cujos títulos são em sua maioria comédias ou narrativas criminais. Se nos detivermos ao escopo desta pesquisa, que se debruça sobre títulos ficcionais, as narrativas criminais superam as comédias, já que grande parte destas está ligada à programação de comédia *stand-up*. Também é notável a popularização das *narcosséries*, criações genuinamente latino-americanas que retratam particularidades deste lugar. Há vários títulos entre elas, como *Frenteira Verde*, *El Chapo*, *A Rainha do Tráfico*, *A Lei Secreta*, *Ingobernable*, *La Reina del Flow* etc.

#### **6.4. A PRODUÇÃO BRASILEIRA DA NETFLIX**

No último dia da Expocine<sup>78</sup> 2020, realizada virtualmente em 15 e 16 de outubro, Adrien Muselet, diretor de conteúdo e aquisição da Netflix para o Brasil, participou de uma mesa na qual falou sobre aquisição de projetos e sobre os planos da companhia para o país. Há alguns pontos importantes destacados nesta conversa com os quais gostaríamos de iniciar o debate sobre a produção brasileira original da Netflix.

Primeiramente, é preciso entender o que atrai o interesse da Netflix para aquisição de projetos originais. O diretor da companhia destacou que entre o volumoso material recebido pela Netflix, há, além de projetos, muitas ideias. Ele apontou que são coisas diferentes e que busca projetos mais consolidados, com

---

<sup>78</sup> A Expocine é, segundo o *site* (<https://www.expocine.com.br/>), o “maior evento da América Latina voltado à indústria cinematográfica de exibição, distribuição e produção”.

argumentos sólidos e premissas definidas, personagens desenvolvidas e interessantes. Também conta a favor ter nomes reconhecidos nacionalmente integrando a equipe e previsão de custos de produção. Além de histórias robustas, é preciso que elas tenham capacidade de comunicar com as audiências da Netflix, que são amplas e variadas. Ainda sobre isso, Muselet destacou que a diversidade é uma questão fundamental para a aquisição de conteúdos da Netflix. De acordo com ele, a grande quantidade de assinantes do portal é composta por pessoas diferentes, com gostos diferentes. Assim, é importante para a companhia a manutenção de um catálogo diverso, com multiplicidade de gêneros, formatos, temas e histórias.

Sobre o uso dos dados, o diretor pontuou que a Netflix não trabalha de maneira muito diferente dos canais tradicionais de televisão de fluxo e dos produtores de cinema. Afinal, as companhias de *streaming* não têm exclusividade de acesso a dados. Desse modo, há muita subjetividade nas tomadas de decisão, que são guiadas não apenas por métricas, mas também pelo *feeling*. O trabalho com os dados orienta a obtenção de informações sobre gêneros e pessoas envolvidas nas produções mais ou menos populares em certos territórios, mas a definição dos títulos é realizada com base na qualidade e de maneira também intuitiva.

Para a contratação de projetos originais, a Netflix tem duas modalidades principais de negócios. A primeira delas ocorre por meio de acordo com uma produtora independente que realizará a obra. Assim, os direitos de propriedade serão exclusivos do portal. Outra maneira possível e mais frequente é a partir de roteiro original apresentado pelo autor à Netflix, que compra o projeto e financia a produção. Assim, argumentos sólidos e roteiros bem desenvolvidos ganham espaço. A Netflix, desse modo, atua como curadora de conteúdos interessantes e patrocinadora do que considera boas ideias.

Mesmo com títulos que não são originais, é possível que a Netflix adquira direito de exibição sobre obras que ainda não estão finalizadas. É o que aconteceu, por exemplo, com *Alice Júnior* (2019), filme dirigido por Gil Baroni. A obra estava em processo de realização, mas o roteiro bem definido, a direção experiente e outros aspectos da produção foram o suficiente para despertar o interesse da Netflix. Além disso, e principalmente por essa razão, trazemos este exemplo. O longa-metragem conta a história de uma adolescente transgênera passando por conflitos típicos da sua idade, acentuados por sua identidade de gênero. A

personagem é vivida pela atriz Anne Celestino e conta uma história ambientada fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo: a trama se desenvolve entre Recife e a cidade fictícia Araucária do Sul, ambientada no sul do Brasil.

Ainda sobre o Brasil, é válido destacar que, devido às suas dimensões continentais e grande população, o país representa um mercado importante. Não é por acaso que as produções nacionais por vezes fazem sucesso mesmo fora do nosso território, como foi o caso anteriormente mencionado de *3%* e mais recentemente do filme *Modo Avião*, de 2020 (que não entrou em nossa lista devido ao recorte temporal que foi necessário para cumprimento do cronograma de escrita da tese), estrelado por Larissa Manoela e longa-metragem original de língua não inglesa mais visto da Netflix até o momento de redação desta tese.

A seguir, apresentamos uma tabela com todos os títulos originais e exclusivos produzidos no Brasil disponíveis no catálogo Netflix. A partir deles, poderemos traçar algumas discussões a respeito de gêneros, formatos e ritmo de produção no país, o que é importante na identificação de tendências e investimentos locais. Além disso, afunilando cada vez mais o “cardápio” do portal, estabelecemos um movimento para a definição do *corpus* da pesquisa que, como explicado no capítulo metodológico da tese, é composto pelas obras de ficção seriada brasileiras originais da Netflix coletadas até 12 de fevereiro de 2020.

**Tabela 21:** Títulos brasileiros originais Netflix em fevereiro de 2020

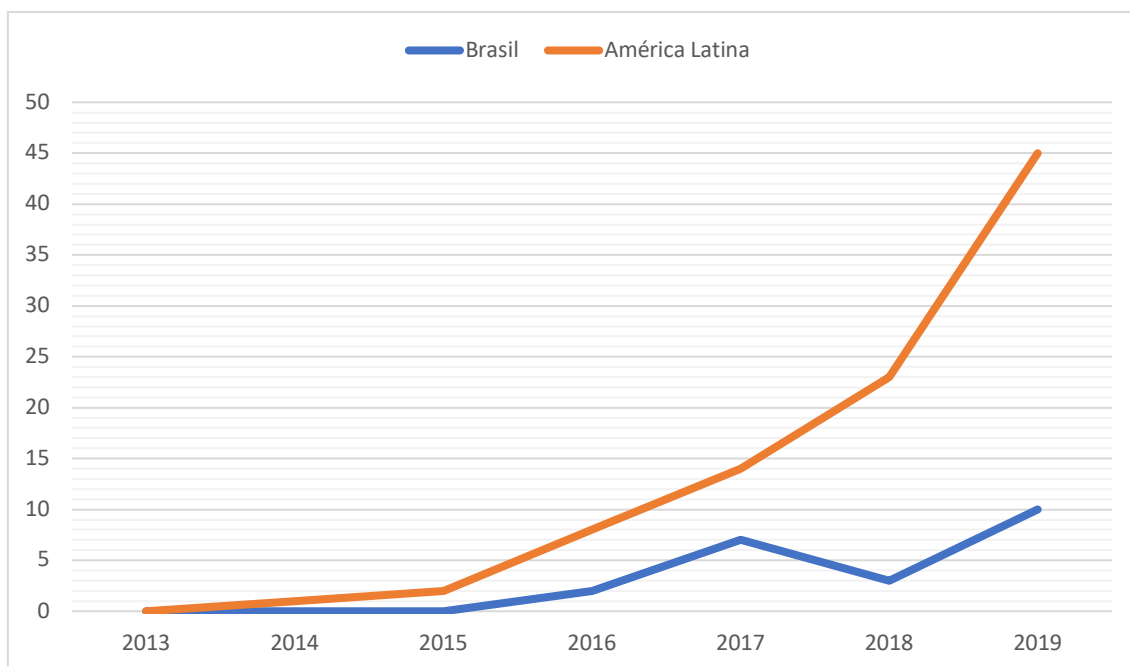
Título	Formato	Gênero	Origem	Ano
1. <i>3%</i>	Série	Ficção Científica	Brasil	2016
2. <i>Bandidos na TV</i>	Série Documental	Criminal	Brasil	2019
3. <i>Coisa Mais Linda</i>	Série	Drama	Brasil	2019
4. <i>Democracia em Vertigem</i>	Documentário	Sociocultural	Brasil	2019
5. <i>Edmilson Filho: Notas, Uma Comédia de Relacionamentos</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
6. <i>Especial de Ano Todo com Clarice Falcão</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
7. <i>Fearless: 8 segundos para a glória</i>	Série Documental	Esportivo	Brasil e EUA	2016

8. <i>Felipe Neto: Minha Vida Não Faz Sentido</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
9. <i>Irandade</i>	Série	Criminal	Brasil	2019
10. <i>Laerte-se</i>	Documentário	Sociocultural	Brasil	2017
11. <i>Lugar de Mulher</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2019
12. <i>Marco Luque: Tamo Junto</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2017
13. <i>Modo Avião</i>	Filme	Comédia	Brasil	2020
14. <i>Ninguém tá Olhando</i>	Série	Fantasia	Brasil	2019
15. <i>O Escolhido</i>	Série	Suspense	Brasil	2019
16. <i>O Matador</i>	Filme	Ação	Brasil	2017
17. <i>O Mecanismo</i>	Série	Criminal	Brasil	2018
18. <i>Onisciente</i>	Série	Ficção Científica	Brasil	2020
19. <i>Rafinha Bastos: Ultimato</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2018
20. <i>Samantha!</i>	Série	Comédia	Brasil	2019
21. <i>Sintonia</i>	Série	Infantojuvenil	Brasil	2019
22. <i>Super Drags</i>	Série de Animação	Comédia	Brasil	2018
23. <i>Ultimate Beastmaster Brazil</i>	Reality Show	Game TV	Brasil e EUA	2017
24. <i>Whindersson Nunes: Adulto</i>	Comédia <i>stand-up</i>	Comédia	Brasil	2019

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Como podemos ver na Tabela 22, até o momento da coleta de dados tinham sido exibidos 24 títulos originais Netflix no Brasil, a grande maioria sem articulação com outros países. Há, no entanto, duas coproduções com os Estados Unidos: *Fearless: 8 Segundos para a Glória* e *Ultimate Beastmaster Brazil*, de 2016 e 2017, respectivamente. Outro ponto de destaque na tabela é que o Brasil não tinha obras próprias até 2016, quando estreou a série 3%. Isso evidencia certo atraso na produção original nacional em relação a outros países, já que os lançamentos de originais Netflix começaram em 2013. Inclusive, na América Latina a produção original da companhia teve início em 2014, com o documentário *Mission Blue* (uma coprodução entre Bermudas, Equador e Estados Unidos). A seguir, apresentamos o Gráfico 18, para visualização do crescimento das produções originais Netflix do Brasil e da América Latina em comparação.

**Gráfico 18:** Crescimento comparativo dos originais Netflix no Brasil e na América Latina



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

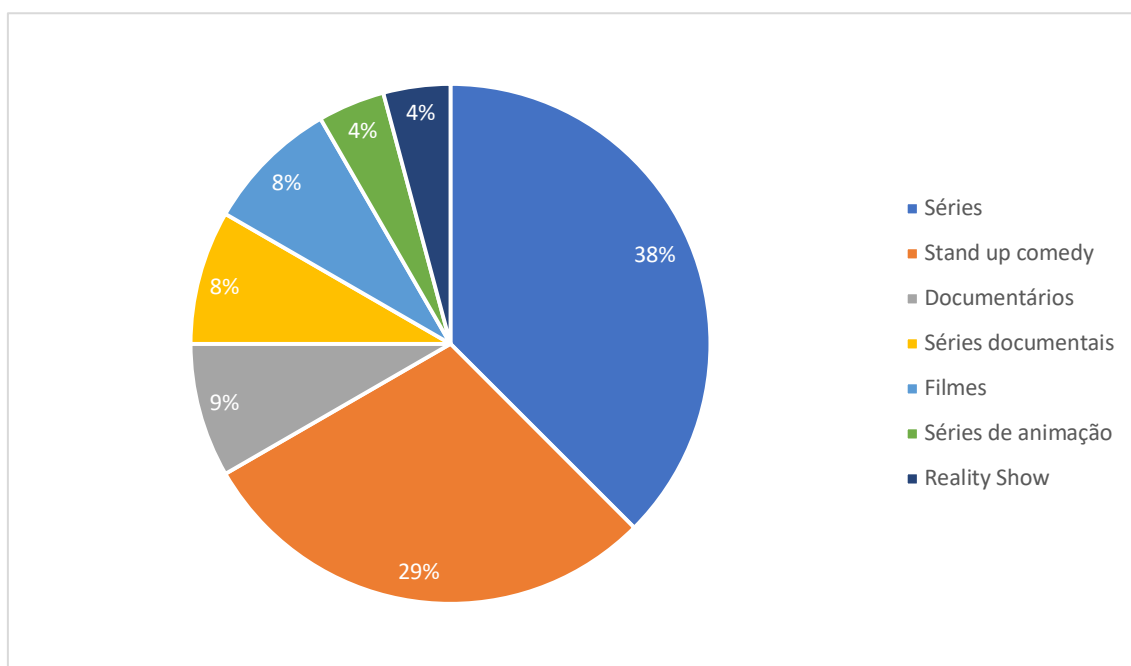
Fica evidente no Gráfico 18 que América Latina como um todo (composta neste caso pelos nove países produtores Netflix: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, Porto Rico e Uruguai) e o Brasil em particular não seguem um ritmo compassado de lançamentos de títulos originais Netflix. Enquanto a região traça uma linha ascendente desde 2014, o país registra uma queda na quantidade de obras realizadas em 2018. Neste ano, o Brasil teve apenas três títulos originais lançados na Netflix, enquanto a América Latina computou 23 novas produções. No ano seguinte, no entanto, a realização brasileira voltou a crescer, com 10 estreias originais. No entanto, o ritmo latino-americano é mais acentuado, o que se deve principalmente à produção crescente no México, na Colômbia e na Argentina.

Anteriormente apresentamos algumas razões possíveis para este fenômeno, porém neste momento retomamos os dados para enfatizar o crescimento da quantidade de títulos originais Netflix produzidos no Brasil em comparação com os lançamentos da América Latina como um todo. De qualquer maneira, é notável, apesar de alguma desaceleração em relação ao crescimento de outros

países, que a produção brasileira tem certa relevância mundialmente. O país está em 12º lugar na lista de maiores realizadores de originais Netflix e ocupa a 2ª posição na América Latina. Vale lembrar que o foco das nossas análises recairá nos próximos capítulos sobre a ficção seriada brasileira, sendo necessário identificá-la e isolá-la nesta etapa da pesquisa. Inicialmente, é importante destacar que entre os 24 títulos originais brasileiros disponíveis no catálogo Netflix, há 12 obras de ficção. São nove séries, dois filmes e uma série de animação.

Além disso, há 12 títulos não ficcionais, sendo sete programas de comédia *stand-up*, duas séries documentais, dois documentários e um *reality show*. Essa categorização pode ser melhor visualizada a partir do Gráfico 19, que segue.

**Gráfico 19:** Formatos da produção brasileira original Netflix



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Entre os formatos mais populares para a produção brasileira original Netflix as séries e as comédias *stand-up*, uma categoria ficcional e outra não ficcional, se destacam. Em seguida, são proporcionalmente parecidas as quantidades de documentários, de séries documentais e de filmes. Por fim, há uma série de animação e um *reality show* entre os exclusivos nacionais do portal.

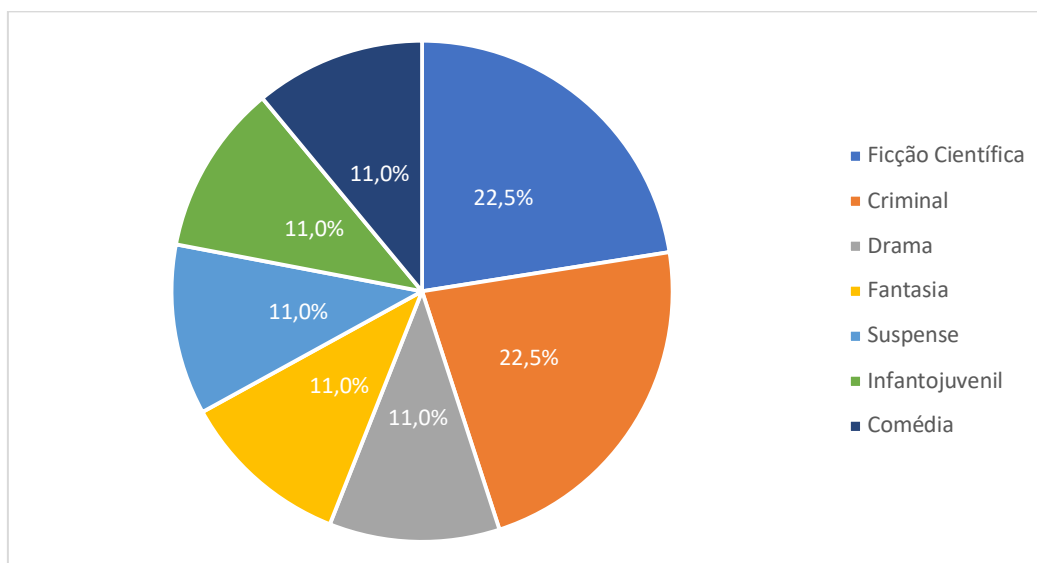
Como o foco da pesquisa a partir do próximo capítulo recairá sobre a ficção seriada original Netflix produzida no Brasil, gostaríamos de apresentar mais detalhadamente os títulos no formato série. Como apontado anteriormente, identificamos nove deles durante o segundo levantamento no catálogo do portal. Seguem:

1. 3%
2. *Coisa Mais Linda*
3. *Irmandade*
4. *Ninguém tá Olhando*
5. *O Escolhido*
6. *O Mecanismo*
7. *Onisciente*
8. *Samantha*
9. *Sintonia*

Além dessas séries do tipo *live action*, ou seja, com atores reais interpretando os conflitos do enredo, há uma série de animação: *Super Drags*. Adiante, falaremos mais sobre ela, devido à sua proximidade com a temática LGBTQ+. No entanto, cabe destacar que essa série de animação não entra no *corpus* da pesquisa devido ao recorte metodológico anteriormente explicitado. Limitamos, portanto, aos nove títulos listados acima que constituem o *corpus* da nossa pesquisa. A partir deles, são analisadas, nos próximos capítulos da tese, as representações de personagens LGBTQ+, para que verifiquemos suas identidades sexo-afetivas e de gênero, como preconizam os objetivos centrais deste trabalho.

Por ora, para finalizarmos a apresentação do catálogo de originais brasileiros da Netflix, gostaríamos de fazer uma sistematização dos gêneros da ficção seriada nacional produzida originalmente pela Netflix, que é apresentada no Gráfico 20.

**Gráfico 20:** Gêneros dos títulos brasileiros de ficção seriada originais Netflix



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Com base no gráfico 20, nota-se a predominância de dois gêneros entre os títulos de ficção seriada brasileiros originais da Netflix. São as narrativas criminais e de ficção científica. Isso é de certa maneira surpreendente uma vez que a tradição da televisão aberta brasileira prioriza historicamente dramas e comédias. Dados do Anuário OBITEL 2020 (Lopes e Lemos, 2020) apontam que entre os gêneros dos dez títulos de ficção seriada mais vistos em 2019, há seis dramas, três comédias e um romance. A mudança da chave de gênero na televisão distribuída pela internet por meio do estudo da Netflix pode representar uma ruptura com o padrão de gêneros da televisão nacional.

Os outros gêneros, com apenas um título cada, são drama, fantasia, suspense, infantojuvenil e comédia. A ocorrência de apenas um título em cada uma dessas categorias não nos possibilita identificar tendências na produção original Netflix de ficção seriada no Brasil além daquelas mencionadas anteriormente. Trata-se de um trabalho seminal que, caso seja sistematicamente atualizado, pode identificar caminhos interessantes da produção nacional de programação televisiva distribuída pela internet.

Os três capítulos que compõem a Parte II da tese se dedicam à análise dos modelos de negócios da Netflix, seus fluxos globais e estruturação de conteúdos originais. Esta etapa é fundamental para a construção do objeto empírico de pesquisa, do qual será extraído o *corpus*. Antes de avançarmos para a etapa



final, no entanto, gostaríamos de registrar brevemente a existência de duas produções originais Netflix brasileiras que tocam questões sensíveis à temática LGBTQ+. Elas não cumprem, no entanto, os critérios para composição do *corpus* por não se tratarem de séries. Assim, os títulos estão fora de nossas análises formais, mas merecem menção por pertencerem ao universo temático sobre o qual nos debruçamos.

#### 6.4.1. OS CASOS LAERTE-SE E SUPER DRAGS

O primeiro documentário brasileiro original Netflix foi produzido em 2017 e conta a história de Laerte Coutinho, chargista e cartunista de São Paulo. Renomada nacional e internacionalmente por conta de personagens icônicos como os Piratas do Tietê, Hugo Boracchini, Suriá e mais recentemente o binômio Muriel/Hugo, Laerte se apresentou socialmente como homem até 2009, quando tinha 58 anos de idade. A partir daí, assumiu sua transgeneridade, transitando entre o gênero feminino e a não binariedade.

A identidade transgênera de Laerte trouxe a levou à militância e desde 2009 ela protagoniza discussões públicas sobre questões e papéis de gênero. Em 2012, foi uma das cofundadoras da Associação Brasileira de Transgêneros (ABRAT). O caso da cartunista é emblemático por ter transicionado quase aos 60 anos, quando já era uma artista famosa, tinha três filhos e passado por três casamentos com mulheres. Questões familiares e profissionais de pessoas transgêneras nessa idade são ainda pouco discutidas e Laerte tornou-se um cânone

**Figura 9:** *Laerte-se*



Fonte: divulgação Netflix<sup>79</sup>.

Apesar de a história de Laerte e sua intrínseca melancolia ter potencial para se tornar uma narrativa trágica, não é esse o tom que as diretoras Lygia Barbosa e Eliane Brum imprimem à narrativa. O enredo do documentário apresenta sequências leves da desenhista intercalados com trechos animados de suas charges (especialmente aquelas que discutem questões de gêneros), material de arquivo de entrevistas para outros veículos midiáticos, além da intimidade da relação de Laerte com o filho e o neto. A questão da transgeneridade aparece como mais um elemento que compõe a complexidade identitária da artista.

O documentário inclui também um ensaio fotográfico no qual Laerte se desnuda, literalmente. A questão do corpo transgênero, como veremos no próximo capítulo, é historicamente tratada pela mídia como motivo de asco e chacota. Retratá-lo com delicadeza é um ponto forte do original Netflix, que certamente desagradou muitos grupos conservadores da sociedade brasileira. No fim, percebemos uma construção plural da identidade de Laerte, que tem mais perguntas do que respostas em relação a si mesma. Inclusive, em um trecho,

---

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80142223>. Acesso em 12 de novembro de 2020.

quando perguntada sobre qual pronome seria mais adequado para se referir a ela, a artista responde: “ele ou ela, tanto faz”. Essa pode ser a síntese de “*laertar-se*”. Ser como quiser, respeitando o outro.

*Laerte-se* é, portanto, uma resposta à organização estética tradicional e aos corpos dentro do padrão considerado belo que em geral pululam as criações artísticas audiovisuais do *mainstream*. Pensando que, como mencionado anteriormente, é o primeiro documentário original Netflix produzido no Brasil, isso sem dúvida marca uma política de produção da companhia alinhada à ampliação da diversidade e a uma visão de mundo. Desse modo, fica evidente uma aproximação da empresa às temáticas LGBTQ+, ainda que o Brasil particularmente passasse por uma onda de conservadorismo que culminou com a eleição de Jair Bolsonaro como presidente em 2018.

Não é possível desconsiderarmos os interesses comerciais da Netflix, que ao produzir títulos como *Laerte-se* se coloca em diálogo com audiências específicas, ligadas principalmente às classes médias urbanas, que são os assinantes em potencial, conforme discutido no capítulo no capítulo quatro. No entanto, é preciso negociar essa perspectiva com os riscos que a companhia corre ao retratar a diversidade de gênero, que pode resultar críticas, boicotes e mesmo interdições legais. Percebe-se, portanto, que a TV distribuída pela internet, dentro de seus limites, pode atuar pelo avanço dos costumes e da cultura por meio do debate público. Desde que pague o preço.

Outra produção que inaugurou um formato entre os originais brasileiros Netflix foi a série de animação *Super Drags*, de 2018. O título tem classificação etária de 16 anos e é direcionado ao público adulto, mas ainda assim sofreu resistência antes mesmo de estrear<sup>80</sup>. A produção conta com cinco episódios de uma temporada que não foi renovada, possivelmente por conta da pressão de grupos conservadores. À época, a maior crítica era que o título utilizava uma linguagem iminentemente infantil para tratar de assuntos “adultos”.

O enredo conta a história de três jovens com vidas normais, que trabalham em uma loja de departamentos durante o dia e à noite se “montam” como *drag queens*. Patrick, Donny e Ramon são homens *gays* que se transformam em

---

<sup>80</sup> Fonte: Estadão <https://exame.com/casual/sob-polemica-animacao-super-drags-estreia-no-brasil/>. Acesso em 12 de novembro de 2020.

Lemon Chiffon, Safira Cian e Scarlet Carmesim, as *Super Drags*, que combatem os “inimigos” da comunidade LGBT+ e a carece. A animação é estrelada por Sérgio Cantú, Wagner Follare e Fernando Mendonça, e dirigida por Anderson Mahanski. A produtora responsável é a carioca Combo Estúdio. A narrativa é carregada com gírias do *pajubá* (ver Oliveira, 2019), dialeto utilizado pela comunidade LGBT+ com forte influência de línguas de nações da África ocidental, incorporadas ao português em contexto ritualístico de umbandistas, candomblecistas e demais denominações afro-religiosas.

**Figura 10:** *Super Drags*



Fonte: divulgação Netflix<sup>81</sup>.

O que nos parece revelador em relação aos dois títulos trazidos para discussão neste tópico é que tanto o primeiro documentário quanto a primeira série de animação originais Netflix produzidos no Brasil trouxeram a temática LGBT+. O mais interessante é que ambos os títulos não se restringiram às questões de sexualidades de homens *gays*, mas tocaram também questões importantes relativas a gênero.

Se por um lado Laerte é uma pessoa transgênera que ora se identifica como mulher e ora está sob o guarda-chuva da não binariedade, os personagens

<sup>81</sup> Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80218634>. Acesso em 12 de novembro de 2020.

(homens) de *Super Drags*, ao se “montarem” como *drag queens*, flertam com a desconstrução da identidade masculina. A cultura *drag*, a propósito, vem crescendo desde a estreia do programa *RuPaul’s Drag Race* (2009) nos Estados Unidos. Desenvolvido originalmente pela MTV e lançado pelo canal Logo, o *reality show* teve os direitos de exibição adquiridos pela Netflix com exclusividade para o território brasileiro.

Cabe destacar, no entanto, que os dois casos também trazem uma herança das mídias tradicionais de sub-representação de mulheres cisgêneras ou homens transgêneros. Como mencionado no primeiro capítulo da tese, nossa hipótese parte da percepção de que a maior parte das personagens dos títulos originais Netflix ronda o espectro da homossexualidade masculina. Laerte foge a essa regra por ser uma pessoa transgênera, mas as personagens de *Super Drags* ocupam bem a posição. Não há mulheres cisgêneras lésbicas, bissexuais ou homens transgêneros nas duas narrativas que ilustram este tópico do trabalho. É claro, vale lembrar que as análises formais da diversidade sexo-afetiva e de gênero das personagens de produções originais brasileiras da Netflix será realizada apenas na próxima parte da tese. Os dois títulos foram trazidos apenas para ilustrar como a questão das temáticas LGBTQ+ também está presente em outros gêneros de produções originais Netflix.

Assim, concluímos o capítulo em diálogo com os autores trazidos nos capítulos um e dois da tese (Hall, 1997, Canclini, 1997, Appadurai, 1990 e Bhabha, 1998), confirmando a importância das mídias para a compreensão da cultura. É fundamental levarmos em conta que os exemplos trazidos até este ponto compõem um objeto em constante transformação, marcando as *culturas vividas* (Johnson, 1999) para a compreensão das camadas sociais presentes nos textos midiáticos. Perceber a “abertura” da Netflix à representação da diversidade LGBTQ+, apesar de suas limitações, é, portanto, sintomático do espírito de nosso tempo.

Vale ainda mencionarmos que estas representações feitas pela Netflix em sua produção original nacional dão continuidade a um processo (discutido oportunamente no capítulo sete) de perturbação da ordem heteronormativa, de desconstrução (conforme definimos com Louro, 2001) da norma e potencial reorganização de sentidos. Percebe-se um movimento de aproximação e humanização do que é considerado “outro”, alargando os limites “tolerados” pela

cultura. Por fim, marcamos o caráter “contraprodutivo” (no sentido elaborado por Preciado, 2014) dos títulos ora apresentados, que negam a proibição dos discursos sobre sexo, sexualidade e gênero e elaboram novas formas de representar essas vivências e identidades. É emblemático que isso aconteça em títulos que inauguram formatos da produção original brasileira da Netflix: como mencionado anteriormente, o documentário e a série de animação.

# **PARTE III**

## **REPRESENTAÇÕES LGBT+: A QUESTÃO IDENTITÁRIA**

## **Capítulo 7: Personagens e Produção de sentidos: identidades dissidentes**

Neste capítulo, é apresentado um histórico da representação de personagens LGBT+ na televisão brasileira. Desse modo, é possível identificar tendência de gêneros e características sexo-afetivas na produção de sentidos referentes à identidade nos produtos culturais do país, muitas vezes relacionados a questões de classe, raça, posição social e constituição familiar. Exatamente por isso, como foi brevemente discutido nos capítulos um e dois desta tese (Louro, 2001; Preciado, 2014; Butler, 2016; de Lauretis, 2007), a abordagem que fazemos sobre gênero e sexualidade é fundamentalmente interseccional, o que torna a análise das personagens mais abrangente. Consideramos que não se podem isolar as características de gênero e sexo-afetivas de outros marcadores identitários que compõem os sujeitos. Desse modo, buscamos também neste capítulo construir um referencial metodológico com os critérios de análise das personagens LGBT+ nas séries ficcionais brasileiras na Netflix. O momento para essa análise é, a nosso ver, privilegiado devido à proximidade temporal do lançamento dos primeiros originais Netflix de ficção seriada, sendo possível acompanhar a gênese dos títulos e as personagens retratadas.

Para compreensão, portanto, da complexidade das representações de personagens LGBT+ nos títulos componentes do *corpus*, foi preciso enxergar além dos marcadores de sexualidade e observar particularmente os gêneros, as faixas etárias, as raças, as classes sociais, considerando-os como elementos indispensáveis para a construção de características identitárias, como veremos adiante. Conforme apresentamos anteriormente nesta tese, usamos o referencial teórico dos Estudos Culturais, associado à teoria *Queer*, amplamente discutida no segundo capítulo. A representação é articulada à mediação, e por isso é tão importante compreendê-la no contexto de produção e distribuição da plataforma Netflix. Os sentidos possíveis para a circulação sobre a diversidade sexual e de gênero estão associados ao dispositivo comunicacional, já que “o modo de transporte e de recepção do enunciado condiciona a própria constituição do texto, modela o gênero do discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p. 82). Dessa forma, as realizações ficcionais seriadas analisadas nesta pesquisa são marcadas não apenas pelas formas de produção, mas também são condicionadas pelas especificidades tecnológicas e discursivas inerentes a um portal da internet. Além disso, cabe salientar que tais produtos constituem o que



Silva (2015, p. 19) denomina *representações mediadas*, que são os sentidos disponíveis para circulação sobre determinados temas a partir de produtos culturais.

Também em diálogo com nosso referencial teórico, esta etapa analítica da tese considera que os processos de formação de identidades e produção de sentidos sobre elas é uma arena de disputa. Alinhados a Preciado (2011; 2014; 2018) compreendemos que a hegemonia é sempre necessariamente contestada nos regimes de dominação. No caso da *heteronormatividade* e da *cisnormatividade* discutidas pela teoria *Queer*, elas são pressionadas pelas sexualidades dissidentes e pelas performatividades de gênero não normativas. Esse fenômeno desequilibra e reestrutura as relações de poder, conforme discutimos com Foucault (2005) em etapas anteriores desta pesquisa.

Também apontamos como alguns conceitos são reformulados, como o de sexo, que passa a ser ligado às características biológicas, se diferenciando de gênero, que por sua vez é compreendido como um constructo social. Mas a teoria *Queer* que embasa esta pesquisa não limita os marcadores identitários às questões sexo-afetivas e de gênero e à pragmática da militância LGBTQ+ - conforme demonstrado no capítulo dois, no qual foram identificadas características determinantes na formação dos sujeitos não normativos genérica e sexualmente. Há uma normatividade LGBTQ+ constituída, muito ligada ao *pink money* e às estratificações de poder dentro da comunidade.

Há, portanto, uma faceta mais “aceita” e “positiva” da comunidade LGBTQ+, que vai além das identidades de gênero e sexo-afetivas e privilegia indivíduos de classes mais favorecidas, em geral homens e brancos. São essas características que orientam historicamente a construção de personagens LGBTQ+ na ficção brasileira e elas são atravessadas por marcadores identitários conforme as análises do capítulo oito procuram demonstrar. É esse questionamento, não apenas da heteronormatividade, mas também das normatividades dentro da comunidade LGBTQ+, que a teoria *Queer* nos ajuda a compreender. Esta noção é fundamental para a próxima etapa do trabalho, de verificação histórica das representações de personagens com gêneros e sexualidades não normativas na teleficção seriada brasileira.

Desse modo, por meio dos Estudos Culturais e das *representações mediadas*, temos acesso às personagens, que são observadas sob lentes *queer*. Um casal

composto por pessoas homossexuais, por exemplo, pode ser a reprodução da heteronormatividade, mas é preciso também contextualizá-lo, levando em conta que a própria demonstração afetiva entre pessoas do mesmo gênero não é comum na mídia nacional. São essas nuances que as referidas teorias ajudam a identificar por meio do intercruzamento de marcas identitárias, ou da interseccionalidade. Assim, é possível até certo ponto medir a regulação que incide sobre as representações de grupos minoritários da programação de ficção seriada da televisão distribuída pela internet, por meio das ficções que compõem o *corpus* da pesquisa.

Para darmos início às propostas de discussão deste capítulo, recorreremos à apresentação do histórico de representações de personagens LGBTQ+ na ficção televisiva seriada brasileira.

### **7.1. PERSONAGENS LGBTQ+ NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: UMA DIACRONIA**

Esta etapa da pesquisa foi construída com base principalmente nos trabalhos de Silva (2015) e Peret (2005), que mapearam personagens LGBTQ+ nas telenovelas da Globo desde os anos 1970 até meados dos anos 2010. Temos consciência de que só foram levadas em conta personagens que compõem títulos de uma emissora, mas acreditamos que isso não seja uma limitação já que, como já demonstramos anteriormente, a Globo é a maior produtora de telenovelas e séries do Brasil, sendo o único canal de televisão aberta no Brasil que vem realizando títulos nesta chave de formato e gênero ininterruptamente desde sua inauguração, em 1965. Assim, a emissora se configura como um caso emblemático a partir do qual os tipos de representação de personagens podem mostrar-se diacronicamente, o que nos permite observar transformações e permanências em termos de representações no universo da televisão brasileira ao longo das últimas décadas.

Silva (2015) identificou em sua pesquisa 126 personagens LGBTQ+ em 62 telenovelas da Globo entre 1970 e 2013. A quantidade é significativa e foi crescendo ao longo das décadas. Inicialmente, nos anos 1970, as personagens eram marcadamente homens *gays* provenientes das classes populares, estereotipados nos modos de agir e falar, extravagantes e opostos ao ideal

heteronormativo masculino. Os títulos *Assim na Terra Como no Céu* (1970), *O Astro* (1978), *Dancin'Days* (1978) e *Marron-Glacé* (1979) apresentaram personagens nesta linha.

Os homens *gays* então representados em geral eram posicionados nos núcleos cômicos das obras, nos quais suas características pintadas com tintas carregadas poderiam ser exploradas mais satisfatoriamente em função da comicidade. Mesmo quando circulavam em outros núcleos das tramas, tinham como premissa essencial a quebra da função dramática, levando humor às cenas. Atuações exageradas, trejeitos e modos de falar associados à comunidade LGBTQ+ são o suficiente para fazer rir. Parece-nos que a simples existência da população com sexualidades e identidades de gênero não normativas é motivo de chacota. Também era comum que ocupassem posições subalternas, como mordomos e empregados domésticos.

Apesar de majoritários, os homens *gays* não são absolutos nas representações em telenovelas da Globo na década de 1970. *O Rebu* (1974) apresentou em sua trama o que pode ser considerado o primeiro casal LGBTQ+ em telenovelas da Globo (Fernandes, 2012), formado por duas mulheres: Roberta e Glorinha (Regina Viana e Isabel Ribeiro, respectivamente). Além delas, a trama também traz Conrad Mahler (Ziembinski), que é o grande vilão da narrativa, um homossexual rico que se apaixona por um homem mais jovem. A telenovela mencionada foi exibida no horário das 22h, o que restringiu o público que teria acesso a ela.

Há alguns casos em que preconceito e discriminação contra identidades sexuais e de gênero não normativas tematizavam as telenovelas (Marques, 2003), como ocorreu em *O Grito* (1975), telenovela que mostrava o sofrimento de Agenor por não satisfazer as expectativas atribuídas a um homem na sociedade de então. Ao invés de assumir sua performatividade de gênero não normativa, ele começa a usar as roupas extravagantes com as quais se identifica à noite, fora de sua vida cotidiana. De certa maneira, não deixa de ser uma marginalização da identidade LGBTQ+ escrita para a personagem, como se ela não fosse legítima para fazer parte de sua identidade pública e cotidiana. Coisa parecida aconteceu em *O Astro* (1978), cuja trama apresenta um jovem *gay* que é motivo de chacota em seu grupo social por conta de sua sexualidade. São casos de tramas que tematizaram as questões LGBTQ+, levando em conta as restrições da época, e

não apenas ilustraram as narrativas com personagens da comunidade sexodiversa.

Outra questão levantada por Silva (2015) é que até os anos 1970 muito poucas informações sobre a sexualidade das personagens eram apresentadas. Imperava o silêncio sobre identidades que definitivamente não eram heterossexuais, mas raramente eram nomeadas. Quando efetivamente ocorre uma classificação, é de sujeitos que não rompem muito profundamente com a norma, como acontece em *O Rebu*, título no qual:

é possível verificar este desvio. No que se refere ao casal feminino, as transgressões estão ligadas ao fato de formarem um casal homossexual, não procriativo e terem uma relação extraconjugal – já que ambas estavam em relações conjugais heterossexuais. Conrad, de *O Rebu* (1974), destoia um pouco mais destas convenções, na medida em que seu desejo se refere a um jovem, em um relacionamento de cruzamento geracional e com relações financeiras. É preciso sinalizar que a associação entre relacionamentos com gerações distintas e a dependência financeira tornam ainda mais inferior, socialmente, este tipo de relacionamento, frente à hierarquia social. Assim, percebe-se que a primeira década analisada tem uma presença restrita de LGBTs nas telenovelas da Rede Globo, que se resume a homossexuais, a maioria com pequena participação nas tramas. (SILVA, 2015, p. 74).

Durante os anos 1980, começou uma ampliação das representações de pessoas LGBT+ nas telenovelas da Globo. Durante essa década, foram 11 produções com personagens LGBT+, ainda que a censura continuasse a desaprová-la formação de casais homossexuais nas tramas (Peret, 2005). O romance lésbico que seria vivido por Joyce (Elizabeth Savalla) e Sônia (Lídia Brondi) em *Homem Proibido* (1982), por exemplo, acabou jamais acontecendo. Silva (2015) destaca que a superioridade numérica da homossexualidade masculina em seis tramas: *Brilhante* (1981), *Partido Alto* (1984), *Roda de Fogo* (1986), *Mandala* (1987), *Sassaricando* (1987) e *Pacto de Sangue* (1989).

Seguindo a trilha deixada pelos anos 1970, a década seguinte mantém o padrão de representação de homens gays estereotipados em seus gestos e falas, geralmente em papéis secundários. São pessoas ligadas às camadas populares, com profissões como mordomos, cozinheiros e gurus. A trama que foge à regra é *Brilhante* (1981), que aprofunda um pouco as discussões sobre identidades

LGBT+ e seus conflitos sociais e familiares. Essa telenovela apresenta o drama de Inácio (Dênis Carvalho) e sua mãe (Fernanda Montenegro), que chega a fazer pagamentos para que o namorado do filho se afaste dele, pensando no sofrimento que a vivência homossexual supostamente lhe causa.

*Roda de Fogo* (1986) também se destaca das demais telenovelas da década de 1980 por apresentar identidades LGBT+ menos “tradicionais” para a época e não tão higienizadas quanto o padrão “homem-gay-branco-heteronormativo”. Como mencionado anteriormente, as representações até este ponto em geral se reduzem a identificar sujeitos que não são heterossexuais, mas pouco discutiam suas identidades sexo-afetivas ou de gênero. Mário Liberato (Cecil Thiré) e Jacinto Donato (Cláudio Curi) na trama de *Roda de Fogo* se diferenciavam pela apresentação de seu gosto pelo uso de objetos para obtenção de prazer sexual, além de jogos sadomasoquistas e do apreço por sexo pago. A liberdade nas experimentações sexuais fora da norma contribui para a vilania das personagens na narrativa e suas conseqüentes “punições” na trama.

Rubin (2003) aponta que essa escala proporcional entre vilania e comportamentos sexuais e performatividades de gênero não normativos é tradicional na representação de personagens LGBT+. Há, portanto, uma associação entre sexualidades marginalizadas e criminalidade, assim como ocorreu com o já mencionado Conrad Mahler (Ziembinski), de *O Rebu* (1974), que se envolveu em um relacionamento intergeracional com Cauê (Buza Ferraz), que também representa uma transgressão e que culmina com o assassinato da namorada de Cauê. De maneira geral, “os vilões LGBTs, até o momento, são aqueles que mais transgridem as normas sexuais estabelecidas socialmente” (SILVA, 2015, p. 75).

No entanto, nem só por vilões *gays* é marcada a teledramaturgia da Globo da década de 1980. O período também pode ser lembrado pela primeira aparição de uma personagem LGBT+ negra em uma telenovela. *Sassaricando* (1987) trouxe Bob Bacall (Jorge Lafond), que aparecia estritamente na boate onde trabalhava, sem interagir com personagens de outros núcleos da telenovela. A vivência lésbica também é expandida em termos de representação nos anos 1980 se comparada à década anterior. Sobre isso, Borges (2008) pondera que a sexualidade lésbica é bastante regulada nas telenovelas brasileiras, sendo o direito de exercício da sexualidade e da afetividade restrito principalmente ao

modelo heteronormativo, com relacionamentos monogâmicos, estáveis e discretos.

Essa regulação dos corpos lésbicos se materializa de forma mais pragmática em *Bebê a Bordo* (1988), cuja trama traz a personagem Joana Mendonça (Débora Duarte), uma lésbica com trejeitos masculinizados que altera sua performatividade de gênero após reencontrar a mãe. Depois do encontro, ela passa a se preocupar em manter um comportamento lido socialmente como mais feminino e chega a se “tornar” heterossexual. Ainda que consideremos a possibilidade de fluidez das identidades (inclusive as LGBT+) devido à sua formatação cultural, conforme discutido no capítulo dois da tese, é preciso identificar que a representação de uma lésbica masculinizada como um sujeito incompleto e em conflito com sua identidade e que posteriormente reencontra a mãe e “supera” um trauma de infância para se tornar plena enquanto indivíduo heteronormativo e performando gênero conforme as expectativas sociais coloca as duas facetas do sujeito em níveis hierárquicos opostos. Um é privilegiado e o outro subalterno e representa uma “condição” a ser superada.

Quando a personagem é capaz de manter sua performatividade de gênero fora da norma, como é o caso da lésbica masculinizada Letícia (Mônica Torres) em *Ciranda de Pedra* (1981), ela é “penalizada” com a exclusão da vivência de sua sexualidade e de sua afetividade. Diferentemente de outras personagens lésbicas do período (heteronormativas) e de personagens heterossexuais, que na maioria das vezes terminam a trama com um grande encontro romântico, Letícia acaba sozinha.

Para fechar os anos 1980, Silva (2015) menciona um ponto importante das telenovelas relacionado à regulação da experiência LGBT+ por meio dos direitos sexuais e de família. O casal Laís e Cecília (Cristina Prochaska e Lala Deheinzeln, respectivamente), de *Vale Tudo* (1988) traz a discussão a partir da morte de uma delas na trama e do desamparo legal vivido pela outra. Também é nessa década que as pessoas transgêneras começam discretamente a aparecer, ainda que exclusivamente sob a chave do humor, como ocorreu em *Um Sonho a Mais* (1985). Nesta telenovela, Anabela (Ney Latorraca) levanta questões sobre a travestilidade em vários pontos da trama. O maior destaque da década, no entanto, está com Ninete (Rogéria), em *Tieta* (1989), que desestabiliza as noções tradicionais de gênero e gera discussões sobre o tema

com as personagens acostumadas com os padrões binários masculino e feminino. Também neste período, aparece o primeiro personagem notadamente bissexual, o Laio (Perry Salles), em *Mandala* (1987).

Já nos anos 1990, a tendência foi de aumento da visibilidade de pessoas LGBTQ+ nas telenovelas da Globo (Peret, 2005). Ainda assim, certos padrões estabelecidos nas duas décadas anteriores permaneceram, como a predominância de homens *gays* enquanto grupo mais representado, estando em sete das 13 tramas exibidas no período. Ainda há destaque para a representação de homossexuais estereotipados na chave do humor. Apesar disso, começa a aparecer também um modelo de montagem que Silva (2015, p. 76) chama de “narrativa de revelação”, na qual é criada uma expectativa em relação às sexualidades de personagens LGBTQ+, que são reveladas ao longo das tramas e confirmadas somente nos últimos capítulos. Este método tem dois pontos positivos principais: primeiro, ele permite que o público crie identificação com os sujeitos LGBTQ+ antes de saber que eles são pessoas com gêneros e sexualidades não normativos; depois, é possível ampliar um debate sobre essas identidades ao longo da narrativa, já que ela é sempre questionada, como aconteceu em *A Próxima Vítima* (1995).

Nesta telenovela, o casal composto por Sandrinho (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes) enfrenta questões relacionadas à sexualidade e, apesar de ser vítima de discriminação e preconceito, termina a trama junto. O aprofundamento dos conflitos relacionados às identidades LGBTQ+ é acentuado por ser o primeiro casal inter-racial formado entre dois homens em telenovelas brasileiras (Silva, 2015), o que aponta novamente para a importância da questão da interseccionalidade e da adição de mais camadas de opressões que podem incidir sobre sujeitos com sexualidades e gêneros não normativos.

Mulheres lésbicas, por sua vez, foram representadas em três telenovelas da Globo nos anos 1990. Em duas delas, de acordo com Silva (2015), havia dúvida sobre a homossexualidade das personagens, que só foi “revelada” ao fim das tramas. O destaque vai para *Torre de Babel* (1998), que merece atenção especial:

A única novela em que a homossexualidade feminina foi explicitada [nos anos 1990] é justamente a narrativa em que as

personagens foram retiradas da trama, com a alegação dos autores de que houve rejeição do público. Entretanto, a saída de Leila e Rafaela em *Torre de Babel* (1998) acabou se tornando um marco na participação destas personagens. (SILVA, 2015, p 77)

A autora segue mencionando o caso de *Explode Coração* (1995), narrativa cuja personagem Sarita Vitti (Floriano Peixoto) descontrói as convenções de gênero e sexualidade trazendo discussões inéditas na teledramaturgia brasileira. Sarita não se identificava como homossexual, travesti ou *drag queen*, contestando as classificações disponíveis para sua identidade. A negação de se enquadrar em uma categoria fixa é uma tendência nas reivindicações do movimento LGBTQ+ na contemporaneidade, o que nos leva a enxergar a telenovela como um verdadeiro termômetro social.

Outra inauguração na representação LGBTQ+ em telenovelas dos anos 1990 se deve à participação de Buba (Maria Luísa Mendonça) em *Renascer* (1993). A personagem intersexual gerou debates sobre um tema historicamente invisibilizado, partindo da narrativa e se propagando para a sociedade de maneira mais ampla. Além destes casos, Silva (2015) destaca a promoção de discussões a respeito da bissexualidade que apareceram na telenovela *Por Amor* (1998), por meio da relação intergeracional entre dois homens. Um deles, um pai cuja família não aceita sua identidade sexual.

A década de 2000, por sua vez, é marcada pela acentuação do crescimento da representação de diversidade sexual e de gênero. Neste período, foram 22 tramas da Globo com personagens LGBTQ+, sendo que desde 2003, todas as telenovelas exibidas na faixa horária das 21h apresentam ao menos uma personagem da comunidade (Silva, 2015). Outra permanência é a predominância de homens *gays* nas narrativas, ganhando destaque a telenovela *América* (2005), que situa a discussão sobre a homossexualidade no ambiente rural, ainda marcado pelo conservadorismo que leva à intensificação de preconceito e discriminação. A trama desenvolve a história de Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro), passando especialmente pelos conflitos familiares, cujos valores foram muito discutidos pela sociedade brasileira da época a partir da telenovela. Há, no entanto, uma mudança substancial nos tipos



representados, que passam a assumir padrões heteronormativos, que coexistem com os modelos estereotipados, exagerados e populares de períodos anteriores. Além de Junior e Zeca em *América*, há casais formados por homens brancos, heteronormativos, em relações monogâmicas estáveis, pertencentes à classe média e inseridos no mercado de profissões liberais em *Páginas da Vida* (2006) e *Paraíso Tropical* (2006). Ainda que vivenciem sexualidades divergentes, estes homens *gays* não são motivos de chacota como os personagens caricatos que vieram antes deles, mas são respeitados nas tramas. Esse fenômeno se deve às características adicionadas à identidade LGBTQ+, que novamente levantam a importância do debate interseccional na análise das personagens.

A questão da adoção e constituição de família por casais homossexuais é colocada em *Páginas da Vida* (2006), na qual Rubens (Fernando Eiras) e Marcelo (Thiago Picchi) encontram dificuldades para conseguirem a adoção legal e compartilhada de uma criança. Silva (2015) aponta ainda que, apesar de um crescimento de personagens normativos, os homossexuais com trejeitos lidos socialmente como femininos não deixaram de constar nas tramas. Eles inclusive conseguiram espaço para trazerem ao debate temas mais marginalizados, como a poligamia, os relacionamentos sexuais casuais e a troca de sexo por dinheiro, a partir dos personagens Carlão (Lugui Palhares) e Bernardinho (Thiago Mendonça) em *Dois Caras* (2007), por exemplo.

Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira), de *Senhora do Destino* (2004) também é um homossexual não normativo que carrega consigo debates importantes sobre direitos sexuais. Um ponto em comum entre ele e Bernardinho é que ambos se relacionam com homens heteronormativos, que inclusive se identificam como heterossexuais, contemplando os padrões de masculinidade e virilidade socialmente esperados e ainda assim acabam constituindo com eles relacionamentos homoafetivos.

Silva (2015) destaca ainda que um fator preponderante de distinção entre personagens homossexuais normativos e não normativos é a classe social. Enquanto *gays* normativos pertencem em geral às classes médias, especialmente os componentes de casais monogâmicos, os não normativos, por sua vez, são oriundos das camadas populares. Se a representação de homossexuais masculinos ganha certas camadas de complexidade, não se pode dizer o mesmo das mulheres. As lésbicas continuam de maneira geral

associadas a personagens normativas, dentro dos padrões de performatividades de gênero socialmente “adequados”. Além de numericamente inferiores, as homossexuais também parecem ter sexualidades e comportamentos mais regulados.

Apesar disso, foram responsáveis pela disseminação de debates fundamentais nos anos 2000. *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Senhora do Destino* (2004), por exemplo, apresentaram a descoberta da sexualidade de mulheres jovens, além de conflitos familiares e possibilidade de estabelecimento de relacionamentos estáveis entre pessoas do mesmo gênero.

Mulheres Apaixonadas (2003) foi uma das únicas tramas a debater a sexualidade entre adolescentes, enquanto Senhora do Destino (2004) trouxe a temática da adoção de uma criança e da socialização com uma família formada por homossexuais. Mas, assim como havia sido citado na década de 1980, a sexualidade lésbica é bastante regulada e não apenas as personagens de Mulheres Apaixonadas (2003) e Senhora do Destino (2004) são heteronormativas, como também o são as outras cinco lésbicas de Celebridade (2003), Belíssima (2005), A Favorita (2008) e Ciranda de Pedra – remake (2008). (SILVA, 2015, p. 79)

Ainda nos anos 2000, houve um aumento de personagens transgêneras. Elas estavam presentes em *As Filhas da Mãe* (2001), *A Lua me Disse* (2005), *Paraíso Tropical* (2007) e *Duas Caras* (2007). Em *As Filhas da Mãe*, a mulher transgênera Ramona (Cláudia Raia) tem bastante destaque na trama, o que é evidenciado inclusive pela escolha da atriz que a representa. Ainda sobre esta questão, vale mencionar que a atriz Rogéria, mulher transgênera que circulou muito pela mídia brasileira, participou de duas telenovelas na década de 2000: *Duas Caras* (2007), e *Paraíso Tropical* (2007), nas quais levanta discussões ligadas às identidades de gênero não normativas.

Apesar de seu papel fundamental na representatividade LGBTQ+ nas produções culturais brasileiras, Rogéria é uma figura controversa por já ter afirmado em algumas ocasiões que é a “travesti da família brasileira” (Silva, 2015, p. 80). Isso parece ser verdade, já que a atriz esteve em duas das quatro telenovelas que representaram pessoas transgêneras dos anos 2000. Ela aparentemente é adequada às expectativas sociais de uma pessoa com performatividades de gênero fora da norma, contestadora, mas dentro de certos limites. As

personagens vividas por ela, por exemplo, apesar de discutirem questões ligadas à transgeneridade, não parecem viver suas próprias sexualidades, pois não mantêm relações afetivas ou mesmo sexuais – o que difere do padrão das demais personagens heterossexuais ou mesmo de uma parcela grande das homossexuais e bissexuais.

Mais uma questão que ganhou destaque na década de 2000 é a questão geracional. Abordada de maneira discreta em décadas anteriores, ela ganha certa relevância. A participação de Rogéria nas telenovelas é um exemplo disso. Há também personagens LGBTQ+ idosas em *Sabor da Paixão* (2002), que traz pela primeira vez um casal homoafetivo composto por pessoas na terceira idade, Quintino (Edney Giovenazzi) e Silvano (Sérgio Mamberti).

Para fechar as considerações sobre os anos 2000, Silva (2015) ressalta a inexistência de personagens transgêneros masculinos, sendo restrita a representação de pessoas *trans* às mulheres. Esta é uma questão importante no histórico de personagens LGBTQ+ na teledramaturgia brasileira. Além disso, pessoas bissexuais aparecem em apenas quatro tramas, sendo um tema com pouca visibilidade. É interessante perceber como essas representações são orientadas por identidades que socialmente têm mais ou menos legitimidade, sendo a telenovela efetivamente um espelho da nação.

As análises realizadas por Silva (2015) na pesquisa que serviu como base para este tópico se restringiram temporalmente até o ano de 2013 e as de Peret (2005), até 2005. Desse modo, as últimas etapas de averiguação de personagens LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras da Globo que tivemos acesso é referente aos anos 2010, 2011, 2012 e 2013. Apesar de reconhecermos que seria interessante o avanço das análises até 2019, ano anterior à redação desta tese, não faremos isso por não compor nossos objetivos. Traçamos, portanto, um histórico limitado pelas pesquisas mencionadas anteriormente e baseado nelas, de modo que podemos ter ideia do ambiente no qual nasce a ficção seriada da Netflix no Brasil em termos de diversidade sexual, afetiva e de gênero e de que maneira ela reflete e refrata essa conjuntura.

No período referido (2010 a 2013), Silva (2015) identificou 12 telenovelas da Globo com personagens LGBTQ+. A diferença em relação às décadas anteriores é que a representação das identidades sexuais e de gênero não normativas está mais espalhada pela grade horária da emissora, em obras por todo o *prime time*

e fora dele. Em *Viver a Vida* (2010), há um forte deslocamento da norma monogâmica. O título apresenta três pessoas em uma relação poliamorosa, dois homens bissexuais e uma mulher heterossexual. *Ti-Ti-Ti* (2010) deu destaque aos conflitos familiares em relação à sexualidade e *Insensato Coração* (2011) dedicou um núcleo para discussão de questões ligadas às LGBTQ+ - especialmente a homossexualidade masculina, já que há na telenovela sete personagens *gays* (Silva destaca que a única lésbica vive trancada em uma prisão). Sobre visibilidade lésbica, vale mencionar *Fina Estampa* (2011), que apresenta um casal intergeracional de mulheres, sendo uma delas com performatividade de gênero fora do ideal feminino.

A transgeneridade também apareceu mais no último período de análises da autora, em três narrativas entre 2010 e 2013: *Fina Estampa* (2011), *Aquele Beijo* (2011) e *Salve Jorge* (2012). Nesta última, inclusive, o gênero não normativo vai além de apenas tangenciar a trama e traz discussões fundamentais. Por meio da personagem Alice (Maria Clara), é apresentada a necessidade comum de intervenções cirúrgicas e estéticas para o exercício mais lucrativo da prostituição como alternativa de subsistência às mulheres transgêneras. Além disso, Maria Clara é uma das poucas atrizes *trans* que ganharam espaço interpretando personagens transgêneras na teledramaturgia brasileira.

Além do recorte temporal, Silva (2015) faz algumas análises referentes às faixas horárias das telenovelas na grade de programação da Globo. Ela percebeu, por exemplo, que 36 das 62 obras que apresentaram personagens LGBTQ+ foram exibidas no *prime time*, entre 20h e 22h. Com mais personagens LGBTQ+, é natural que as tramas deste horário também tragam mais tematizações da diversidade sexo-afetiva e de gênero, por meio de discussões sobre preconceito e discriminação, de conflitos familiares ou mesmo de direitos sexuais. As telenovelas exibidas às 19h na Globo são tradicionalmente marcadas pela comichidade. Segundo o levantamento de Silva, 22 telenovelas nesta faixa horária apresentaram personagens LGBTQ+, muitas delas concebidas sob a chave do humor, que é associado a performatividades de gênero não normativas. Ainda assim, alguns títulos “das 19h” trouxeram questões importantes relacionadas à população LGBTQ+, como *As Filhas da Mãe* (2001) e *Ti-Ti-Ti* (2001), já previamente discutidas. A faixa das 18h, muitas vezes ocupada por produções conhecidas como “de época”, apresentou poucas personagens LGBTQ+

justamente por esta categoria de telenovelas historicamente ter pouca participação LGBTQ+ nas tramas.

Quanto à faixa etária das personagens, Silva (2015) aponta que de todas as telenovelas componentes de seu universo de pesquisa, somente *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Insensato Coração* (2011) apresentaram personagens LGBTQ+ com menos de 20 anos. Jovens com 21 a 30 anos foram o grupo que mais cresceu em termos de presença nas narrativas, principalmente na década de 2000. A pesquisadora indica ainda que a faixa entre 31 e 40 anos é historicamente a mais representada em telenovelas da Globo, mas vem perdendo espaço para pessoas LGBTQ+ mais jovens nos últimos anos. Quanto mais avança a idade, mais escassas ficam as personagens com sexualidades e gêneros não normativos nas tramas. Poucas têm mais de 41 anos e raríssimas passam dos 61. Silva (2015) contabiliza apenas seis telenovelas da Globo com personagens LGBTQ+ acima dos 60 anos: *O Rebu* (1974), *Sabor da Paixão* (2002), *Belíssima* (2005), *Paraíso Tropical* (2006), *Duas Caras* (2007) e *Fina Estampa* (2012). Ela pondera ainda que o crescimento da presença de jovens pode indicar a ampliação de discussões sobre diversidade sexo-afetiva e de gênero nas famílias e maior aceitação de identidades LGBTQ+, assuntos fomentados pela telenovela.

É possível ainda fazer uma análise sob a variável da raça. Silva (2015) identificou apenas quatro personagens LGBTQ+ negras entre as 126 presentes em telenovelas da Globo desde os anos 1970 até 2013. Três delas são provenientes de classes populares. Percebe-se, além da relação entre negritude e pobreza nas tramas, que a maior parte das personagens nestas categorias é coadjuvante. “Cabe destacar que o pequeno número de negros nas telenovelas não é observado apenas no que se refere às personagens LGBTQs, mas que de forma geral esta parcela da população é pouco representada nas narrativas – ainda que tenha havido um crescimento nos últimos anos” (SILVA, 2015, p. 82). Sobre a classe social das personagens, é válido mencionar que ao longo de todo o período analisado, a quantidade de pessoas LGBTQ+ provenientes de classes populares foi superior àquelas da classe média (apesar de um aumento de LGBTQ+ nesta classe social a partir dos anos 2000). Nas classes mais altas, a presença de personagens sexo-afetiva e genericamente diversas é rarefeita. Esta categoria está intimamente ligada às profissões desenvolvidas pelas

personagens. Há muitos cabeleireiros, mordomos, garçons e comerciários entre as LGBT+ das classes populares das telenovelas da Globo. Aquelas pertencentes à classe média, por sua vez, são em geral advogadas, músicas, empresárias e ligadas às profissões liberais. Entre as mais abastadas, aparecem muitas que não exercem profissão alguma.

Quanto à performatividade de gênero, Silva (2015) conclui que o exercício de masculinidades não normativas é uma constante desde a primeira personagem LGBT+ em uma telenovela da Globo (como mencionado anteriormente, em *Assim na Terra Como no Céu*) até todas as décadas seguintes. A pesquisadora contabiliza 43 homens *gays* em 35 tramas que são construídos a partir de estereótipos que fogem do ideal viril masculino. Homossexuais no padrão heteronormativo, por outro lado, somam 27 em 16 telenovelas. Há, ainda, quatro personagens que transitam entre os dois modelos de comportamento e identidade, sendo ora “pintosas”, ora normativas.

Em termos de gênero, percebe-se uma evidente predominância de homens *gays*, que totalizam 76 personagens em telenovelas, em relação às mulheres lésbicas, que somam apenas 24. Quanto à performatividade que expressa socialmente este gênero, Silva (2015) observou que há 20 personagens lésbicas (presentes em 10 tramas) que se enquadram no padrão heteronormativo e cumprem as expectativas de feminilidade socialmente destinadas a elas. Há, por outro lado, quatro mulheres que têm comportamento mais masculinizado, rompendo com o ideal de gênero pressuposto. A autora destaca ainda que se os homens *gays*, sejam eles não normativos ou dentro do padrão de gênero, em geral estabelecem relacionamentos sexo-afetivos, entre as mulheres lésbicas a coisa é diferente. Somente aquelas com comportamento heteronormativo vivem relações amorosas, enquanto as masculinizadas costumam permanecer sozinhas no desenvolvimento das narrativas.

Sobre a bissexualidade, Silva (2015) aponta que ela também é atravessada pela questão do gênero na representação em telenovelas. Há em seu levantamento 11 homens bissexuais, seis dentro do padrão heteronormativo, cinco não normativos e dois que transitam entre os dois pontos. Há, por outro lado, apenas três mulheres bissexuais, sendo duas no padrão heteronormativo e uma que transita ora dentro da norma de gênero esperada, ora fora. A pesquisadora identifica ainda nove mulheres transgêneras em seu levantamento e nenhum

homem transgênero<sup>82</sup>. Há ainda pessoas cujos gêneros são questões não tão evidentes nas tramas, como “Sarita Vitti em Explode Coração (1995), que não tinha sua identidade de gênero e orientação sexual definida. Além de Buba, em Renascer (1993), que era uma intersexual, frequentemente confundida com transexual pelas demais personagens” (SILVA, 2015, p. 83).

Em termos de relacionamentos sexo-afetivos, quando existem, em geral as personagens LGBT+ cumprem uma escala hierárquica de valor dessas relações que vale também para pessoas cisgêneras e heterossexuais. A maior parte delas, quando em relações sexo-afetivas, é monogâmica, casada, em dupla, com pessoas da mesma geração, privada, sem pornografia e utilizando exclusivamente os corpos como instrumentos de obtenção de prazer. As poucas exceções identificadas no levantamento de Silva (2015) aparecem em *Roda de Fogo* (1986), com o sadomasoquismo; em *Viver a Vida* (2009), com a representação de uma relação poliamorosa; e em *Insensato Coração* (2011), com uma ligação sexo-afetiva intergeracional. Sobre isso, é apontado que:

Mas de fato, se tratam de exceções. Em uma análise minuciosa percebe-se que além de não se diferir dos relacionamentos heterossexuais, muitas das personagens nem chegam a ter sua sexualidade explorada, ficando claro apenas que se tratam de LGBTs, mas sem acesso a uma vivência sexual dentro das tramas. Importante destacar que outra linha abaixo da hierarquia são as relações procriativas. É provável que o grande preconceito com relação à socialização de crianças em famílias formadas por LGBTs (MELLO, 2005) tenha contribuído para que demorasse mais de 30 anos para que a temática fosse abordada nas telenovelas. Somente em 2004, na trama de *Senhora do Destino*, um casal lésbico adotou uma criança. E, ao contrário do que se possa supor, a prática não se tornou comum nas novelas, sendo repetida apenas em 2006, em *Páginas da Vida*. (SILVA, 2015, p. 84)

De maneira geral, Silva (2015) conclui que as personagens LGBT+ tiveram sua participação ampliada e diversificada nas telenovelas da Globo entre a década de 1970 e o ano de 2013. Entre as identidades não normativas identificadas, a predominância nas narrativas é de homens gays com performatividade de

---

<sup>82</sup> Não está entre os objetivos deste trabalho atualizar a pesquisa mencionada, mas vale destacar que mais recentemente houve participação de pelo menos um personagem masculino transgênero na trama de uma telenovela da Globo: Ivan (Carol Duarte) em *A Força do Querer* (2017).

gênero fora do padrão heteronormativo, muitas vezes carregados de estereótipos, construídos na chave do humor e provenientes das classes populares. Apesar disso, a pesquisadora aponta para um crescimento de personagens homossexuais heteronormativos a partir dos anos 2000, principalmente.

As análises evidenciam ainda o apagamento da identidade lésbica em relação à homossexualidade masculina. Além de serem menos presentes nas narrativas, as lésbicas têm suas sexualidades mais reguladas, sendo permitido que existam nas tramas quase exclusivamente quando performam seu gênero com as características socialmente lidas como femininas. Desse modo, a predominância nas narrativas é de mulheres lésbicas heteronormativas.

Ao apresentar lésbicas em uma chave heteronormativa, pode-se dizer que há uma reafirmação do padrão, que culmina em uma regulação da sexualidade feminina (Silva, 2015). Há a invisibilização de outras performatividades possíveis de gênero, que poderiam questionar o *status quo* mais explicitamente, afinal “mesmo dentro de um grupo estigmatizado como o de LGBTs, o sexismo, o racismo e a misoginia, por exemplo, operam de forma praticamente invisível” (SILVA, 2015, p. 85). É com muita inspiração na pesquisa tão referida neste tópico que as análises do capítulo final da tese serão realizadas, buscando compreender que representações de personagens LGBTQ+ se materializam na produção original brasileira de ficção seriada na Netflix e por quais outros traços identitários elas são atravessadas.

## **7.2. FERRAMENTAS DE ANÁLISE DAS PERSONAGENS**

Neste tópico, retomamos algumas discussões em âmbito metodológico para efetivação da análise das personagens LGBTQ+. Inicialmente, destacamos que, após um mapeamento extenso das produções nacionais da Netflix, incluindo as obras da América Latina como um todo e particularmente do Brasil, identificamos as personagens LGBTQ+ presentes nas narrativas. Realizamos o estudo não apenas de sexualidades e gêneros, mas também de categorias que nos ajudaram a compreender como as construções identitárias ocorrem nas tramas. Esse recorte de análise, possibilitou-nos notar que outras características dão corpo às personagens além da vivência de suas sexualidades e da



performatividade de seus gêneros, indicando a necessidade compreensão da personagem para além desses marcadores identitários. Como discutimos adiante, a própria configuração das personagens a partir de uma totalidade que envolve demais características além da sexualidade e performatividade de gênero, indica alterações relevantes em relação a representações de pessoas LGBTQ+ quando tomamos como base de comparação as telenovelas brasileiras. Marcas como classe, relações familiares, raça e faixa etária entram em nosso quadro de análises para uma compreensão mais abrangente das identidades representadas por meio das personagens LGBTQ+ no *corpus*. Para uniformização dos procedimentos de análise, estabelecemos categorias que envolvem desde dados mais objetivos (número de temporadas, número de episódios, etc.) até informações/interpretações que decorrem de análises realizadas ao longo do processo de assistência das séries, estabelecidas com base nas categorias e interseccionalidades discutidas na primeira parte deste trabalho. A sistematização das informações e dados observados constituiu-se com base nas seguintes variáveis:

*a. Título*

Apresenta o título da série, a quantidade de temporadas, o número de episódios e o ano de lançamento.

*b. Produção*

Identifica a produtora responsável pela realização da produção, localização no país em termos de cidade e estado.

*c. Autoria e Direção*

Apresenta os nomes de responsáveis pela concepção da obra produzida pela Netflix, além da identificação do/a diretor/a.

*d. Gênero/Formato da produção*

Aqui, identificamos o gênero da narrativa, de acordo com as classificações apresentadas anteriormente ao longo da tese.

#### *e. Personagem LGBT+*

Categoria central para as análises e por isso se divide nas dez subcategorias descritas a seguir.

##### *i) Personagem*

Esta categoria apresenta o nome da personagem (quando identificado) e a atriz ou o ator que a interpreta.

##### *ii) Gênero*

Aqui, é identificado o gênero da personagem, tanto em termos da escala entre masculino e feminino quanto em relação à transgeneridade ou cisgeneridade.

##### *iii) Sexualidade*

Indica a sexualidade das personagens. No caso de não haver a explicitação dessa característica específica, consideramos outros índices que poderiam caracterizá-la como relacionamentos e falas.

##### *iv) Performatividade*

Apresenta as características das personagens em termos de sua performatividade de gênero. Em geral, oscilam entre heteronormativas e não normativas – sendo heteronormativas mulheres que performam comportamentos lidos socialmente como femininos e homens que performam comportamentos socialmente lidos como masculinos e não normativas mulheres que fogem de comportamentos lidos socialmente como femininos e homens que fogem de comportamentos lidos socialmente como masculinos.

##### *v) Raça*

Esta categoria demonstrou ser de definição mais difícil. A raça nesta pesquisa não é compreendida enquanto uma determinação biológica, mas como categoria cultural altamente relacionada a questões ligadas à classe social, além da cor/fenótipo. Inicialmente, portanto, partimos da observação das personagens em termos de cor/fenótipo para identificação de sua raça. Caso isto seja insuficiente, buscamos pela identificação racial do ator ou da atriz que a interpreta, a fim de verificarmos qual sua identificação racial.

*vi) Faixa etária*

Indica a idade aproximada da personagem. Para tanto, além da observação da trama, também atentamos para a idade do ator ou da atriz que a interpreta, já que a maior parte dos atores representa personagens da mesma faixa etária que a sua.

*vii) Profissão/classe sócio-econômica*

Aqui, buscamos diferenciar as personagens não apenas pelo seu poder aquisitivo, mas levando em conta também seu *status* social. Dividimos os sujeitos entre classe popular, classe média e classe alta, levando em conta os bens materiais, que podemos apreender por meio da narrativa, que possuem e sua posição social na trama.

*viii) Relações socioafetivas*

Características sociais das personagens entre as quais: a constituição familiar, sua posição na comunidade, modelos de relacionamento etc. Como essas definições são muito particulares em cada narrativa, a gama de informações presentes aqui é bastante variada.

*ix) Função Dramática*

Neste ponto, é apresentada a posição da personagem na trama, classificada como protagonista, coadjuvante ou, ainda, figurante (como ocorre em muitos casos, em que faz apenas uma aparição pontual). Para definir a função dramática das personagens, apoiamo-nos em Comparato (1983), que define os protagonistas como “base do núcleo dramático principal, o herói da estória” (p. 63). Este protagonista pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, ou ainda qualquer coisa que tenha “condições de ação ou expressão” (p. 63). O autor diz que o protagonista é a personagem mais desenvolvida, está no centro da ação, no primeiro plano e ao seu lado tem os coadjuvantes. Esta categoria de personagens existe em relação ao principal. Por fim, Comparato define o “componente dramático” (COMPARATO, 1983, p. 64), que aqui adaptamos como “figuração”. É um elemento de fundo, uma ambientação das personagens descritas anteriormente.

x) *Considerações*

Esta categoria é reservada a informações adicionais que porventura não foram abrangidas pelas anteriores, como o desfecho das personagens nas tramas ou outras questões relevantes.

Por meio dessas categorias, buscamos cobrir várias entradas possíveis para as análises das representações LGBTQ+ presentes no *corpus* desta pesquisa. No próximo capítulo, serão apresentadas as ficções e respectivas personagens sob a ótica das teorias desenvolvidas ao longo da tese e dos critérios de análise estabelecidos anteriormente. Tomando como base o histórico de representações de identidades LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras (aqui avaliadas a partir da produção da Globo dos anos 1970 até meados dos anos 2010), retomamos uma das nossas hipóteses de pesquisa, que aponta para a predominância de homens *gays* entre as personagens mais recorrentes da ficção seriada brasileira original da Netflix.

Também usamos os dados apresentados neste capítulo como base para uma análise quantitativa das personagens, o que é um dos objetivos do trabalho. Desse modo, averiguamos as identidades LGBTQ+ representadas nas produções originais da Netflix no Brasil tomando como base as telenovelas brasileiras das últimas décadas, de forma a observar as transformações e permanências das representações nos dois períodos e nos dois modelos televisuais (*broadcast* e *streaming*).

## Capítulo 8: Representações de personagens LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix

Neste capítulo apresentamos os critérios para a delimitação do *corpus* da pesquisa. Ele será formatado a partir do material sistematizado na Parte II deste trabalho. A seguir, procedemos à análise das personagens LGBTQ+ nas narrativas que compõem o *corpus*.

As narrativas brasileiras de ficção seriada Netflix são apresentadas uma a uma ao longo deste capítulo, por ordem cronológica de estreia no portal. As personagens são descritas na sequência de aparecimento nas tramas. Ao fim desta apresentação, as informações são sistematizadas em uma tabela que facilita a visualização das marcas identitárias das personagens e as análises. As características destacadas foram metodologicamente explicadas no capítulo sete.

### 8.1. CORPUS DA PESQUISA

O *corpus* da pesquisa é formado exclusivamente pelas séries originais brasileiras produzidas pela Netflix e que estrearam no portal até o momento de nossa última coleta de dados, em 12 de fevereiro de 2020. Ele é composto por nove títulos com estreia entre 2016 e 2020, conforme pode ser visto a seguir. A tabela 23 está organizada cronologicamente por ordem de estreia.

**Tabela 22:** Séries brasileira originais Netflix que compõem o corpus da pesquisa

Título	Formato	Temporadas	Gênero	Estreia
1. <i>3%</i>	Série	3	Ficção Científica	Nov. 2016
2. <i>O Mecanismo</i>	Série	2	Criminal	Mar. 2018
3. <i>Samantha!</i>	Série	2	Comédia	Jul. 2018
4. <i>Coisa Mais Linda</i>	Série	2	Drama	Mar. 2019
5. <i>O Escolhido</i>	Série	2	Suspense	Jun. 2019
6. <i>Sintonia</i>	Série	1	Infantojuvenil	Ago. 2019
7. <i>Irmandade</i>	Série	1	Criminal	Out. 2019
8. <i>Ninguém tá Olhando</i>	Série	1	Fantasia	Nov. 2019
9. <i>Onisciente</i>	Série	1	Ficção Científica	Jan. 2020

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Compõem o *corpus* as séries *3%*, *O Mecanismo*, *Samantha!*, *Coisa Mais Linda*, *O Escolhido*, *Sintonia*, *Irmandade*, *Ninguém tá Olhando* e *Onisciente*. As temporadas incluídas para análise são as que foram lançadas dentro do período limitado pela segunda coleta de dados realizada para esta pesquisa. As temporadas com estreia posterior a 12 de fevereiro de 2020 não foram computadas. A seguir, são apresentadas todas as séries, suas respectivas personagens LGBTQ+ e temáticas referentes às diversidades sexual, afetiva e de gênero, em ordem cronológica de estreia dos títulos na Netflix.

#### 8.1.1. SÉRIE 1: 3%

A primeira série brasileira produzida pela Netflix foi *3%*, que estreou em 25 de novembro de 2016. Em dezembro de 2020, o título já tinha quatro temporadas disponíveis no portal, mas somente as três primeiras são computadas neste levantamento, devido ao recorte temporal da coleta de dados para a pesquisa. A primeira temporada é composta por oito episódios, a segunda por 10 e a terceira novamente por oito. Cada episódio dura em média 45 minutos, tendo o mais curto 38 (o sétimo episódio da primeira temporada) e o mais longo, 51 minutos (o primeiro episódio da terceira temporada).

O projeto *3%* teve início com um episódio piloto lançado no YouTube em 2011. O roteiro, escrito pelo então estudante da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Pedro Aguilera, foi inicialmente rejeitado por várias emissoras de televisão. Sucesso na plataforma digital, o piloto atingiu a marca de um milhão de visualizações e começou a chamar a atenção das grandes companhias de mídia. Em 11 de março de 2016, a Netflix anunciou que iniciaria a produção do título.

A produtora contratada para a execução foi a Boutique Filmes, com sede em São Paulo. A direção é assinada por César Charlone, Daina Gianecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema. A produção conta ainda com elenco formado por nomes conhecidos nacionalmente, como Bianca Comparato, Maria Flor, Fernanda Vasconcellos, João Miguel, Zezé Mota, o cantor Ney Matogrosso e a cantora Liniker, que faz uma participação especial. A narrativa de ficção científica conta a estória de um território devastado no qual a produção de itens básicos de sobrevivência, como alimentos, é precária: o Continente. Aos 20 anos de idade,

todos os cidadãos são convidados a participarem de um processo seletivo para ingressarem no Maralto, uma região próspera e cheia de oportunidades. No entanto, apenas 3% são selecionados.

As diferenças entre Maralto e Continente são muito marcadas esteticamente, sendo o primeiro um lugar cheio de tecnologia, áreas verdes e traços arquitetônicos modernos. O segundo, por sua vez, se assemelhando às favelas das grandes cidades brasileiras, com traços de urbanização não planejada e apinhado de construções caóticas e pessoas em farrapos. Para a representação do Continente, foram gravadas cenas na Galeria Adriana Varejão e na periferia de São Paulo, como em Heliópolis e no Parque da Juventude. Também houve sequências na Ocupação Cine Marrocos, no centro da capital paulista. Já o Maralto foi contemplado com locações na Arena Corinthians, cuja arquitetura é luxuosa e futurista, e no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, com suas galerias imponentes e natureza exuberante.

Em junho de 2017, foi anunciada a renovação da série, cuja segunda temporada estreou em abril do ano seguinte. Ainda em 2018, a terceira temporada foi confirmada, com lançamento em 2019. Além das locações tradicionais na periferia de São Paulo, na Arena Corinthians e em Inhotim, foi incluído um novo local na narrativa: a Concha - uma sede da resistência da trama, cuja ambientação foi feita nas Dunas do Rosado, Porto do Mangue, Rio Grande do Norte.

As sucessivas renovações são um forte indicador do sucesso de 3%. Ela é a única série brasileira original Netflix com quatro temporadas até o momento de redação desta tese. Além disso, a produção ficou conhecida por ter sido durante algum tempo a série de língua não inglesa mais vista nos Estados Unidos<sup>83</sup>. Apesar de a Netflix não divulgar oficialmente os *ratings* de audiência de seu catálogo ou as quantidades de visualizações dos títulos, pode-se inferir que 3% foi e é uma experiência bem-sucedida para a companhia.

Quanto às personagens LGBTQ+, elas se concentram na segunda e na terceira temporadas da série. Na primeira, não foi identificada nenhuma identidade com sexualidade e/ou gênero fora da heteronormatividade e da cisnormatividade.

---

<sup>83</sup> Hypheness. 3% é a série de língua não-inglesa mais visto nos EUA. Acesso em 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.hypheness.com.br/2017/03/3-e-a-serie-de-lingua-nao-inglesa-mais-assistida-nos-eua/>

Desse modo, a primeira personagem LGBTQ+ aparece na trama de 3% já na segunda temporada, no episódio 2: *Torradeira*. Trata-se de Ariel, uma personagem coadjuvante que tem participações em vários episódios da segunda e da terceira temporadas. É interessante perceber a escolha do nome da personagem, que pode designar pessoas do sexo masculino ou feminino. Ariel tem uma identidade transgênera não binária, transitando entre os gêneros e mostrando que é possível existir entre eles. Durante a trama, não há nenhum elemento textual, narrativo ou discursivo que a defina como mulher ou homem. Ela é vivida por Marina Matheis, primeira atriz transgênera contratada para uma produção original Netflix brasileira.

Ariel é branca, jovem, e não é retratada com laços familiares ou afetivos em termos românticos na trama. Apesar disso, a construção de sua identidade é bastante marcada pelo ativismo, sendo uma das principais manifestantes do Continente contra a desigualdade entre as pessoas de lá e as do Maralto. Ela também se posiciona contra o Processo e é bastante emblemático que a primeira personagem LGBTQ+ representada em uma produção brasileira da Netflix seja transgênera.

Posteriormente ainda no episódio 2: *Torradeira*, é retratado um beijo entre duas mulheres presumivelmente lésbicas, uma delas negra e a outra, branca. Elas fazem apenas uma participação na trama, são mostradas rapidamente e não aparecem novamente em outros momentos. Por isso, são categorizadas como figurantes. Elas são retratadas em um ambiente denominado como “Procexo”, em alusão ao *Processo* de seleção para a saída do Continente. Após selecionados, os jovens ingressantes participam de uma celebração dionisíaca regada a álcool e sexo, o que mostra também o caráter moderno e progressista do Maralto.

Também durante o desenvolvimento da sequência referente ao “Procexo” neste mesmo episódio, é apresentada uma garota jovem e branca que menciona seu interesse por uma mulher e ainda assim se interessa por Rafael, um dos protagonistas da série. Sua bissexualidade fica, portanto, evidente e destacada. Também é uma personagem que faz breve participação, sem recorrências na trama. A propósito, a referida “sequência Procexo” é uma abertura para representação de várias personagens LGBTQ+, como as já mencionadas. Por fim, é mostrado um beijo entre dois homens presumivelmente *gays*, um deles negro



e o outro, branco. Também não reaparecem na narrativa, assim como as personagens que apareceram antes deles.

As personagens LGBTQ+ mais relevantes na trama surgem, no entanto, já mais perto do fim da segunda temporada. O nono episódio apresenta os criadores do Maralto, cientistas e filósofos com sonhos utópicos sobre uma sociedade igualitária, justa, sustentável e bela. Na trama, há um conhecido “casal fundador” a quem é creditada a criação do Maralto. Eles são Laís Vivalva (Fernanda Vasconcellos) e Vítor Elano (Silvio Guindane), que juntam ideais e uma família rica e influente para a construção da utopia. É revelado, no entanto, que havia um terceiro integrante na relação: Samira (Maria Flor). Eles aparecem pela primeira vez no episódio nove da segunda temporada da série e são recorrentes ao longo da narrativa. Logo, são classificados como coadjuvantes nesta pesquisa.

Daí, é possível que sejam extraídas algumas considerações. A primeira se refere à bissexualidade das duas mulheres, que se relacionam entre si e também com um homem, formando um “trisal” (neologismo que se refere a um “casal” formado por três pessoas). Outra questão importante que não é diretamente abordada na narrativa, mas necessariamente é colocada em discussão com a existência de um “trisal”, é sobre modelos alternativos de relacionamento e “poliamor”. Tratam-se de alternativas às relações românticas normativas, em um diálogo com a realidade contemporânea.

A única protagonista LGBTQ+ é Joana Coelho (Veneza Oliveira), uma mulher bissexual negra. A sua sexualidade é trabalhada ao longo da segunda temporada, quando ela é constantemente seduzida por Natália (Amanda Magalhães), presumivelmente lésbica. Na terceira temporada, Joana começa a corresponder aos investimentos de Natália. Conclui-se, portanto, sua bissexualidade, já que ela já havia se envolvido com homens anteriormente.

Joana é uma das principais líderes da resistência ao Processo, sendo a personagem LGBTQ+ mais importante na trama de 3%. O beijo que acontece no oitavo episódio (que encerra a terceira temporada) entre ela e Natália, apesar de não ser o primeiro beijo entre duas mulheres da série, é emblemático tanto pela paixão com que é retratado quanto pela aliança que representa entre as personagens. Além disso, ele coroa uma relação que vinha sendo construída desde a temporada anterior.

**Figura 11:** Beijo entre Joana e Natália



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Uma participação bastante impactante é a da cantora transgênera negra Liniker, que faz sucesso no Brasil e interpreta uma artista popular no Continente da trama de 3%. Ela aparece apenas uma vez, no sexto episódio da segunda temporada, fazendo uma participação musical (cujo vídeo no YouTube já tem mais de dois milhões de visualizações) com a interpretação da canção “Preciso me Encontrar”, de Cartola. Em cena, a cantora faz uma parceria com o grupo Ilú Obá De Min, uma associação focada na propagação da cultura afro-brasileira e no fortalecimento particularmente de mulheres negras. Apesar de fazer apenas uma participação, consideramos que a personagem vai além da figuração, por conduzir uma sequência inteira e centralizar um ponto de virada narrativa. Por conta disso, a classificamos nesta pesquisa como coadjuvante.

Por fim, mencionamos a participação de Ney Matogrosso como ator em 3%. Apesar de a personagem que ele interpreta não ter sua sexualidade discutida ou evidenciada na trama, vale lembrar que o cantor é reconhecido nacionalmente como um homem *gay*. Ele vive um dos conselheiros do Maralto e aparece pela primeira vez no quinto episódio da terceira temporada. O coadjuvante não entra em nossa sistematização das LGBTQ+, mas vale mencionar sua participação

devido à representatividade que Matogrosso tem no país, especialmente junto à comunidade sexodiversa.

**Tabela 23: Personagens LGBT+ de 3%**

Personagem	Gênero	Sexualidade	Performatividade	Raça	Faixa Etária	Profissã/ classe	Relações Socioafetivas	Função Dramática	Considerações
1. <b>Ariel</b>	Transgênera não binária	Não determinada	Não normativa	Branca	20-30 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante	Uma das líderes da resistência
2. <b>Mulher Procexo I</b>	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez no Procexo, não é identificada
3. <b>Mulher Procexo II</b>	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Negra	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez no Procexo, não é identificada
4. <b>Mulher Procexo III</b>	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez no Procexo, não é identificada
5. <b>Homem Procexo I</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativa	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez no Procexo, não é identificado
6. <b>Homem Procexo II</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativa	Negro	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez no Procexo, não é identificado
7. <b>Laís Vivalva</b>	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica bigama estável	Coadjuvante	Uma das fundadoras do Maralto
8. <b>Samira</b>	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica bigama estável	Coadjuvante	Uma das fundadoras do Maralto

<b>9. Joana Coelho</b>	Mulher cisgênera	Bissexual	Não normativa	Negra	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Protagonista	Comportamento lido socialmente como masculino
<b>10. Natália</b>	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Coadjuvante	-
<b>11. Cantora</b>	Mulher transgênera	Não determinada	Não normativa	Negra	20-30 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante	Personagem interpretada pela cantora Liniker

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

### 8.1.2. SÉRIE 2: *O Mecanismo*

Depois de *3%*, a próxima série brasileira original da Netflix foi *O Mecanismo*, dirigida por José Padilha. Ele é um dos cineastas brasileiros com obra de grande repercussão no país e no exterior, tendo no currículo longas como *Tropa de Elite* (2007), *RoboCop* (2014) e a primeira temporada da série *Narcos* (Netflix, 2015), por exemplo. Quem assina a criação e roteiro da série é Elena Soarez. A produtora contratada pela Netflix para a realização foi a Zazen Produções, com sede no Rio de Janeiro.

*O Mecanismo* é uma ficção inspirada na Operação Lava Jato, que faz diversas alusões aos processos de corrupção e investigação reais, tanto em termos de situações e escândalos, quanto de personagens relacionados a políticos, funcionários públicos e empresários brasileiros. Desse modo, apesar de ser preciso respeitar a liberdade criativa dos produtores, as simetrias entre ficção e “realidade” são evidentes. Por isso, é um projeto polêmico que retrata um período muito polarizado na história do país, permeado por diversas crises institucionais. A série original Netflix foi lançada em 23 de março de 2018 e renovada para uma segunda temporada com estreia em 10 de maio de 2019.

A primeira temporada de *O Mecanismo* é composta por oito episódios, que duram entre 39 e 51 minutos. A segunda temporada, por sua vez, também tem oito episódios, que variam entre 42 e 55 minutos. Desde o lançamento, a série recebeu críticas de pessoas de vários espectros políticos, e teve uma reviravolta grande em sua abordagem de interpretação dos fatos relacionados à Operação Lava Jato entre a primeira temporada e a segunda, especialmente levando em conta a integridade da Polícia Federal.

A instituição de inteligência brasileira é central na trama, narrada a partir da perspectiva de Marco Ruffo (Selton Mello), um agente da Polícia Federal que acaba obcecado pela investigação de um caso. Ao longo do processo, ele vai percebendo como os interesses políticos interferem nos inquéritos, como grandes empresas estão envolvidas em corrupção e como é difícil punir os criminosos. Assim, ele e sua parceira Verena Cardoni (Carol Abras) acabam mergulhados em uma das maiores investigações de desvio e lavagem de dinheiro da história do Brasil.

Diferentemente de 3%, *O Mecanismo* não conta com uma grande variedade de personagens LGBTQ+ em sua trama. Há, no entanto, algumas situações que merecem certa discussão, por levantarem questões ligadas às diversidades sexual e de gênero, ainda que em tom jocoso ou estereotipado. A primeira delas ocorre no segundo episódio da primeira temporada, no qual Roberto Ibraim (Enrique Díaz), que representa um dos maiores articuladores de esquemas de corrupção envolvendo governo e empresas privadas do Brasil, faz piadas com João Pedro Rangel (Leonardo Medeiros), diretor da ficcional PetroBrasil, que equivaleria à Petrobras da “vida real”. A interação entre os dois em um encontro para a compra de um carro importado que seria dado de presente como propina de Ibraim a Rangel envolve piadas com insinuações ao vendedor que dão a entender que os dois morariam juntos. São gestos de intimidade, como pegar na mão e utilização de apelidos carinhosos como “ursão”, que indicariam um relacionamento amoroso entre os dois. Apesar de nenhuma evidência discursiva concreta de que qualquer um dos dois personagens seja LGBTQ+, é válido que essa situação seja mencionada, apesar de eles obviamente não entrarem em nossa sistematização analítica.

No mesmo episódio, ocorre outra situação de certa maneira incômoda e que acaba envolvendo temática LGBTQ+. Trata-se da ida de Ibraim a um prostíbulo aparentemente luxuoso em Brasília, onde ele contrata o serviço de duas acompanhantes. Elas se envolvem sexualmente com ele e posteriormente entre si, com beijos e carícias. Apesar disso, não se pode dizer que sejam mulheres lésbicas ou bissexuais, pois acreditamos que a cena retrata algo mais próximo da fetichização do relacionamento entre mulheres pelo olhar do homem heterossexual. Elas não entram, portanto, em nossa contabilização.

Em um ambiente peculiar, o terceiro episódio da primeira temporada apresenta um beijo entre dois homens. Eles aparecem rapidamente em uma boate de *strip tease* feminino, ambos jovens e brancos e são classificados como figurantes. O mais inusitado é a surpresa ao vermos um beijo entre dois homens neste local, que é extremamente heterocentrado. De todo modo, eles entram em nossa contabilização.

**Figura 12:** Beijo entre figurantes na boate de *strip tease*



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

No entanto, o personagem LGBTQ+ com mais destaque na trama é sem dúvida o coadjuvante Luís Carlos Guilherme (Osvaldo Mil), um homem branco *gay* investigador da Polícia Federal brasileira. Ele aparece de maneira constante desde a primeira temporada de *O Mecanismo* e é relevante no desenvolvimento da narrativa, atuando em parceria com Ruffo e Cardoni. No entanto, é somente no quarto episódio da segunda temporada que sua sexualidade é “revelada” à audiência da série.

Ele é mostrado levantando da cama que dividia com Jorge (César Mello), com quem, se percebe posteriormente na trama, tem um relacionamento amoroso. O homem negro é piloto de avião e aparentemente o romance entre ele e Guilherme acontece quando aparecem escalas de voos em Curitiba, onde a maior parte da série acontece (assim como a operação Lava Jato real). Ao longo da segunda temporada, especialmente no quinto episódio, os dois homens *gays* são mostrados em cenas de intimidade doméstica, vendo televisão juntos por exemplo. Em outro momento, Jorge precisa viajar e liga para Guilherme avisando que chegou bem e em segurança ao destino. São indícios de uma vida compartilhada, apesar de isso não ficar explícito na trama.

O crescente da relação dos dois, no entanto, não é compatível com o destino dado a Luís Carlos Guilherme. Ele acaba assassinado por criminosos no exercício de suas funções investigativas. Em seu enterro, Jorge está presente e



não volta a aparecer na narrativa, já que sua existência era vinculada ao personagem da Polícia Federal. Percebe-se, portanto, que Guilherme e Jorge são as únicas personagens LGBTQ+ presentes de maneira mais relevante em *O Mecanismo* e eles não têm um final feliz. Apesar disso, também não entram em conflito direto com outras pessoas na trama por conta de suas sexualidades, que é aparentemente bem resolvida.

Outro ponto de divergência de *O Mecanismo* em comparação à primeira série brasileira original Netflix, *3%*, diz respeito à diversidade da representação de personagens LGBTQ+. Enquanto a anterior trazia questões ligadas à transgeneridade, à lesbianidade, à bissexualidade, à poligamia e outros temas, a série ora analisada se restringe à retratação da homossexualidade masculina. Todos os homens *gays* representados mantêm relações afetivas, sejam românticas ou não. Além disso, todos também têm sua performatividade normativa, não levantando debates sobre gênero, por exemplo.

**Tabela 24:** Personagens LGBT+ de *O Mecanismo*

<b>Personagem</b>	<b>Gênero</b>	<b>Sexualidade</b>	<b>Performatividade</b>	<b>Raça</b>	<b>Faixa Etária</b>	<b>Profissão/classe</b>	<b>Relações Socioafetivas</b>	<b>Função Dramática</b>	<b>Considerações</b>
<b>1. Homem na boate I</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez e rapidamente na boate
<b>2. Homem na boate II</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante	Aparece apenas uma vez e rapidamente na boate
<b>3. Luís Carlos Guilherme</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	50-60 anos	Classe alta/Investigador	Com relação romântica estável	Coadjuvante	Personagem relevante na trama
<b>4. Jorge</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	40-50 anos	Classe alta/piloto	Com relação romântica estável	Coadjuvante	Recorrente, mas dependente de outro para sua existência

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

### 8.1.3. SÉRIE 3: *Samantha!*

A terceira série original produzida pela Netflix no Brasil foi *Samantha!*, com estreia em seis de julho de 2018. Foi confirmada pelo portal ainda em 2017, em uma coletiva de imprensa. Ela foi renovada para uma segunda temporada, lançada em 19 de abril de 2019. As duas partes da série contam com sete episódios cada, totalizando 14. Eles duram em média meia hora, tendo o mais curto 24 minutos (segundo episódio da primeira temporada) e o mais longo, 37 minutos (primeiro episódio da primeira temporada).

O projeto é assinado pela Los Bragas, em uma parceria com a Netflix. A sede da produtora fica em São Paulo. A criação da série é de Felipe Braga, que inaugura o gênero comédia entre as produções originais do serviço de *streaming*. A direção ficou a cargo de Luís Pinheiros e Júlia Jordão e o roteiro é de Roberto Vitorino, Patrícia Corso, Rafael Lessa e Filipe Valerim. No elenco, nomes com repercussão nacional na televisão, como Douglas Silva, Emanuelle Araújo e Alessandra Maestrini.

Narrando a história de uma celebridade infantil dos anos 1980 que caiu no ostracismo, *Samantha!* conta com a participação de ícones midiáticos daquela década, como Gretchen, além de várias personalidades do universo das subcelebridades brasileiras, como Luciana Gimenez, Nicole Bahls e Sabrina Sato. Não se pode deixar de levar em conta que a série foi produzida em um período reconhecido pela “onda oitentista” de realizações Netflix, liderada pelo título estadunidense *Stranger Things*. A obra foi encomendada após pesquisas com as audiências Netflix identificarem a demanda por conteúdos nostálgicos da época de infância e adolescência dos jovens adultos que hoje assinam o serviço. A narrativa produzida na chave do humor, como mencionado anteriormente, conta a história de Samantha (Duda Gonçalves na fase infantil da personagem), uma menina que fez muito sucesso na infância e caiu no esquecimento desde que se tornou adolescente. O desenvolvimento da trama se baseia em planos criativos da adulta Samantha (Emanuelle Araújo) para voltar ao estrelato. Ela é casada com um ex-jogador de futebol, Dodói (Douglas Silva), com quem começou um relacionamento enquanto ele estava cumprindo sentença na prisão. Eles têm dois filhos, Cindy Alencar (Sabrina Nonata) e Brandon Alencar

(Cauã Gonçalves), e passam a viver todos na mesma casa quando Dodói sai da cadeia.

Logo no primeiro episódio da primeira temporada, há indicação de uma sexualidade divergente, quando Zé Cigarrinho (Ary França) dá um tapinha na bunda de um dos dançarinos da protagonista após uma apresentação. É claro que isto por si só não define nada, mas aponta para uma trilha efetivamente percorrida pelo personagem. No mesmo episódio, ele menciona em uma conversa com Dodói que ainda tem muito o que viver, apesar da idade (aqui cabe mencionar que Zé Cigarrinho está na faixa dos 60 anos, o que é algo raro na representação de personagens LGBTQ+). Uma delas seria se relacionar com um homem, o que revela o seu desejo fora da seara estritamente heteronormativa.

O interlocutor então menciona que dormir com homens pode ser superestimado, provavelmente se referindo a alguma experiência sexual homoerótica que teve na cadeia. Esta questão de sexo (ou estupro, no caso de não ser consensual) no sistema prisional brasileiro é novamente abordada na série *A Irmandade*, que será apresentada a seguir. Apesar de não considerarmos que a prática define diversidade sexual ou de gênero, é importante mencioná-la pois envolve homens que buscam praticar sexo com outros homens (ou que estupram outros homens), em um sistema de dominação relevante e recorrente.

Ainda assim, Zé Cigarrinho insiste e menciona que foi paquerado pelo dançarino cuja bunda levou um tapa seu. De acordo com ele, o homem se define como “fluido” (uma referência a “gênero fluido”, uma variação da transgeneridade que ocorre quando o indivíduo não se identifica com apenas um gênero, mas transita entre dois ou mais, seja de maneira independente ou misturando elementos deles). Por fim, a questão sobre a sexualidade de Zé Cigarrinho se encerra no mesmo episódio, quando, aos 31 minutos, ele revela que “aconteceu” com o dançarino (que aí descobrimos se chamar Wilson) e outros dois rapazes. Teria sido sua primeira experiência sexo-afetiva com homens. Portanto, pode-se concluir que se trata de um personagem bissexual. No minuto seguinte do mesmo episódio, Zé Cigarrinho morre abruptamente e a partir daí faz participações eventuais, principalmente por meio de *flashbacks* e em um vídeo que ele gravou para Samantha antes de falecer e só é descoberto

posteriormente. Devido à recorrência e certa relevância narrativa de suas participações, o classificamos como um coadjuvante.

Ainda na primeira temporada, no segundo episódio, Leon (Felipe Abib) se autodeclara como uma “bicha má”. É um homem branco, que em seguida afirma não ser realmente *gay*, apesar de ser representado com a utilização de vários estereótipos para identificá-lo como tal. Apesar da utilização de marcadores de diversidade sexual na construção da personagem, acreditamos que a autodeclaração textual os suplanta, sendo suficiente para não o incluir na lista de personagens LGBTQ+ da série.

O segundo episódio também revela a sexualidade divergente de um dos personagens mais relevantes da série. Marcinho (Daniel Furlan), empresário picareta de Samantha reage a uma cantada de um funcionário que fazia uma ação de *marketing* para uma marca patrocinadora da artista. Acontece um flerte entre dois homens e, portanto, conclui-se que se tratam de personagens LGBTQ+. Ambos estão na faixa dos 30 anos. Classificamos Marcinho como um personagem coadjuvante.

Posteriormente, no quarto episódio da segunda temporada, também aparecem alguns personagens LGBTQ+ em um contexto bastante específico. Em uma festa produzida para a elite cultural e intelectual, são mostrados dois homens brancos se beijando de relance. Em seguida, a diretora de teatro e anfitriã da celebração Carmem Vecino (Alessandra Maestrini) e seu marido Varela tentam seduzir Dodói. Como o homem é um advogado de sucesso e Dodói quer subir na carreira jurídica, ele cede aos investimentos e marca um encontro íntimo. Apreende-se daí a bissexualidade do marido de Carmem e que Dodói, apesar de se identificar como heterossexual, está disposto a se relacionar sexualmente com outro homem para obter algum benefício profissional.

**Figura 13:** Homens se beijando de relance na festa



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Depois disso, no mesmo episódio e na mesma festa, mais um casal composto por dois homens brancos aparece se beijando de relance ao fundo da cena. As personagens declaradamente LGBTQ+ em *Samantha!* são as listadas até aqui. No entanto, a série levanta uma questão importante que merece destaque e é discutida no tópico a seguir. Por ora, gostaríamos de fechar a sistematização do título apresentada na tabela.

**Tabela 25:** Personagens LGBT+ de *Samantha!*

Personagem	Gênero	Sexualidade	Performatividade	Raça	Faixa Etária	Profissão/ classe	Relações Socioafetivas	Função Dramática	Considerações
<b>1. Zé Cigarrinho</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	60-70 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Coadjuvante	Morre no primeiro episódio.
<b>2. Wilson</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Figurante	-
<b>3. Marcinho</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante	Apenas uma indicação de sua homossexualidade.
<b>4. Funcionário</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	30-40 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Figurante	-
<b>5. Varela</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	40-50 anos	Classe alta	Com relação romântica estável heterossexual	Coadjuvante	Homem bissexual casado.
<b>6. Homem festa I</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	-
<b>7. Homem festa II</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	-
<b>8. Homem festa III</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	-
<b>9. Homem festa IV</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante	-

Fonte: Tabela elaborada pelo autor

#### 8.1.3.1. CRIANÇAS LGBT+

Um dos maiores tabus na representação de personagens LGBT+ na tradição de ficção seriada televisiva brasileira se refere à infância. Baseados nos trabalhos de Silva (2015), Boreli e Ortiz (1988), Fernandes (2012), Peret (2005), Marques (2003) e Borges (2008), concluímos que não há na história da telenovela da Globo uma representação de crianças com identidades sexuais ou de gênero não normativas. Nas séries Netflix, há uma entrada discreta, mas consistente, neste universo. Ela ocorre com Brandon, filho de Samantha e Dodói, que apresenta marcas socialmente lidas como femininas em sua identidade de maneira recorrente na trama.

Esses traços se intensificam na segunda temporada da série. No terceiro episódio, por exemplo, é revelado que ele dança balé. Temos consciência de que isso não diz nada sobre a sexualidade do garoto, no entanto é preciso atentar para uma construção narrativa da personagem que se apoia em estereótipos para produzir sentidos. No quinto episódio da segunda temporada, Dodói conversa com a pedagoga da escola de Brandon. Em uma oportunidade, menciona que ele e Samantha estão deixando o garoto “se descobrir sozinho”, dando tempo a ele, aparentemente se referindo à sua sexualidade. Ainda que a profissional escolar falasse de outra coisa, a questão da sexualidade da criança entra em pauta. E é impossível não considerar que este tipo de construção narrativa oriente discussões sobre crianças LGBT+, o que é inédito na produção seriada ficcional da Netflix no Brasil.



**Figura 14:** Brandon dançando balé



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

No sexto episódio, em uma visita da avó das crianças, Dodói oferece a ela que Brandon faça as suas unhas, pois o menino seria “bom nisso”. Novamente, nada que defina a sexualidade do garoto; no entanto é interessante perceber a construção do personagem sempre permeada por atividades e características socialmente lidas como femininas. Sem dúvida, em um roteiro de ficção isso não aparece por acaso, fazendo parte de uma complexa teia de produção de sentidos e carregada de intencionalidades.

#### 8.1.4. SÉRIE 4: *Coisa Mais Linda*

Logo depois de *Samantha!*, a série realizada pela Netflix no Brasil foi *Coisa Mais Linda*. Com estreia em 22 de março de 2019, teve uma segunda temporada em 2020, que ficou fora de nossa sistematização por extrapolar o escopo temporal da coleta de dados. A primeira temporada conta com sete episódios, cada um com cerca de 45 minutos. O episódio piloto é o mais longo, com 56 minutos; o mais curto é o último, com 34.

O projeto foi criado por Heather Roth e Giuliano Cedroni, com um olhar voltado para a nostalgia dos encantos do Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960. A direção é de Caito Ortiz e a produtora responsável é a Prodigio Films, com sede em São Paulo. No elenco, há nomes familiares para o público de telenovelas brasileiras, como Maria Casadevall, Fernanda Vasconcellos, Mel Lisboa, Leandro Lima e Ícaro Silva.

A série conta a história da paulistana Maria Luiza Carone, ou Malu (Maria Casadevall), que se muda para o Rio de Janeiro para viver com o marido e descobre que foi traída, enganada e roubada por ele. Ela então conhece pessoas envolvidas com o universo musical carioca e da recém-criada bossa-nova, que dá o tom à produção. A obra é cheia de referências ao Rio de Janeiro do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, transitando especialmente pela zona sul da cidade, mas, eventualmente, também adentrando seus morros e favelas.

Malu tem um romance com Chico (Leandro Lima), cantor e compositor boêmio, cujo alcoolismo atrapalha seu sucesso. Decidida a não voltar para São Paulo e ficar dependente dos pais, já que como mulher divorciada não teria um *status* social digno para a época, ela procura tomar as rédeas de sua vida e se associa à empregada doméstica Adélia (Pathy Dejesus) para abrir um bar. Adélia, por sua vez, vai ganhando importância ao longo da série e possui seus próprios conflitos na trama, tendo uma filha que esconde do pai, o Capitão (Ícaro Silva). Malu também se aproxima muito da elite carioca, cultivando amizades com Lígia (Fernanda Vasconcellos) e Thereza (Mel Lisboa), casadas, respectivamente, com os endinheirados irmãos Augusto Soares (Gustavo Vaz) e Nelson Soares (Alexandre Cioletti).

É neste universo da elite carioca da zona sul que se concentram as personagens LGBT+ na trama de *Coisa Mais Linda*. Logo no primeiro episódio, Thereza

menciona em uma conversa que seu marido sempre preferiu as loiras, e ela também. Percebe-se um indício da bissexualidade da mulher, que se confirmaria posteriormente. Ela e Nelson vivem um casamento aparentemente não monogâmico, envolvendo outras pessoas em aventuras sexuais. São modernos nos costumes, contestando eventualmente as tradições familiares e os valores sociais dos ambientes nos quais circulam. Os costumes são representados pela mãe de Nelson, de uma família tradicional no Rio de Janeiro, que é confrontada em certas situações com o estilo de vida do filho, considerado libertário à época. Thereza permanece casada ao longo da trama, mas esporadicamente troca olhares com mulheres ou faz comentários (principalmente com o marido) sobre as que considera bonitas. No terceiro episódio, há algo mais incisivo, um flerte entre ela e Helô (Thaila Ayala), sua colega de redação no jornal onde trabalha. O envolvimento entre as duas culmina em beijos ardentes no mesmo episódio. Elas passam a ter um caso, que dura até o fim da temporada paralelamente ao relacionamento de Thereza com o marido.

**Figura 15:** Beijo entre Thereza e Helô



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Nelson Soares, marido de Thereza, também flerta com a bissexualidade, apesar de ela não ser tão evidente em seu caso quanto no da esposa. No segundo episódio, ele dá um selinho em outro homem em uma festa em seu apartamento. Estava trocando “estalinhos por *shots* [de bebida]”, como disse na cena.

Obviamente, isso não define a bissexualidade do personagem, mas funciona mais como um indício dela. Esta sequência somada a outras, leva à conclusão de que se trata de uma personagem LGBTQ+. No quarto episódio, por exemplo, ele e Thereza estão na casa noturna de Malu e analisam um casal, como avaliando sua beleza e se valeria a pena se divertirem sexualmente com os dois. Se a sexualidade de Nelson fica nas entrelinhas, não se pode dizer o mesmo de Ludovico (Gabriel Miziara). Ele aparece apenas uma vez na trama, no segundo episódio, e é um homem *gay* branco não normativo. É o estilista da elite carioca no período em que se passa a série, denotando certas permanências historicamente identificadas na teledramaturgia brasileira, que associa personagens homossexuais a estereótipos não apenas performativos, mas também relacionados à sua posição social e profissão.

Estas são as personagens LGBTQ+ identificadas em *Coisa Mais Linda*. Apesar de não serem muitas, algumas têm posições de destaque na trama. É preciso lembrar também de que, tradicionalmente, as produções “de época” não contam com muita diversidade sexual ou de gênero em suas narrativas (Silva, 2015, p. 81). Desse modo, a série de certa maneira subverte a tradição, adequando-se às demandas contemporâneas das audiências Netflix e de sua política estratégica de apresentar a diversidade. Abaixo, segue tabela com sistematização das personagens LGBTQ+ em *Coisa Mais Linda*.

**Tabela 26:** Personagens LGBT+ de *Coisa Mais Linda*

Personagem	Gênero	Sexualidade	Performatividade	Raça	Faixa Etária	Profissão/ classe	Relações Socioafetivas	Função Dramática	Considerações
<b>1. Thereza Soares</b>	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica estável	Protagonista	Uma das protagonistas, tem uma relação estável com um homem, mas também se relaciona com mulheres.
<b>2. Nelson Soares</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	40-50 anos	Classe alta	Com relação romântica estável	Coadjuvante	Tem uma relação estável com uma mulher, no entanto constantemente revela interesse por homens ou casais.
<b>3. Helô</b>	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta/jornalista	Com relação romântica estável	Coadjuvante	Presumivelmente lésbica por se relacionar apenas com uma mulher na trama.
<b>4. Ludovico</b>	Homem cisgênero	Gay	Não normativo	Branco	30-40 anos	Classe popular/estilista	Sem relação romântica	Coadjuvante	O único personagem LGBT+ não normativo da série é um estilista.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

#### 8.1.5. SÉRIE 5: *O Escolhido*

A quinta série produzida pela Netflix no Brasil foi *O Escolhido*, que estreou em 28 de junho de 2019. A segunda temporada foi ao ar em seguida, com lançamento em 06 de dezembro do mesmo ano. Ambas entram em nossa sistematização. As temporadas possuem seis episódios cada, com duração média de 45 minutos. O mais curto (terceiro episódio da primeira temporada) tem 40 minutos e o mais longo (quarto episódio da primeira temporada), 53.

A produção brasileira foi baseada na série *Niño Santo* (2015), criada por Pedro Peirano e Mauricio Karz, coproduzida por México e Estados Unidos. No Brasil, os responsáveis pela criação foram Carolina Munhóz e Raphael Draccon. A direção ficou a cargo de Michel Tikhomiroff e Max Calligaris e no elenco há nomes familiares ao público brasileiro de telenovelas, como Paloma Bernardi e Guto Szuster. Há ainda vários atores que atuam na televisão, mas são menos conhecidos.

A maior parte das gravações da primeira temporada ocorreu na cidade de Porto Nacional, Tocantins. Apesar de a trama se passar no pantanal brasileiro, as filmagens se concentraram na região norte. Houve ainda locações em Natividade, também no Tocantins, com algumas cenas realizadas em pontos turísticos do município. A Mixer Films, produtora responsável pelo projeto em associação com a Netflix, é sediada em São Paulo, assim como todas as outras envolvidas em realizações de séries brasileiras originais para a Netflix.

A trama conta a história de três jovens médicos que viajam para uma comunidade ribeirinha no pantanal a fim de promoverem uma campanha de vacinação contra uma mutação do vírus da Zika. No entanto, são surpreendidos por vários mistérios e acabam presos no local, já que os moradores rechaçam a medicina por entregarem sua saúde nas mãos de um curandeiro e líder espiritual.

Em um embate entre ciência e fé, *O Escolhido* é uma das séries originais Netflix brasileiras com menos personagens LGBTQ+, havendo aparição apenas de um casal composto entre dois homens de forma eventual, rápida e, podemos dizer, irrelevante para a narrativa. Há, no entanto, algumas questões que merecem discussão e serão abordadas a seguir.

Inicialmente, gostaríamos de sublinhar a participação rápida do casal LGBT+ anteriormente mencionado, que acontece no terceiro episódio da segunda temporada. São turistas que aparecem de relance ao fundo da cena, jovens rapazes de mãos dadas saindo de um ônibus de excursão pelo pantanal. Os figurantes aparecem duas vezes neste episódio, uma aos 20 minutos e outra aos 24 minutos. São homens brancos e gays e não têm papel maior na trama. Como a aparição é muito rápida, sua performatividade, normativa ou não, é inconclusiva.

**Figura 16:** Beijo entre “O Escolhido” e Damião Almeida



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Apesar de as personagens LGBT+ em *O Escolhido* se reduzirem ao casal mencionado, há alguns aspectos relevantes que ocorrem no decorrer da trama. Há dois beijos entre homens no quarto episódio da primeira temporada. Primeiro “O Escolhido” (Renan Tenca) beija Damião Almeida (Pedro Caetano) e, em seguida, Enzo Vergani (Gutto Szuster). Em ambos os casos, os beijos acontecem em contextos místicos de cura por meio da magia. Nada na construção narrativa anterior leva à conclusão da homossexualidade ou bissexualidade de nenhum dos personagens envolvidos nestes beijos. Posteriormente, também não. Concluimos, portanto, que os beijos ocorreram

com fins ritualísticos e não definem, desse modo, os homens dentro do espectro LGBT+. Assim, nenhum deles entrou em nossa sistematização.



**Tabela 27:** Personagens LGBT+ de *O Escolhido*

<b>Personagem</b>	<b>Gênero</b>	<b>Sexualidade</b>	<b>Performatividade</b>	<b>Raça</b>	<b>Faixa Etária</b>	<b>Profissão/ classe</b>	<b>Relações Socioafetivas</b>	<b>Função Dramática</b>	<b>Considerações</b>
<b>1. Jovem do ônibus I</b>	Homem cisgênero	Gay	Não determinada	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Figurante	Presumivelmente gay.
<b>2. Jovem do ônibus II</b>	Homem cisgênero	Gay	Não determinada	Branco	20-30anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Figurante	Presumivelmente gay.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

#### 8.1.6. SÉRIE 6: *Sintonia*

A sexta série original Netflix produzida no Brasil foi *Sintonia*, que estreou em 08 de agosto de 2019. Com apenas uma temporada, a série tem seis episódios, com média de duração de 40 minutos cada. O mais curto (quarto episódio) tem 36 minutos e o mais longo (segundo episódio), 47. Pela primeira vez, o universo da periferia de uma grande cidade brasileira é retratado em uma série original Netflix, o que gerou grande repercussão do título na ocasião de seu lançamento. Além da ambientação da obra, sua ligação com o *funk* também é um grande diferencial, marcado inclusive pela escolha da produtora responsável pela execução do projeto, a KondZilla Filmes. Trata-se de uma empresa fundada por Konrad Dantas, mais conhecido por seu nome artístico, KondZilla. Tanto o empresário quanto sua produtora se especializaram na produção musical, artística e audiovisual do *funk* das periferias, especialmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas também de outras cidades brasileiras. Em seu *website* (<https://kondzilla.com>) a produtora se define como “a maior produtora de conteúdo voltada para o jovem de Favela”. É impossível não perceber, portanto, a tentativa de diálogo da Netflix com jovens da periferia, depois de anos concentrando seu *target* entre as classes médias e altas brasileiras.

A sede da produtora fica na zona leste de São Paulo. Entre os criadores da série, estão o próprio KondZilla (ou Konrad Dantas), Guilherme Quintella e Felipe Braga, que assina outras produções originais Netflix. A produção executiva ficou a cargo de Rita Moraes, Felipe Braga e também de Alice Braga, que tem uma carreira de sucesso como atriz nacional e internacional e vem mais recentemente investindo na produção de títulos brasileiros.

A maior parte das cenas de *Sintonia* foi gravada na favela do Jaguaré, na Zona Oeste de São Paulo, perto da Cidade Universitária, maior *campus* da Universidade de São Paulo. A comunidade na qual se desenvolve a trama tem o nome fictício de Vila Áurea. Narrada a partir das perspectivas de três jovens residentes na favela, a série estabelece conexões entre música, tráfico de drogas, oportunidades de trabalho, lazer e religião. Percebe-se que Doni (Jottapê) é influenciado pela cena musical da favela, enquanto seus amigos Nando (Christian Malheiros) e Rita (Bruna Mascarenhas), seguem o caminho do tráfico de drogas e da religião neopentecostal, respectivamente.

Figura 17: *Sintonia*



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Quanto à presença de personagens LGBT+, ela é nula na série. A não ser pelo uso recorrente do vocativo “viado” entre os moradores da Vila Áurea, não há nada que referencie diversidade afetiva, sexual ou de gênero na trama. Apesar do peso do termo, é preciso considerar que ele não é necessariamente utilizado de modo pejorativo, apesar de este ser o uso mais comum. Não cabe a esta pesquisa uma reflexão semântica ou semiótica sobre o assunto, apenas gostaríamos de pontuar que o uso do termo na série não está relacionado a identidades sexuais e de gênero.

Depois de verificarmos tantas personagens LGBT+ nas séries originais Netflix lançadas antes de *Sintonia*, fica uma questão fundamental: nas favelas brasileiras não há pessoas LGBT+?

### 8.1.7. SÉRIE 7: *Irmandade*

*Irmandade* é a sétima série original Netflix produzida no Brasil, com estreia em 25 de outubro de 2019. Até o momento da redação da tese, há uma temporada com oito episódios. Cada um deles dura em média 50 minutos – o sexto episódio é o mais curto, com 46 minutos, e o oitavo é o mais longo, com 58. A produção é a primeira narrativa criminal de ficção seriada relacionada ao tráfico de drogas e ao universo do sistema prisional brasileiro produzida pela companhia de *streaming*.

A série foi criada e dirigida por Pedro Morelli e realizada pela Netflix em parceria com a O2 Filmes. O roteiro é de Felipe Sant'Angelo e Iris Junges. Assim como todas as outras produtoras associadas à Netflix para o desenvolvimento de projetos nacionais originais, a O2 fica no sudeste do Brasil, com sede em São Paulo. Parte das gravações ocorreu no sul do país, em um presídio ativo na região metropolitana de Curitiba, Paraná.

*Irmandade* conta a história de uma facção criminosa paulistana homônima dos anos 1990. Muito da trama se baseia em eventos protagonizados por membros do PCC<sup>84</sup> (Primeiro Comando da Capital), apesar de não haver referência direta à organização. Na trama, Cristina Ferreira (Naruna Costa) vive um dilema moral ao descobrir que seu irmão Edson Ferreira (Seu Jorge) é líder do grupo criminoso no presídio onde cumpre pena. Ela e parte de sua família acabam envolvidos nas disputas da organização.

Um ponto em comum de *Irmandade* com a série *Sintonia*, é a completa ausência de personagens LGBTQ+. Apesar disso, há um ponto importante a ser discutido, que acontece no sétimo episódio. Trata-se de uma cena de estupro na prisão. Nela, homens da Facção, um grupo criminoso rival à *Irmandade*, estupram um opositor. A sequência é representada com detalhes, evidenciando a penetração anal como um tipo de tortura.

---

<sup>84</sup> Maior organização criminosa do Brasil, com membros espalhados em todos os estados brasileiros, além de Paraguai, Bolívia, Colômbia e Venezuela. O principal foco de atuação da facção é o estado de São Paulo.

**Figura 18:** Estupro em *Irmandade*



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Acreditamos que o acontecimento merece ser registrado por trazer discussões interessantes. No entanto, ele obviamente não define orientação sexual, por se tratar de um estupro. Portanto, os personagens envolvidos não entram em nossa sistematização. Trata-se de um sistema de poder e dominação que pulula o imaginário do sistema prisional brasileiro. Ele é muito ligado ao machismo, à LGBTfobia e à cultura do estupro, tão presentes na malha social do país. Por meio desses códigos, entende-se que uma punição legítima pode ser o estupro, que além de representar a dominação sobre o corpo opositor, também o subjuga e humilha. Subjuga e humilha tirando sua agência e colocando-o no lugar do homossexual ou, ainda, da mulher na sociedade, em uma relação de poder e violência.

#### 8.1.8. SÉRIE 8: *Ninguém tá Olhando*

A oitava série brasileira original Netflix é *Ninguém tá Olhando*, que estreou em 22 de novembro de 2019. Em março de 2020, o cancelamento da produção de uma segunda temporada foi oficialmente informado pela Netflix. A primeira temporada é composta por oito episódios. A média de duração deles é 25 minutos, tendo o mais curto (sétimo episódio) 19 minutos e o episódio piloto, 30. A obra é realizada na chave da fantasia, sendo a primeira ficção seriada nesse gênero produzida pela Netflix no país.

O projeto foi desenvolvido pela Netflix em parceria com a Gullane Entretenimento. Assim como todas as outras produtoras associadas à Netflix para a execução de títulos originais, a Gullane é sediada em São Paulo. A série foi criada por Daniel Rezende, Carolina Markowicz e Teodoro Poppovic. A direção é assinada também por Daniel Rezende, além de Marcus Baldini e Fernando Fraiha. O roteiro foi produzido conjuntamente por Leandro Ramos, Mariana Trench, Mariana Zatz e David Tennenbaum.

Fazendo referência, em tom paródico, ao filme *Cidade dos Anjos* (1998), produzido em parceria entre Alemanha e Estados Unidos, na obra, os anjos designados para proteção da humanidade trabalham em um ambiente parecido com uma repartição pública brasileira e recebem ordens de funções diárias. O protagonista Ulisses Angelus (Victor Lamoglia) começa a questionar a aleatoriedade das “ordens do dia” e fica obcecado pela humana Miriam Lopes Teixeira (Kéfera) a quem deveria proteger e que é cheia de crenças espirituais e se dedica ao estudo de budismo e astrologia, entre outras coisas.

Diferentemente das duas séries anteriores, *Sintonia* e *Irmandade*, *Ninguém tá Olhando* apresenta várias personagens LGBTQ+ em sua trama. Há um personagem bissexual, Marcos Veloso (Felipe de Carolis), que é um dos protegidos de Ulisses. Inicialmente, há um mistério em torno de sua sexualidade, pois ele namora com uma mulher, mas aparece no quarto episódio vendo pornografia gay. Especula-se sobre o homem estar “no armário”, mas no desenvolvimento da narrativa, há indícios de sua bissexualidade – que é confirmada por autodeclaração no mesmo episódio. Além disso, ele e a namorada aparecem em uma festa beijando um rapaz, que, portanto, também pode ser definido no espectro da bissexualidade.

**Figura 19:** Beijo entre casal heterossexual e homem



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Sobre o casal composto pelo homem bissexual e por sua namorada, eles despertam desejo de Sandro Serra (Leandro Ramos), um personagem importante da série. Ainda no quarto episódio, ele demonstra interesse sexual por ambos, o que indicia uma possível bissexualidade. Ela não é desenvolvida na trama e não há outras sequências que a evidenciem, mas acreditamos que o diálogo entre ele e Ulisses, que ocorre aos vinte minutos do episódio referido, é suficiente para defini-lo como bissexual.

Há ainda a questão de Greta Angelus (Júlia Rabello), uma “anja” que gosta de experimentar os prazeres da vida mundana – de drogas a sexo. Ela pede para transar com Miriam, mas aparentemente apenas por curiosidade de saber como é, independentemente do gênero de com quem seja. Neste caso, acreditamos que vale a pena discutir não o sexo, mas a sexualidade dos anjos. No quarto episódio, Greta, após ter uma experiência sexual, menciona que sexo é superestimado e diz que nunca mais vai transar. Segundo ela, há coisas muito melhores. Desse modo, concluímos que ela se enquadra na categoria *assexual*, ou pessoas com interesse limitado ou inexistente por sexo. Mais uma representação da diversidade LGBT+.

Ainda no quarto episódio, há uma participação de Celso Kamura, que interpreta um cabeleireiro. Além de oriental, ele tem uma performatividade fora do padrão e se define como um homem *gay*. Também nesse episódio, há um beijo entre os anjos Ulisses e Fred Angelus (Augusto Madeira). Apesar de uma ambientação romântica durante o ato, o beijo só ocorreu para que Ulisses conseguisse drogar Fred por meio da boca. Acreditamos, portanto, que ele não define a sexualidade dos envolvidos.

Já no sexto episódio, aparece uma personagem transgênera. Jandira (Wallie Ruy) é uma manicure que, assim como ocorre com a personagem *trans* em 3%, não marca nominalmente sua identidade LGBTQ+, mas é apresentada de forma natural na narrativa. Por fim um dos clientes de Miriam, que faz mapas astrais, menciona nunca ter revelado sua sexualidade a ninguém, sendo um homem *gay*.



**Tabela 28:** Personagens LGBT+ de *Ninguém tá Olhando*

Personagem	Gênero	Sexualidade	Performatividade	Raça	Faixa Etária	Profissão/ classe	Relações Socioafetivas	Função Dramática	Considerações
<b>3. Marcos Veloso</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Coadjuvante	Inicialmente discutiu-se sobre ser um <i>home gay</i> “no armário”, mas o desenvolver da trama revelou sua bissexualidade.
<b>4. Homem da festa</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Não determinada	Negro	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante	Homem que beija, na festa, um casal heterossexual. Daí pressupõe-se sua bissexualidade.
<b>5. Sandro Serra</b>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta/veterinário	Sem relação romântica	Coadjuvante	Ele fica interessado por uma possível relação sexual com um casal heterossexual, daí presume-se a sua bissexualidade.
<b>6. Greta Angelus</b>	Mulher cisgênera	Assexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Não determinada	Sem relação romântica	Coadjuvante	Ela experimenta o sexo, mas não se interessa por ele. Pode-se defini-la como assexual, portanto.
<b>7. Cabeleireiro</b>	Homem cisgênero	Gay	Não normativa	Asiático	50-60 anos	Classe popular/cabeleireiro	Sem relação romântica	Coadjuvante	-

<b>8. Jandira</b>	Mulher transgênera	Não determinada	Normativa	Branca	30-40 anos	Classe popular/manicure	Sem relação romântica	Coadjuvante	-
<b>9. Cliente tarô</b>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	20-30 anos	Não determinado	Sem relação romântica	Coadjuvante	-

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

#### 8.1.9. SÉRIE 9: *Onisciente*

*Onisciente* é a nona série original Netflix produzida no Brasil, e última que entra em nosso levantamento, devido ao recorte temporal estabelecido. Estreou em 29 de janeiro de 2020. O título é composto por uma temporada com seis episódios. Cada um deles tem duração média de 45 minutos, com o mais longo (terceiro episódio) somando 51 minutos e o mais curto (sexto episódio), 38. Assim como a primeira obra de nosso levantamento (3%), a última (*Onisciente*) encerra o *corpus* na chave da ficção científica.

A série foi criada por Pedro Aguilera, que também assina 3%. Ele também é responsável pelo roteiro, ao lado de Guilherme Freitas, Thais Fujinaga, Ludmila Naves e Maria Shu. A direção dos episódios ficou a cargo de Isabel Valiante e Júlia Pacheco Jordão. O projeto foi desenvolvido em uma parceria entre a Netflix e a produtora brasileira Boutique Filmes. Assim como todas as outras produtoras parceiras da Netflix que realizaram os títulos componentes do *corpus* desta pesquisa, a Boutique é sediada no sudeste brasileiro, mais especificamente em São Paulo. No elenco, há nomes pouco conhecidos no sistema televisivo nacional, como Carla Salle, Sandra Corveloni e Guilherme Prates.

A narrativa se passa em uma São Paulo futurística vigiada por drones, que acompanham e registram tudo que as pessoas fazem. Cada habitante da cidade é monitorado integralmente em todos os momentos de sua vida, o que inibe as infrações e reduz a criminalidade a zero. Apesar de todo esse ambiente de vigilância, Nina (Carla Salle) chega em casa um dia e encontra seu pai, Inácio Peixoto (Marco Antônio Pâmio), morto, aparentemente assassinado, e passa a tentar resolver o mistério junto com seu irmão, Daniel (Guilherme Prates).

**Figura 20:** Série *Onisciente*



Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Assim como *Sintonia* e *Irmandade* (e diferentemente das outras cinco séries analisadas), *Onisciente* não apresenta em sua narrativa nenhuma personagem LGBTQ+. O único momento em que possíveis questões de gênero poderiam ser tematizadas acontece no quarto episódio, quando aparece na empresa em que Nina trabalha um banheiro destinado a pessoas de qualquer gênero. Nada além disso. Se *Irmandade* ao menos retrata beijos entre pessoas do mesmo sexo com fins ritualísticos, *Onisciente*, assim como *Sintonia*, passa totalmente alheia no que diz respeito às representações LGBTQ+ por meio da construção discursiva e identitária das personagens.

## **8.2. SÍNTESE E SISTEMATIZAÇÃO DAS PERSONAGENS**

Com base nas análises realizadas no item anterior, é possível perceber que a maior parte das séries brasileiras originais Netflix apresenta em suas narrativas personagens LGBTQ+. Entre as nove produções do *corpus*, seis contam com personagens que representam, com diferentes graus de intensidade na obra dramática, características de diversidade sexual e/ou de gênero. Em

contraposição, três, não apresentam identidades de gênero e sexuais fora da norma (*Sintonia*, *Irmandade* e *Onisciente*).

Esta configuração da representação de personagens LGBTQ+ pode apontar para uma tendência da Netflix à representação das diversidades sexual e de gênero, o que está em consonância com os valores da empresa (Hastings e Meyer, 2020). Apesar de não ser generalizada, a presença de personagens LGBTQ+ na maior parte das séries originais do portal produzidas no Brasil significa uma disposição da empresa às narrativas inclusivas. Devido ao próprio sistema produtivo da Netflix, que estimula a independência criativa e de realização, a inserção dessas personagens ocorre de maneira bastante diversa.

Entre os títulos componentes do *corpus*, portanto, há diversos níveis de presença de personagens LGBTQ+. A série *3%*, é a trama que mais traz elementos de diversidade sexual e de gênero, com 11 personagens LGBTQ+, conforme descrito anteriormente. Em seguida, vem *Samantha!*, com nove personagens. *Ninguém tá Olhando* conta com sete, seguida por *O Mecanismo* e *Coisa Mais Linda*, com quatro cada. Depois aparece *O Escolhido*, com apenas duas personagens sem grande função narrativa e, finalmente, *Sintonia*, *Irmandade* e *Onisciente*, com zero representação LGBTQ+ em suas tramas.

Ao todo, a Netflix contava com 37 personagens LGBTQ+ em suas séries originais brasileiras até o segundo levantamento realizado para esta pesquisa, em fevereiro de 2020. Essas informações estão sistematizadas na Tabela 30.

**Tabela 29:** Quantidade de personagens LGBTQ+ por título

<b>Título</b>	<b>Personagens LGBTQ+</b>
<i>3%</i>	11
<i>Samantha!</i>	9
<i>Ninguém tá Olhando</i>	7
<i>O Mecanismo</i>	4
<i>Coisa Mais Linda</i>	4
<i>O Escolhido</i>	2
<i>Sintonia</i>	-
<i>Onisciente</i>	-
<i>Irmandade</i>	-
<b>Total</b>	<b>37</b>

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Por fim, é importante destacar que essa quantidade, apesar de importante, deve ser avaliada associadamente a alguns critérios. As 37 personagens LGBT+ apresentadas pelas séries originais Netflix produzidas no Brasil são diversas tanto em termos de construção de identidades, quanto em produção de sentido e posição nas narrativas. Para que isso seja percebido, é importante finalizar este trabalho apresentando uma tabela com todas as personagens e suas características, conforme debatido metodologicamente no capítulo anterior.

A Tabela 31 apresenta todas as personagens LGBT+ das séries brasileiras originais Netflix disponibilizadas na plataforma até o segundo levantamento de dados desta pesquisa, cruzando traços identitários e funções dramáticas, o que permite algumas conclusões que fecham a tese.

**Tabela 30:** Personagens LGBT+ em séries brasileiras originais Netflix até fevereiro de 2020

Personagem	Título	Gênero	Sexualidade	Performatividade	Raça	Faixa Etária	Profissão/ classe	Relações Socioafetivas	Função Dramática
1. Ariel	3%	Transgênera não binária	Não determinada	Não normativa	Branca	20-30 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante
2. Mulher Procexo I	3%	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
3. Mulher Procexo II	3%	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Negra	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
4. Mulher Procexo III	3%	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
5. Homem Procexo I	3%	Homem cisgênero	Gay	Normativa	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
6. Homem Procexo II	3%	Homem cisgênero	Gay	Normativa	Negro	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
7. Laís Vivalva	3%	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica bigama estável	Coadjuvante
8. Samira	3%	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica bigama estável	Coadjuvante
9. Joana Coelho	3%	Mulher cisgênera	Bissexual	Não normativa	Negra	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Protagonista

<b>10. Natália</b>	3%	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativa	Branca	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Coadjuvante
<b>11. Cantora</b>	3%	Mulher transgênera	Não determinada	Não normativa	Negra	20-30 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>12. Homem na boate I</b>	<i>O Mecanismo</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante
<b>13. Homem na boate II</b>	<i>O Mecanismo</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante
<b>14. Luís Carlos Guilherme</b>	<i>O Mecanismo</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	50-60 anos	Classe alta/Investigador	Com relação romântica estável	Coadjuvante
<b>15. Jorge</b>	<i>O Mecanismo</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	40-50 anos	Classe alta/piloto	Com relação romântica estável	Coadjuvante
<b>16. Zé Cigarrinho</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	60-70 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Coadjuvante
<b>17. Wilson</b>	<i>Samantha</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe popular	Com relação romântica casual	Figurante
<b>18. Marcinho</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>19. Funcionário</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	30-40 anos	Classe popular	Sem relação romântica	Figurante
<b>20. Varela</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	40-50 anos	Classe alta	Com relação romântica	Coadjuvante
<b>21. Homem festa I</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
<b>22. Homem festa II</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante



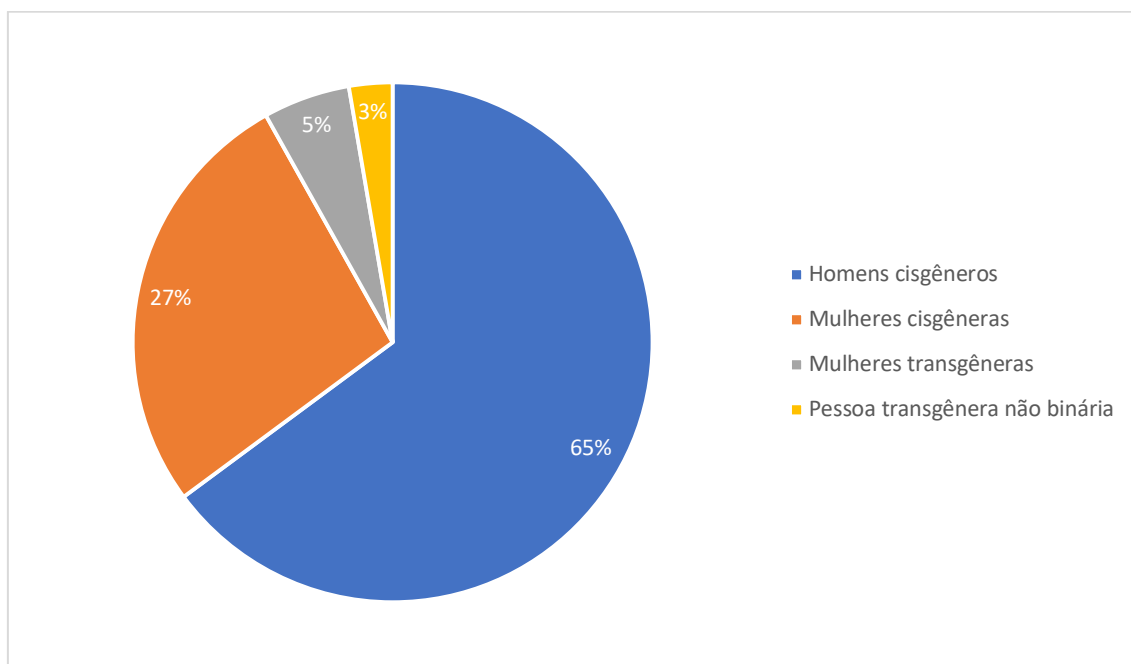
<b>23. Homem festa III</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
<b>24. Homem festa IV</b>	<i>Samantha!</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Branco	20-30 anos	Classe alta	Com relação romântica casual	Figurante
<b>25. Thereza Soares</b>	<i>Coisa Mais Linda</i>	Mulher cisgênera	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta	Com relação romântica estável	Protagonista
<b>26. Nelson Soares</b>	<i>Coisa Mais Linda</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	40-50 anos	Classe alta	Com relação romântica estável	Coadjuvante
<b>27. Helô</b>	<i>Coisa Mais Linda</i>	Mulher cisgênera	Lésbica	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta/jornalista	Com relação romântica estável	Coadjuvante
<b>28. Ludovico</b>	<i>Coisa Mais Linda</i>	Homem cisgênero	Gay	Não normativo	Branco	30-40 anos	Classe popular/estilista	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>29. Jovem do ônibus I</b>	<i>O Escolhido</i>	Homem cisgênero	Gay	Não determinada	Branco	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Figurante
<b>30. Jovem do ônibus II</b>	<i>O Escolhido</i>	Homem cisgênero	Gay	Não determinada	Branco	20-30anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Figurante
<b>31. Marcos Veloso</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Não determinada	Com relação romântica estável	Coadjuvante
<b>32. Homem da festa</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Não determinada	Negro	20-30 anos	Não determinada	Com relação romântica casual	Figurante
<b>33. Sandro Serra</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Homem cisgênero	Bissexual	Normativo	Branco	30-40 anos	Classe alta/veterinário	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>34. Greta Angelus</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Mulher cisgênera	Assexual	Normativa	Branca	30-40 anos	Não determinada	Sem relação romântica	Coadjuvante

<b>35. Cabeleireiro</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Homem cisgênero	Gay	Não normativa	Asiático	50-60 anos	Classe popular/cabeleireiro	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>36. Jandira</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Mulher transgênera	Não determinada	Não normativa	Branca	30-40 anos	Classe popular/manicure	Sem relação romântica	Coadjuvante
<b>37. Cliente tarô</b>	<i>Ninguém tá Olhando</i>	Homem cisgênero	Gay	Normativo	Negro	20-30 anos	Não determinada	Sem relação romântica	Coadjuvante

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Esta tabela é bastante reveladora em questões de construção das personagens LGBT+ nas séries brasileiras originais Netflix. É importante notar, por exemplo, um recorte de identidades a partir do gênero, ressaltando a predominância de homens cisgêneros entre os protagonistas, coadjuvantes e figurantes presentes nas narrativas analisadas. Ao todo, são 24 homens cisgêneros *gays* ou bissexuais nas narrativas componentes do *corpus*. Este dado comprova uma das hipóteses iniciais desta tese. Em seguida, o grupo identitário mais volumoso é composto por mulheres cisgêneras, havendo 10 delas, enquadradas nas seguintes sexualidades: lésbicas, bissexuais e uma assexual. Há ainda duas mulheres transgêneras e uma pessoa transgênera não binária. As três pessoas *trans* representadas não têm suas sexualidades desenvolvidas, não sendo possível afirmar categoricamente se são heterossexuais, homossexuais ou se encontram em algum outro ponto do espectro.

**Gráfico 21:** Identidades LGBT+ nas séries brasileiras originais Netflix



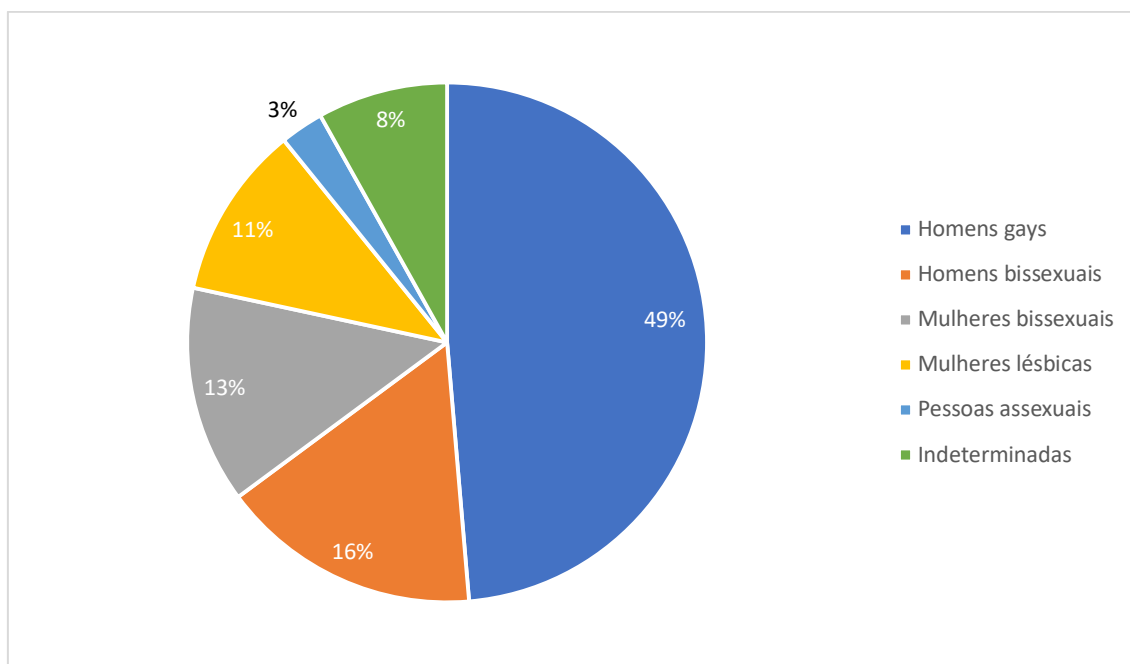
Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

É impossível deixar de notar a completa ausência de homens transgêneros entre as identidades representadas. Considerando a potência da ficção, deve-se considerar que ela reflete e refrata a realidade, sendo consonante com uma sociedade que historicamente invisibiliza a *transmasculinidade*. Também é

importante considerar a predominância de homens cisgêneros retratados, seguidos pelas mulheres cisgêneras, colocando a cisgeneridade de maneira geral em lugar destacado nas narrativas.

Essa cisgeneridade, a propósito, é a única merecedora de complexificações a respeito das sexualidades das personagens. As pessoas transgêneras representadas, como mencionado anteriormente, não têm suas sexualidades ou vidas amorosas desenvolvidas. Há, no entanto, entre as pessoas *cis*, a predominância de homens *gays*, havendo 18 deles nas narrativas analisadas. A seguir, a categoria mais representada é a de homens bissexuais, havendo seis deles. Só então aparecem as mulheres bissexuais, cinco. Depois, as mulheres lésbicas, havendo apenas quatro delas. Há uma personagem identificada como assexual e, por fim, três cujas sexualidades não são determinadas (não por acaso, as três pessoas transgêneras mencionadas anteriormente).

**Gráfico 22:** Sexualidades LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Percebe-se, a partir da observação dos dados, a predominância de homens *gays* entre as sexualidades representadas nas séries brasileiras originais Netflix componentes do *corpus*. Também é masculina a maioria das pessoas bissexuais, que somam onze no total (seis homens e cinco mulheres). As

lésbicas aparecem como uma das variações menos representadas, havendo apenas quatro delas nas narrativas. No entanto, a categoria que aparece menos vezes é a assexualidade, ocorrendo apenas em uma personagem. É evidente que nos concentramos em identidades representadas, pois há várias que sequer estão entre as narrativas analisadas.

Outro recorte possível das identidades de personagens LGBTQ+ nas séries brasileiras originais Netflix componentes do *corpus* é referente às suas características étnico-raciais. Há grande predominância de pessoas brancas, compondo o total de 28. Em seguida, vêm as pessoas negras, somando oito entre as personagens gênero/sexodiversas. Há apenas uma pessoa com ascendência asiática e nenhuma indígena. Estas percepções indicam uma oportunidade grande de transformação para a companhia de *streaming*, que tem amplo espaço de crescimento em termos de inclusão étnico-racial.

Outra entrada possível para análise das identidades LGBTQ+ representadas diz respeito às suas performatividades. De maneira geral, as performatividades predominantes são normativas (28 nesta categoria), ou em consonância entre sexo biológico e gênero desenvolvido pelas personagens. Há apenas seis personagens com performatividade não normativa, que extrapolam limites de gênero impostos socialmente e não correspondem às expectativas de identidade e comportamento. Há ainda três personagens cujas performatividades não são conclusivas, devido às suas rápidas participações nas tramas.

A predominância de personagens normativas pode estar ligada à higienização das sexualidades, que pressupõe a adequação entre performatividade de gênero e os pressupostos das normas. Ainda assim, compreendendo sistemas de opressão distintos e conseqüentemente de dominação entre as identidades LGBTQ+, não se pode considerar a representação da diversidade, ainda que limitada, como negativa. Personagens não normativas, portanto, não são superiores às normativas. Cabe a estas últimas, no entanto, a abertura de brechas para a passagem das outras, de modo que as sexualidades mais reguladas e dentro da norma têm potencial para quebrar o silêncio imposto às demais.

Quanto à distribuição etária, é possível notar a predominância da representação de personagens LGBTQ+ na faixa entre os 20 e 30 anos (são 20 neste grupo). Em seguida, há 11 indivíduos entre 30 e 40 anos. Por fim, há três com 40 a 50 anos,

dois com 50 a 60 anos e apenas uma personagem com mais de 60. Esta configuração da idade das personagens LGBT+ revela sua associação à juventude. Inclusive, Zé Cigarrinho, o único LGBT+ sexagenário, era alguém que não cuidava da saúde e morre logo no primeiro episódio da série da qual faz parte.

Em termos de classe, é notável a predominância de personagens LGBT+ pertencentes às classes médias e altas, com profissões liberais e formação universitária. Há 18 indivíduos nesta categoria nas narrativas analisadas. Às classes populares, pertencem 11 personagens. Há ainda oito cujas classe e/ou profissões não foram identificadas, já que suas participações são muito breves nas tramas.

Uma mudança em relação às conclusões de Silva (2015) quanto à perceptível ausência de relações românticas e/ou afetivas de pessoas LGBT+ nas telenovelas da Globo, é que nas séries que fazem parte de nosso *corpus*, foram identificadas 26 personagens com relações românticas. Dez delas são estáveis, como namoros e casamentos, e 16 são casuais. Esta produção de sentido dos afetos gênero/sexodiversos é importante, pois caminha ao lado da legitimação de relações LGBT+ e ainda em direção a demandas representativas, como a constituição de famílias diferentes dos modelos tradicionais. Há, por fim, 11 personagens sem relações românticas, sexuais ou afetivas – entre elas, as três personagens transgêneras.

Lembramos ainda que identificamos 37 personagens LGBT+ em nove títulos originais Netflix. Silva (2015), por sua vez, mapeou 126 personagens LGBT+ em 62 telenovelas da Globo. A pesquisa dela tem obras dos anos 1970 até 2013, o que torna inapropriada uma análise comparativa com nossos resultados. No entanto, gostaríamos de registrar uma aceleração no crescimento da quantidade de personagens LGBT+ representados nas narrativas de ficções seriadas brasileiras originais da Netflix em relação à que historicamente vemos na televisão de fluxo. Obviamente, um exame comparativo mais minucioso pressupõe o desenvolvimento de uma pesquisa com o mesmo recorte temporal aqui apresentado e que foque nas personagens de telenovelas e séries de emissoras de televisão.

Aqui, gostaríamos de mencionar um ponto importante na construção das identidades transgêneras nas séries originais brasileiras da Netflix analisadas.

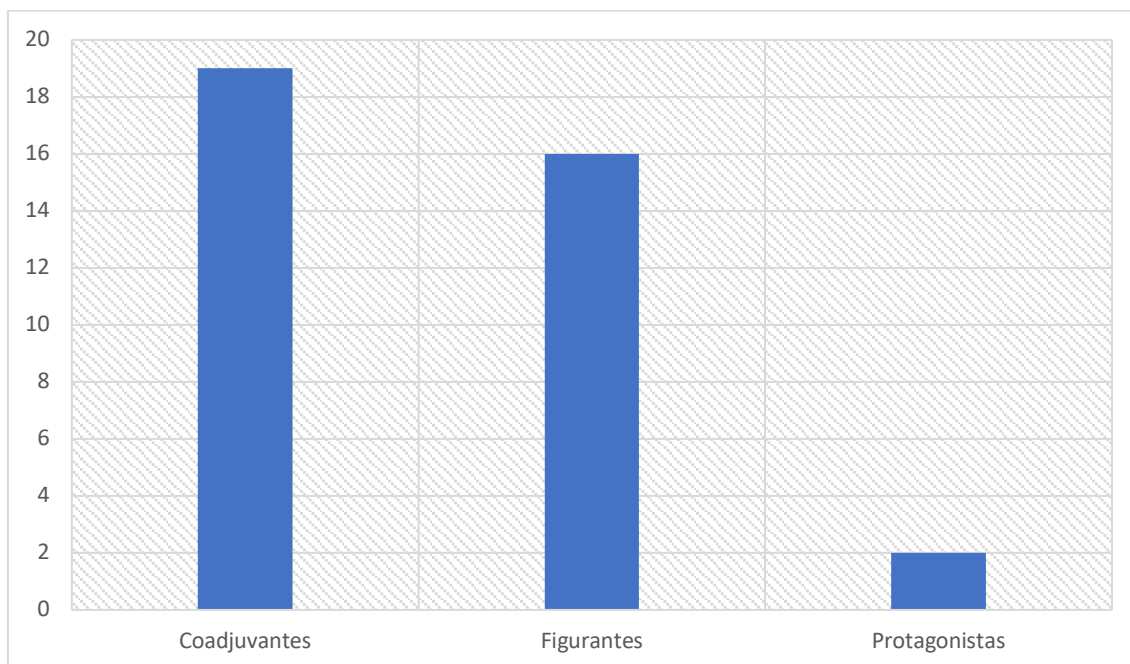
As três personagens transgêneras, apesar de não se limitarem à figuração e serem todas coadjuvantes, não apresentam relações românticas estáveis ou casuais. Também não estabelecem discursos sobre a composição de seus afetos e prazeres. Desse modo, as sexualidades *trans* não são elaboradas nas séries analisadas, o que levanta algumas questões. Será que a heterossexualidade das personagens transgêneras é presumida? Ou considera-se que elas carregam uma homossexualidade tão profunda que as torna pessoas *trans*?

Essa inferência seria contraditória em relação a vários pontos que foram amplamente discutidos nesta tese e são basilares na nossa compreensão da teoria *Queer*, que rompe definitivamente a ligação entre identidade de gênero e sexualidade. Não se pode, desse modo, considerar que mulheres *trans* são necessariamente heterossexuais e se sentem atraídas sexual e afetivamente por homens e que homens *trans* são necessariamente heterossexuais e se sentem atraídos por mulheres.

Além disso, outro sentido que emerge nesta aparente inexistência de sentimentos, afetividades e sexualidades das pessoas *trans* é que elas não precisam, merecem ou devem se relacionar. Esta é uma questão cara à população transgênera, para a qual o amor é muitas vezes negado. Estigmas sociais muito profundos reduzem a experiência romântica para pessoas transgêneras ao sexo escondido, “no sigilo”, ao não reconhecimento de uma relação estável. Assim, ficam algumas questões levantadas quanto à superficialidade da representação de pessoas transgêneras nas obras componentes do *corpus* desta pesquisa.

Quanto à função dramática das personagens, grande parte delas é figurante, aparecendo uma só vez nas tramas, sem desenvolvimentos. São 16 indivíduos encaixados desta forma nos roteiros. Há 19 coadjuvantes, com alguma relevância na trama, e, por fim, apenas duas protagonistas LGBTQ+. Percebe-se com isso que, por mais que haja uma quantidade expressiva de personagens LGBTQ+ nas tramas das séries brasileiras originais Netflix lançadas até 12 de fevereiro de 2020, a maior parte delas não chega a tematizar discussões e conflitos especificamente sobre a diversidade sexual e de gênero. O gráfico 23 apresenta estas informações sistematizadas.

**Gráfico 23:** Protagonistas, coadjuvantes e figurantes LGBT+ nas séries brasileiras originais Netflix



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

É importante destacar a grande quantidade de figurantes entre as personagens LGBT+ identificadas nas séries brasileiras originais Netflix lançadas até 12 de fevereiro de 2020. São 16 delas, que cumprem um papel que Comparato (1983) define como “componentes dramáticos”. Estas figurações são importantes especialmente em *3%*, *O Mecanismo* e *Samantha!*, que ambientam certos pontos da narrativa com personagens sexodiversas ao fundo. Não se pode deixar de levar em conta a intencionalidade dessa iniciativa, que pode ir desde a definição de um “clima”, de um imaginário para o universo diegético da obra, até a marcação de uma posição política, de um “recado” para o “mundo real”. O fenômeno pode passar, ainda, por questões ligadas ao *pink washing* discutido anteriormente, que relaciona a inclusão da diversidade a questões econômicas e de construção de marca. Em todos os casos, mesmo os figurantes, ou “componentes dramáticos”, produzem sentidos sobre as identidades LGBT+. As figurações de personagens LGBT+ têm potencial, portanto, para naturalizar relações e afetos não normativos. Isso fica evidente ao levarmos em conta que grande parte delas acontece com demonstrações de carinho entre pessoas do mesmo sexo, como beijos e mãos dadas. Apesar de não levantarem



textualmente discussões a respeito da temática “diversidade” nas narrativas, elas pontuam a naturalidade com que as identidades LGBTQ+ são construídas naqueles universos ficcionais. É preciso levar em conta, como defendemos anteriormente na explanação teórica dos Estudos Culturais, que as culturas vividas (Johnson, 1999) adicionam camadas de sentido aos textos midiáticos, aqui traduzidos em séries originais Netflix. Desse modo, esses textos estão carregados de traços da vida cotidiana e refletem e refratam a cultura do “mundo real”.

Apesar da grande quantidade de figurantes, a maior parte das personagens LGBTQ+ nas séries analisadas é de coadjuvantes. Em 3%, há cinco delas, algumas com bastante relevância na trama, como a pessoa transgênera não binária Ariel, uma das líderes da resistência no Continente, ou as mulheres bissexuais Samira e Laís, que têm uma relação a três com um homem. Há, ainda, Natália, lésbica que se relaciona com a protagonista Joana, e a cantora transgênera interpretada por Liniker.

Em *O Mecanismo*, há apenas dois coadjuvantes LGBTQ+: os homens gays Luís Carlos e Jorge, que formam um casal inter-racial. Jorge é negro, está na faixa dos 40 anos e se relaciona com Luís Carlos, homem branco na faixa dos 50 anos e que, apesar de ser coadjuvante, é muito importante na trama. Ele é fundamental para o resultado das investigações e é assassinado no exercício de suas funções.

Já em *Samantha!*, são três personagens LGBTQ+ coadjuvantes: Zé Cigarrinho, Marcinho e Varela. Os dois primeiros pertencem à classe popular, enquanto o último é um rico advogado de sucesso. Todos são homens cisgêneros brancos e normativos, diferenciados pelas suas sexualidades: enquanto Zé Cigarrinho e Varela são bissexuais, Marcinho é homossexual. Um ponto interessante levantado na série é a questão da diversidade sexual na terceira idade, já que Zé Cigarrinho tem mais de 60 anos. Como foi mencionado anteriormente, ele morre no primeiro episódio, mas não sem antes deixar evidente sua identidade LGBTQ+ na trama.

Também são três coadjuvantes LGBTQ+ em *Coisa Mais Linda*: uma mulher lésbica, um homem gay e um homem bissexual. Enquanto Nelson (homem bissexual) e Helô (mulher lésbica) mantêm relações românticas estáveis (com a mesma pessoa, a protagonista Thereza), o estilista Ludovico (gay) não é

retratado com esse tipo de laço afetivo. Ele também é o único personagem com comportamento categorizado como não normativo do trio de coadjuvantes da série.

O título com mais coadjuvantes LGBTQ+ entre as séries analisadas é *Ninguém tá Olhando*, que soma seis deles. Há uma mulher transgênera (Jandira, cuja sexualidade não é definida), dois homens bissexuais (Sandro e Marcos), uma mulher assexual (a “anja” Greta, única personagem inscrita nesta categoria identitária em todas as séries analisadas) e dois homens gays, que curiosamente não têm nome na narrativa (o “Cabeleireiro” e o “Cliente do Tarô”). Entre esses personagens, o único que tem relação romântica estável é Marcos, que passa por conflitos com sua bissexualidade até aceitá-la e dividir as possibilidades (sexuais, diga-se) dessa experiência com a namorada. Também está entre os coadjuvantes de *Ninguém tá Olhando* o único personagem LGBTQ+ asiático das séries brasileiras originais Netflix analisadas: o cabeleireiro vivido por Celso Kamura.

Por sua vez, os títulos que trazem personagens protagonistas LGBTQ+ são 3% e *Coisa Mais Linda*. Joana Coelho, uma das principais articuladoras da “causa” de 3%, é bissexual e a única protagonista negra entre as personagens LGBTQ+ das séries brasileiras originais Netflix componentes do *corpus* desta pesquisa. A bissexualidade feminina é hegemônica entre as protagonistas, compondo a identidade também de Thereza Soares, de *Coisa Mais Linda*. Acreditamos que Thereza faça parte do “grupo de personagens” (COMPARATO, 2003, p. 63) que protagoniza a série, com Lígia Soares, Adélia Araújo e, claro, Maria Luiza. Desse modo, entre as 37 personagens LGBTQ+ identificadas em nosso *corpus*, há apenas duas protagonistas e ambas são mulheres bissexuais.

Gostaríamos de destacar o caráter contestatório na construção de Joana, líder da resistência, à desigualdade opressora do Maralto, mulher, bissexual, negra, pobre, jovem e com um comportamento lido como não normativo, devido ao seu distanciamento do “ideal feminino”. Vale lembrar das teorias discutidas na primeira parte desta tese e mencionar Rea e Amancio (2018), que definem o *queer* como aquelas identidades que não estão em consonância com o sistema social dominante, corpos que geram contestação política e que criam sentidos além da diversidade sexual e de gênero, mas também ligados a questões de classe, raça, nacionalidade etc. Podemos dizer, portanto, que Joana personifica

o “lugar de subalternidade” (Rea e Amancio, 2018, p. 3), um alinhamento idealizado de oposição à normatividade.

Thereza, por sua vez, é uma mulher livre que, à sua maneira, também cumpre papel de contestação às regras e convenções sociais, exercendo sua bissexualidade mesmo casada. Ela vive um relacionamento aberto e se permite experiências afetivas e sexuais fora dele, se envolvendo passionadamente com Helô, como descrito anteriormente. Como ela faz parte da alta sociedade carioca dos anos 1950, este tipo de comportamento se configura como uma ruptura com os padrões morais da época.

Temos entre as protagonistas das séries analisadas, portanto, duas mulheres bissexuais que contestam em vários níveis as normatividades à sua volta. Encontrar o gênero feminino entre as protagonistas das séries não deixa de ser uma surpresa, principalmente ao levarmos em conta a superioridade numérica de homens no registro geral de personagens mapeadas. Também foi inesperado ver a bissexualidade como marca identitária das personagens principais. Esta sexualidade, como pudemos ver no tópico “7.1: Histórico de personagens LGBT+ na televisão brasileira” desta tese, nunca foi muito representada nas telenovelas brasileiras, sendo até mesmo invisibilizada algumas vezes.

Concluimos as análises pontuando que, apesar de haver poucas personagens LGBT+ protagonizando séries brasileiras originais Netflix, a maneira com que elas são construídas causa uma ruptura com o que é historicamente apresentado na televisão nacional. Elas carregam marcas identitárias ousadas e produzem sentidos eminentemente opostos às normas, trazendo isso como característica fundamental. A contestação surge como traço original das protagonistas e não se restringe às esferas sexual, afetiva e de gênero. Ela marca vários outros aspectos da construção simbólica das personagens, como raça, classe, posição social e estruturação familiar.

Sobre a estrutura familiar, ligada aos relacionamentos socioafetivos, é possível observar outro ponto de ruptura com o que é tradicionalmente representado nas telenovelas brasileiras. Enquanto a maior parte das relações afetivas vividas por pessoas LGBT+ nas telenovelas é fechada, monogâmica, estável, entre pessoas da mesma geração, em dupla e normatizada de várias formas, nas séries brasileiras originais Netflix observamos Thereza, uma protagonista bissexual em

um casamento aberto, se envolvendo com outra mulher e inclusive saindo em busca de aventuras sexuais acompanhada do marido.

A outra protagonista, Joana, também foge do padrão “ideal” de relacionamentos LGBT+ estabelecido pelas telenovelas brasileiras, sendo uma mulher que se envolve casualmente com homens e mulheres e que reluta muito para entrar em uma relação estável com Natália. Se considerarmos outros personagens não protagonistas, observamos ainda, como mencionado anteriormente, casais inter-raciais (Luís Carlos e Jorge, em *O Mecanismo*) e mesmo *trisais* (Samira, Laís e Vítor, em 3%).

Essas representações discursivas compõem um percurso que não surge do nada, mas surge a partir de uma história que vem dos anos 1970 e prossegue até os dias de hoje. Apesar de fazerem parte disso, por um lado, as séries da Netflix avançam e abraçam identidades e temáticas de maneira inédita. Por outro, ainda há um longo caminho a percorrer para que todas as identidades LGBT+ sejam efetivamente contempladas.

Buscamos com este trabalho fazer uma fotografia do momento. Sabemos que enquanto esta tese é escrita, muito do catálogo da Netflix no Brasil, levantado pela última vez por nós em 12 de fevereiro de 2020, já mudou. E continua mudando. Mas acreditamos que ter o registro histórico da composição global da lista de originais Netflix, assim como a latino-americana e por fim a brasileira ajuda a compreender não apenas produtos comunicacionais e fluxos globais de mídia, mas também a cultura. É sobre a cultura que pretendemos ter lançado o olhar desta pesquisa e é o seu movimento que buscamos compreender.

### **Considerações**

O trajeto estabelecido até aqui materializa o percurso de pesquisas desenvolvidas para a realização deste trabalho. Um caminho longo, que atravessou quatro anos do processo de Doutorado e, na verdade, teve início antes, durante o Mestrado. Ainda assim, não consideramos a pesquisa apresentada como um “fim”, como pontuamos algumas vezes ao longo da tese, mas uma etapa “*to be continued*”, para usar o jargão da ficção seriada. Mais que isso, esta pesquisa, devido ao volume de dados sobre a produção original da Netflix e ao seu caráter inédito e exploratório em relação às representações de personagens LGBT+ nas séries originais brasileiras do portal, é um “pontapé

inicial”. É um investimento seminal que pode servir de base para explorações futuras nos portais de distribuição de conteúdos por *streaming*.

Buscamos criar uma trilha coerente, passando pela história da luta por direitos das pessoas LGBTQ+ no Brasil e em como as agendas se transformaram. Inicialmente de ordem contestatária ao regime militar e à organização política e econômica do país, aos poucos as demandas foram se inclinando à pauta identitária. Nesse aspecto, as representações que a mídia fazia e faz da população sexodiversa passa a ter importância fundamental, localizando a luta na arena da cultura.

O ângulo a partir do qual escolhemos olhar para a cultura e para a diversidade sexual, afetiva e de gênero tem duas matrizes principais: a teoria *Queer* e os Estudos Culturais ingleses e latino-americanos. É por meio dos Estudos Culturais e das Mediações, a propósito, que definimos uma noção importante no trabalho, sobre as representações em uma abordagem discursiva. Por meio delas, conseguimos usar a construção das identidades das narrativas ficcionais selecionadas para o *corpus* como elementos que refletem e refratam a realidade, funcionando como uma ferramenta poderosa de percepção da sociedade e da cultura.

Quanto às produções originais da Netflix, elas merecem destaque em nossas considerações pelo volume dos dados que reunimos e sistematizamos. Foram duas coletas de dados, sendo uma com produções lançadas até 11 de maio de 2018 e outra com produções lançadas até 12 de fevereiro de 2020. Na primeira, catalogamos 627 títulos originais e na segunda, 1.535. A partir desses números, pudemos elaborar estimativas de crescimento da produção da Netflix em países e regiões do mundo, traçando análises comparativas e chegando a conclusões importantes sobre os fluxos globais de mídia em portais de *streaming*.

Era preciso, no entanto, limitar nossas análises à América Latina, e percebemos que a quantidade de realizações vem crescendo na região. Todo este processo de organização dos dados foi importante para sabermos os gêneros e formatos dos títulos originais da Netflix, além dos países de origem, coproduções, quantidades de temporadas (no caso de obras seriadas), anos de lançamento, entre outras informações. Esta foi, portanto, uma etapa ao mesmo tempo analítica e metodológica de construção do *corpus*.

Sobre o *corpus*, ele é composto por nove séries brasileiras originais da Netflix. Entre elas, seis apresentam personagens LGBTQ+ e três, não. Ao todo, são 37 personagens inscritos na chave de diversidade sexo-afetiva ou de gênero. Este número é bastante considerável ao verificarmos a trajetória de representações de identidades LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras, desde os anos 1970 até meados dos anos 2010. Sem dúvida, concluímos que as séries produzidas para e distribuídas por *streaming* no Brasil são uma continuidade histórica em termos de representações LGBTQ+ de conquistas adquiridas no campo da cultura pela TV de fluxo nos últimos 50 anos.

Como resultados específicos da investigação do *corpus*, destacamos entre as personagens, de maneira geral, uma representação mais expressiva de homens *gays*. Especialmente homens *gays* brancos e jovens. A bissexualidade também está presente, especialmente entre as duas únicas protagonistas LGBTQ+ nas séries analisadas. Ambas são mulheres bissexuais, uma branca e outra, negra. No entanto, há várias categorias identitárias que ficam à margem. Apesar de existirem nas tramas, as mulheres lésbicas são apenas 11% das personagens LGBTQ+ presentes. Em relação à assexualidade, ela é representada por apenas uma pessoa. As pessoas transgêneras, por sua vez, são apenas 5% das personagens LGBTQ+, e todas mulheres. Não há, portanto, nenhum homem *trans*, nenhuma pessoa intersexual ou outros grupos identitários que expressem outras categorias de diversidade sexual ou de gênero nas séries analisadas.

Achamos importante também destacar um ponto “colateral” das análises das realizações da Netflix no país, que se refere à localização das produtoras associadas à companhia. Todas elas, sem exceção, estão na região sudeste do Brasil. Das oito produtoras, sete são sediadas na cidade de São Paulo e uma no Rio de Janeiro. Fazer uma reflexão sobre a distribuição geográfica das produtoras de conteúdos associadas à Netflix não está entre os objetivos do trabalho. No entanto, pensamos que essa “geografia” é bastante reveladora sobre as dinâmicas produtivas audiovisuais brasileiras, que são altamente concentradas e privilegiam narrativas de uma região específica. Outros territórios, portanto, caem em um lugar-comum de esquecimento e invisibilização.

Ressaltamos ainda que o objetivo principal do trabalho, “*fazer uma análise da representação das personagens LGBTQ+ nas séries brasileiras originais da*

*Netflix*”, foi cumprido. Não apenas identificamos as personagens LGBTQ+ na produção de ficção seriada brasileira da Netflix, como fizemos análises e localizamos historicamente as representações. Como proposto metodologicamente no primeiro capítulo, alcançamos este objetivo por meio da sistematização das personagens, que foram categorizadas de acordo com os critérios expostos no capítulo sete e desenvolvidos no oito.

Os dois objetivos práticos estabelecidos, “*fazer um panorama de toda a produção original e licenciada com exclusividade da Netflix disponível no catálogo brasileiro, tabulando dados levando em conta categorias referentes aos gêneros, formatos, países de origem e respectivos anos de lançamento*” e “*a partir da análise e categorização das personagens, isolar as pertencentes às narrativas de ficção seriada produzidas no Brasil e identificar como elas se distribuem quantitativamente entre a sigla LGBTQ+*” também estão contemplados no desenvolvimento da tese. A etapa de sistematização da produção original da Netflix, composta por 1.535 em nosso levantamento (todos sistematizados e classificados no Anexo 1), oferece dados potencialmente relevantes para o desenvolvimento de pesquisas futuras.

Salientamos ainda a discussão, atualização e relativização do paradigma da dependência cultural aplicado à produção original global da Netflix, a observação interseccional das personagens LGBTQ+, os interesses comerciais da representação da diversidade em produtos culturais, com subsídios conceituais do *pink money* e do *pink washing*, além da verificação de temáticas sensíveis à população LGBTQ+ nas narrativas componentes do *corpus*. Todos esses pontos faziam parte dos nossos objetivos específicos e podemos dizer que foram integralmente cumpridos.

Em relação às duas hipóteses de pesquisa traçadas ainda durante o desenvolvimento do projeto que deu origem a esta tese, apontamos a confirmação de ambas. A primeira supunha a predominância de homens gays como a identidade mais representada entre as personagens LGBTQ+ e a segunda, uma diversificação das identidades representadas em relação às telenovelas. Em relação aos homens gays, discutimos anteriormente sua predominância entre as personagens presentes no *corpus*. Quanto à diversificação das identidades, destacamos que há uma categoria presente nas

personagens da Netflix que não consta nos levantamentos das telenovelas consultados nesta pesquisa: a assexualidade.

Não queremos com isso sugerir que fizemos um estudo comparativo entre portais de *streaming* e canais de televisão de fluxo. No entanto, por meio da recuperação diacrônica das personagens LGBTQ+ na televisão brasileira e da identificação das personagens LGBTQ+ na produção original da Netflix no país, certas percepções ficaram evidentes e não poderiam ficar fora das análises.

Notamos que, de modo geral, as identidades LGBTQ+ não são pontuadas com marcadores políticos, no sentido de reivindicação de pautas ou discussões sobre temáticas sensíveis a este grupo nas diegeses analisadas. Desse modo, sexualidades e identidades de gênero não aparecem, na produção original brasileira da Netflix, como “bandeiras” levantadas. São, por outro lado, em certa medida, naturalizadas. É como se ser LGBTQ+ fosse apenas mais uma marca identitária em meio a muitas outras, que não são mais ou menos importantes. Isso acontece com personagens *gays*, lésbicas, bissexuais e mesmo com as mulheres transgêneras representadas. Pode-se associar este tipo de representação às operações de desconstrução de Derrida (2002), considerando que elas marcam oposição ao “sujeito fundante” (homem, heterossexual, cisgênero e branco), desestabilizando a ordem e reordenando a hierarquia das identidades. Isso acontece pela existência e permanência dessas personagens nas tramas, ainda que textualmente elas não levantem pautas relacionadas à diversidade. Elas estarem lá é a própria diversidade.

Concluimos, desse modo, que, apesar dos avanços, ainda há muitas categorias identitárias sub-representadas nas séries brasileiras originais da Netflix. Espera-se que este cenário esteja em transformação para aumentar o espectro da diversidade alcançado pelas narrativas nacionais do portal, que, apesar de romperem com certas tradições pouco inclusivas da televisão de fluxo, ainda têm um longo caminho pela frente.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.

ABREU, Jonas Silva. A Crise das Identidades na América Latina. *Revista Ambivalências*. Vol. 1, n. 2, jul.-dez., pp. 178-202, 2013.

AGLIONBY, John; GARRAHAN, Matthew. Kenya threatens to ban Netflix over “Inappropriate Content”. *Financial Times*, 21 de jan. de 2016. Disponível em: <https://www.ft.com/content/9e97edf0-bf71-11e5-846f-79b0e3d20eaf>. Acesso em 17 de set. 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. *A Letra, o Corpo e o Desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*. Porto Alegre: Editora Mulheres, 2007.

ANDRION, Roseli. 2019. Consumo de vídeo online cresce 165% no Brasil nos últimos 5 anos. *Olhar Digital*, 25 de set. de 2019. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/consumo-de-video-online-cresce-165-no-brasil-nos-ultimos-5-anos/90726>. Acesso em 03 de set. de 2019.

ANWAR, Haris. Netflix investe em expansão mundial para enfrentar concorrência. *MoneyTimes*, 20 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www.moneytimes.com.br/netflix-investe-em-expansao-mundial-para-enfrentar-concorrencia/>. Acesso em 03 set. 2019.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciencia. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro, 2005.

APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global culture economy. In: FEATHERSTONE, Mike. *Global culture*. London: Sage, 1990.

BACHELARD, Gaston. Conhecimento comum e conhecimento científico. *Tempo Brasileiro*. São Paulo, n. 28, p. 47-56, jan-mar 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. Production et programmation des series televises. In: SEPULCHRE, Sarah. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelas: Éditions De Boeck, 2011.

BENÍCIO, Jeff. Em 2020, a TV ainda é mais influente do que a internet. *Portal Terra*, 01 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/em-2020-a-tv-ainda-e-mais-influente-do-que-a-internet,d41a67c71563ca1cecea98db566fd53aby5tdndu.html>. Acesso em 02 set. 2020.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIELBY, Denise D.; HARRINGTON, And C. Lee. *Global TV: exporting television and culture in the world market*. New York: New York University Press, 2008.

BOLETIM DO GRUPO GAY DA BAHIA. Salvador: *GGB*, v. 12, n. 27, ago. 1993.

BORGES, Lenise Santana. Repertórios sobre a lesbianidade na telenovela *Senhora do Destino*: possibilidades de legitimação e transgressão. 2008. 182f. Tese de Doutorado (Doutorado em Psicologia Social) –Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Sociologia. In: ORTIZ, Renato (org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1983.

BOYD-BARRETT, Oliver. Media imperialism: Towards an international framework for the analysis of media systems. In: CURRAN, James; GUREVITCH, Michael; WOOLLACOTT, Janet (eds.), *Mass communication and society*. Londres, Inglaterra: The Open University Press, 1977.

BRAGA, José Luiz. Circuitos vs Campos Sociais. In: MATTOS, MA., JANOTTI JUNIOR, J., e JACKS, Nilda, orgs. *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRIDGET, Rubenking; CHERYL, Campanella Bracken. Binge-Watching: A Suspenseful, Emotional, Habit. *Communication Research Reports*, 35:5, 381-391, 2018.

BUONANNO, Milly. *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect, 2007.

BURNAY, Catarina; LOPES, Pedro; SOUSA, Marta Neves. Síntese comparativa dos países Obitel em 2017. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; ORÓZCO, Guillermo (orgs). *Ficção televisiva ibero-americana em plataformas de vídeo on demand*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*. Nova York: Routledge, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BYLYKBASHI, Kaltrina. 2019. The big business of dubbing. *Television Business International*, 04 de abr. de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2xMJpdD>. Acesso em 02 set. 2020.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Projeto de Lei 8.889/2017. 2017. *Dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências*. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2157806>. Acesso em: 22 set. 2020.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPELAS, Bruno. Netflix chega a 100 milhões de assinantes fora dos Estados Unidos. *O Estado de São Paulo*, 21 de jan. de 2020. Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/empresas,netflix-chega-a-100-milhoes-de-assinantes-fora-dos-estados-unidos,70003167567>. Acesso em 10 out. 2020.

CARDOSO, Fernando Henrique. Associated dependent development: theoretical and practical implications. In: STEPAN, Alfred (org.) *Authoritarian Brazil: origins, police and future*. New Haven, CT: Yale University Press, 1973.

CARVALHO, L. Netflix já tem mais assinantes que Net e Claro no Brasil, diz estudo. *Olhar Digital*, 01 de ago. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2R96j5R>

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CHALABY, Jean K. *Transnational Television Worldwide: towards a new media order*. London: I. B. Tauris, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

COMISSÃO EUROPEIA. *Promotion of European works in practice*. 2014. Disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/promotion-european-works-practice>. Acesso em 22 set. 2020.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983

CURTIN, Michael; HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin. *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Television*. Berkeley, CA: University of California, 2014.

DANTAS, Rodrigo. Netflix surpreende mercado com crescimento de assinantes. *Vindi*, 22 de jan. de 2020. Disponível em: <https://blog.vindi.com.br/netflix-assinantes-2020/>. Acesso em 22 set. 2020.

DANTAS, Sílvia Góis. Gerações femininas em (re)construção: o discurso da série televisiva 3 Teresas. 2018. 330 f. *Tese* (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2018.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DE LA FUENTE, Anne Marie. Netflix rumps up Colombian production. *Variety*, 11 de out. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2JN6tLT>. Acesso em 23 de set. de 2020.

DE LAURETIS, Teresa. *Théorie queer et cultures populare: de Foucault à Cronenberg*. Paris: La Dispute, 2007.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS, Tatiana. As operadoras querem limitar o quanto você usa a internet. E ONGs veem problema nisso. *Nexo Jornal*, 15 de mar. de 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/03/15/As-operadoras-querem-limitar-o-quanto-voc%C3%AA-usa-a-internet.-E-ONGs-veem-problema-nisso>. Acesso em 02 set. 2020.

DIXON, Colin. 2020 shaping up to be a rough year for Netflix. *nScreenMedia*, 10 de jul. de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/34cumpP>. Acesso em 22 de set. de 2020.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e Os Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory: an introduction through the senses*. Londres: Routledge, 2015.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 4, n 11, pp 115-135, nov. 2007.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa. *E-Compós*, 6, v. 6, 26 jun. 2006.

ESTIGARRIBIA, Juliana. A estratégia do Globoplay para brigar com Netflix e Disney. *Exame*, 26 de nov. de 2019. Disponível em: <https://exame.com/negocios/a-estrategia-do-globoplay-para-brigar-com-netflix-e-disney/>. Acesso em 02 set. 2020.

FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. *Cad. AEL*, v.10, n.18/19, 2003.

FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo: PósCom-Umesp, n. 34, pp. 13-39, 2º sem. 2000.

FECHINE, Yvana. Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu. In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs). *O Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

FERGUSON, Roderick. *Aberrations in Black*. Towards a Queer of Color Critique. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

FERNANDES, Guilherme Moreira. *A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão*. 2019. 362f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2012.

FERRAZ, Thaís. Com boa recepção no exterior, série brasileira ‘3%’ chega à terceira temporada. *Estadão*, 07 de jun. de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3bSn1OB>. Acesso em 21 de nov. de 2020.

FISCHER, André. *Como mundo virou gay?: crônicas sobre a nova ordem sexual*. São Paulo: Ediouro, 2008.

FLORANCE, Ken. How Netflix Works with ISPs Around the Globe to Deliver a Great Viewing Experience. *Netflix Press Release*, 17 de mar. de 2016.

Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/how-netflix-works-with-isps-around-the-globe-to-deliver-a-great-viewing-experience>. Acesso em 21 set. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. O Nascimento da Medicina Social. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOX, Elizabeth. Cultural dependency thrice revisited. *Conferência Anual da International Association for Mass Communication Research*, Guarujá, SP, Brasil, 1992.

GOLDBERG, Lesley. 500 Scripted shows?! How Netflix, Amazon are sending originals to all-time high. *The Hollywood Reporter*, 05 de jan. de 2017.

Disponível em: <https://bit.ly/2XcMC0A>. Acesso em 21 de out. de 2020.

GOLDSMITH, Jill. Netflix wants to make its dubbed foreign shows less dubby.

*The New York Times*, 19 de jul. de 2019. Disponível em:

<https://nyti.ms/2X95Rbz>. Acesso em 02 fev. 2020.

GOMES, Helton Simões. Brasil tem 116 milhões de pessoas conectadas à internet, diz IBGE. *G1*, 21 de fev. de 2018. Disponível em:

<https://glo.bo/3bRvxxq>. Acesso em 02 mar. 2020.

GONÇALVES, Renato. *Questões LGBT e música brasileira ontem e hoje*. São Paulo: Edição do Autor, 2020.



GUNAWAN, Arif. Indonesian's Telkom Effectively blocks Netflix. *The Jakarta Post*, 27 de jan. de 2016. Disponível em:  
<https://www.thejakartapost.com/news/2016/01/27/indonesia-s-telkom-effectively-blocks-netflix.html>. Acesso em 17 set. 2020.

GUNTHER, Marc. MTV's Passage to India. *CNN Money*, 09 de ago. De 2004. Disponível em:  
[https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune\\_archive/2004/08/09/377904/index.htm](https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/2004/08/09/377904/index.htm). Acesso em 17 set. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HASTINGS, Reeds; MEYER, Erin. *A regra é não ter regras*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

HELLER, Agnes. Sobre preconceitos. In: *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2018*. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em:  
<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101705>. Acesso em 21 de nov. de 2020.

JANKAVSKI, André. Netflix investirá 8 bilhões em produção de séries. Será que vale a pena? *Consumidor Moderno*, 20 de abr. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2V3ijae>. Acesso em 23 de out. de 2020.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da Conexão*. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.) *O que é, afinal, estudos culturais?*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

KLEINA, Nilton. A história da Netflix, a rainha do streaming. *Tecmundo*, 04 de jul. de 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2XbERrT>. Acesso em 21 de out. de 2020.

KNEIPP, Valquiria Aparecida Passos; SALES JÚNIOR, Francisco das Chagas. O desenvolvimento da TV no Nordeste: um estudo sobre o início da televisão no Rio Grande do Norte. *Revista Brasileira de História da Mídia*. V. 8, n.2, jul./dez. 2019 pp. 54-68

LADEIRA, João Martins. Imagens Mecânicas: Netflix e os algoritmos de Recomendações. *Anais. XXVII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte -MG, 05 a 08 de junho de 2018.

LEE, Edmund. Netflix reports a subscriber bump as Disney poses a new threat. *The New York Times*, 21 de jan. de 2020. Disponível em: <https://nyti.ms/34b8efx>. Acesso em 18 de set. de 2020.

LÉVY, Pierre. *Ciberdemocracia*. Lisboa: Editions Odile Jacob, 2002.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia; CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. *MATRIZES*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 237-256, 2015.

LIPPMANN Walter. Estereótipos. In: STEIMBERG, Charleds (org.). *Meios de Comunicação Massa*. Rio de Janeiro: Cultrix. 1980.

LOBATO, Ramon. *Netflix nations: the geography of digital distribution*. Nova York, NY: New York University Press, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Brasil: trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs). *Estratégias de Produção Transmídia na Ficção Televisiva*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Prezia. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo. *O Melodrama em Tempos de Streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo. *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *MATRIZES*, V. 8, N 1, p. 65-80, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

LOTZ, Amanda D. *Portals: a treatise on internet-distributed television*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press, 2014.

LOTZ, Amanda D. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis. Vol. 9, n. 2, pp. 541-553, 2001.

LUSVARGHI, Luiza (org.). *Narrativas Criminais na Ficção Seriada da América Latina*. São Paulo: ECA/USP, 2016.

MACAULEY, Tom. Como a Netflix concluiu uma migração histórica para nuvem AWS. *ComputerWorld*, 12 de set. de 2018. Disponível em: <https://computerworld.com.br/2018/09/12/como-a-netflix-concluiu-uma-migracao-historica-para-nuvem-aws/>. Acesso em 21 set. 2020.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucia. Fim da Televisão? In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs). *O Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARAFON, Renato. Disney não lançará mais seus filmes na Netflix. *Cine Pop*, 07 de ago. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/39RMSVP>. Acesso em 18 de out. de 2020.

MARQUES DE MELO, José. *Televisão Brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção*. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Da esfera cultural à esfera política: a representação de grupos de sexualidade estigmatizada nas telenovelas e a luta por reconhecimento*. 197f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) –Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. & REY, German. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coords.). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MATTELART, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Loyola, 2002.

MAURO, Rosana. A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A Regra do

Jogo. 2019. 316f. *Tese* (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MCBRIDE, Stephen. In 24 hours, Netflix could lose almost 25% of its subscribers. *Forbes*, 11 de nov. de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3bR3X3t>. Acesso em 18 de out. de 2020.

MILLER, Toby. *Culture, Dislocation, and Citizenship*. Global Migration, Social Change, and Cultural Transformation. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

MILLER, Toby. O Agora e o Futuro da Televisão. In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs). *O Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, n. 21, pp.150-182, jan./jun., 2009.

MITTELL, Jason. *Genre and television*. From cop shows to cartoons in American culture. New York: Routledge, 2004.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2000.

MOTTER, Maria Lourdes. A Linguagem como traço distintivo do humano. *Revista Princípios*, n. 32, agosto/setembro, 1994, pp. 68-72.

MOZDZENKI, Leonardo Pinheiro. Outvertising – a publicidade fora do armário: retóricas do consumo LGBT e retóricas da publicidade lacração na contemporaneidade. *Tese* (Doutorado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz A. O universo Narrativo de Latitudes: a reassistibilidade como estratégia de transmediação. *Revista GEMInIS*, v. 5, n. 3, p. 110-122, 10 dez. 2014.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz A. O universo narrativo de Latitudes: primeiros apontamentos. *Revista de Estudos da Comunicação*, v. 16, n. ja/abr. 2015, p. 81-96, Curitiba, 2015.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz A.; IKEDA, Flavia. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma globoplay no período de 2016 a 2018. *Revista GEMInIS*, v. 9, n. 3, pp. 52-63, abr. 2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local. In: TRINDADE, Eneus Barreto; LACERDA, Juciano de Sousa; FERNANDES, Mário Luiz (orgs.). *Entre comunicação e mediações: visões teóricas e empíricas*. São Paulo: ECA/USP, 2019. Campina Grande: Ed. da UEPB, 2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 9, n. 24, pp. 97-114. São Paulo, mai. 2012.

NEMBHARD, Candice. Japan has the world's largest Netflix catalog. *Highsnobiety*, 01 de ago. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3dZCZZa>. Acesso em 12 de mai. de 2020.

NETFLIX. *Consultation on Directive 2010/13/EU on Audiovisual Media Services (AVMSD)*. 2015. Disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/public-consultation-directive-201013eu-audiovisual-media-services-avmsd-media-framework-21st>. Acesso em 22 set. 2020.

NETFLIX. *Netflix Expande seus Investimentos na América Latina e Anuncia sua Nova Série Original, Diablero, Filmada Inteiramente no México*. 2017a.

Disponível em: [https://media.netflix.com/pt\\_br/press-releases/netflix-expands-its-latin-america-investments-announcing-new-original-series-diablero-filmed-entirely-in-mexico](https://media.netflix.com/pt_br/press-releases/netflix-expands-its-latin-america-investments-announcing-new-original-series-diablero-filmed-entirely-in-mexico). Acesso em 17 set. 2020.

NETFLIX. Top Investor Questions. *Netflix Investors Relations website*. 2017b. Disponível em: <https://www.netflixinvestor.com/ir-overview/top-investor-questions/default.aspx>. Acesso em 15 set. 2020.

NETFLIX. *As TVs de 2019 que proporcionam a melhor experiência na Netflix*. 2019. Disponível em: [https://about.netflix.com/pt\\_br/news/the-2019-tvs-that-provide-the-best-netflix-experience](https://about.netflix.com/pt_br/news/the-2019-tvs-that-provide-the-best-netflix-experience). Acesso em 15 set. 2020.

NETFLIX. *Onde a Netflix está disponível?*. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2XehfDc>. Acesso em 17 set. 2020.

NETTO, Miguel Rodrigues de Sousa. Mídia-tização, Representações, Violência: paradoxos das experiências LGBT no Brasil contemporâneo. *Abuquerque – Revista de História*, v. 7, n. 13, pp. 122-14, jan.-jun. 2015.

OCHOA, Marcia. Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la 'localización'. En Daniel Mato (coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil entiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 239-256, 2004.

OLIVEIRA, Giovanna. Brasil possui 45 milhões de desbancarizados, aponta pesquisa. *Suno Notícias*. 19 de ago. de 2019. Disponível em: <https://www.sunoresearch.com.br/noticias/brasil-45-milhoes-desbancarizados/>. Acesso em 02 set. 2020.

OLIVEIRA, João Manuel de. Performatividade Pajubá. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019.



OLIVEIRA, Sérgio. Netflix quer que metade do seu catálogo seja produções originais até 2018. *Canal Tech*. 17 de out. de 2017. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/netflix-quer-que-metade-de-seu-catalogo-seja-de-producoes-originais-ate-2018-102002/>. Acesso em 05 set. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2009.

ORÓZCO, Guillermo. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs). *O Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia h. s.; RAMOS, José M. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PADIGLIONE, Cristina. '3%' é a série de língua não inglesa mais vista nos EUA. *Folha de S. Paulo*, 16 de mar. de 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2whUhip>. Acesso em 21 de mai. de 2020.

PARKER, Richard. *Na contramão da AIDS: Sexualidade, intervenção, política*. Rio de Janeiro: ABIA, 2000.

PARKS, Lisa. *Cultures in Orbit: Satellites and the Televisual*. Durhan: Duke University Press, 2005.

PARKS, Lisa. *Flexible microcasting: gender, generation, and television-internet convergence*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

PELÚCIO, Larissa. Desfazendo o gênero. In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge Junior. *Diferenças na educação: outros aprendizados*. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

PENNER, Tomaz A.; GRECO, Clarice. O Cabo e a Rede: Relações Entre a Nova Lei da TV Paga e a Produção de Webséries Brasileiras. *Revista Animus*, v. 17, pp. 115-133, 2018.

PENNER, Tomaz A.; STRAUBHAAR, Joseph. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. *MATRIZES*, v. 14, n. 1, pp. 125-149, 2020.

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. 246f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*, Salvador, n. 2, nov./abr. 2014.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 19, n. 1, pp.11-20, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

QUINALHA, Renan. Dossiê | O movimento LGBT brasileiro: 40 anos de luta. *Revista Cult*, 12 de jun. de 2018. Disponível em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-o-movimento-lgbt-brasileiro-40-anos-de-luta/>. Acesso em 02 out. 2020.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 53, 2018.

RIBEIRO, Pollyane Bicalho. Funcionamento do gênero do discurso. *Bakhtianiana*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 54-67, 1º sem. 2010.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, 2003.

SANTANA, Kenny. MTV Goes to Asia. *Global Policy Forum*, 12 de ago. de 2003. Disponível em: <https://yaleglobal.yale.edu/content/mtv-goes-asia>. Acesso em 02 set. 2020.

SANTINI, Rose Marie; CALVI, Juan C. O consumo audiovisual e suas lógicas sociais na rede. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 10(27), 159-182, 2013.

SCARPA, Sergio. Netflix pretende investir cada vez mais em produções originais. *Spinoff*, 21 de jan. de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2JHS0kt>. Acesso em 12 de fev. de 2020.

SCHILLER, Herbert I. Not yet the post-imperialist era. *Critical Studies in Mass Communication*, v. 8, n. 1, pp. 13-28, 1991.

SCHNITMAN, Jorge. *Film industries in Latin America: Dependency and development*. Austin, TX: Ablex, 1984.

SCOLARI, Carlos A. This is The End: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mario (orgs). *Fim da Televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

SEIDMAN, Steven. *Queer Theory/Sociology*. Malden: Blackwell, 1996.

SEPULCHRE, Sarah (org.). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Cláudio R. Reinventando o sonho: história oral de vida política e homossexualidade no Brasil contemporâneo. *Dissertação* (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVA, Fernanda Nascimento da. Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na novela *Amor à Vida*. *Dissertação* (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia*, n. 27, pp. 241-252. Jun. 2014.

SINCLAIR, John; STRAUBHAAR, Joseph. *Latin America television industries*. Londres: British Film Institute, 2013.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

SOLSMAN, Joan. Netflix finally spilled how many members it has region by region. *C|net*, 16 de dez. de 2019. Disponível em: <https://cnet.co/2yCxHmk>. Acesso em 21 de abr. de 2020.

SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

SPANGLER, Todd. Netflix licensed content generates 80% of U.S. viewing, study finds. *Variety*, 12 de abr. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3e1SsrY>. Acesso em 21 de fev. de 2020.

SPITZNER, Marcelo. Gêneros e Sexualidades Dissidentes ou Queer/Cuír/Quir nas Américas: artes, políticas e escrituras – contextualização e apresentação. *Uniletras*. Ponta Grossa, v. 39, n. 2, 2017.

STEEL, Emily. Netflix is betting its future on exclusive programming. *The New York Times*, 19 de abr. De 2015. Disponível em: <https://nyti.ms/2XnTF75>. Acesso em 16 set. 2020.

STRAUBHAAR, Joseph. *Global television: From global to local*. Los Angeles, CA: Sage, 2007.

STRAUBHAAR, Joseph; CASTRO, Debora; DUARTE, Luiz Guilherme; SPENSE, Jeremiah. Class, pay TV access and Netflix in Latin America: Transformation within a digital divide. *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 2, pp. 233-254, 2019.

STRAUBHAAR, Joseph; SINTA, Vinicio; SPENCE, Jeremiah; MACEDO, Vanessa de; JOYCE, Higgins. Changing class formations and changing television viewing: The new middle class, television and pay television in Brazil and Mexico, 2003-2013. *Conferência Anual da International Communication Association*, San Juan, Porto Rico, 2015a.

STRAUBHAAR, Joseph; SINTA, Vinicio; SPENCE, Jeremiah; MACEDO, Vanessa de; JOYCE, Higgins. Netflix as a new layer of global experience for Brazilian youth. In: *Les Enjeux de l'information et de la communication*, v. 17, n. 2, pp. 207-223, 2015b.

STRAUBHAAR, Joseph; SPENCE, Jeremiah; JOYCE, Vanessa; DUARTE, Luiz Guilherme. *The evolution of television: An analysis of ten years of TGI Latin America (2004-2014)*. Austin, TX: Program in Latin American and Latino Media Studies, University of Texas, 2016.

STRAUBHAAR, Joseph. Beyond media imperialism: Asymmetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Mass Communication*, v. 8, n. 1, pp. 39-59, 1991.

SUZUKI, Helen Emy Nochi. A telenovela brasileira na relação intergeracional de imigrantes brasileiros no Japão: mediação, discursos e produção de sentido. 2019. 254f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SZALAI, Georg. Netflix now has more international than U.S. subscribers, eyes profit abroad. *The Hollywood Reporter*, 18 de jul. de 2017. Disponível em: <https://bit.ly/39IEUhI>. Acesso em 23 de mai. de 2020.

THOMPSON, John B. A nova visibilidade. *MATRIZES*, n. 2, pp. 15-38, 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TRINDADE, Ronaldo. *De dores e de amores: (re)construções da homossexualidade paulistana*. São Paulo: Annablume, 2018.

TURNER, Graeme; TAY, Jinna. *Television studies after TV: understanding television in the post-broadcast era*. London: Routledge, 2009.

UNAIDS BRASIL. Resumo Informativo. *Site do Joint United Nations Program on HIV/AIDS Brasil*. 2020. Disponível em: <https://unaid.org.br/wp->

content/uploads/2020/07/2020\_07\_05\_UNAIDS\_GR2020\_FactSheet\_PORT-final-1.pdf. Acesso em 11 ago. 2020.

VALLE, Carlos Guilherme do. Identidades, doença e organização social: um estudo das "Pessoas Vivendo com HIV e AIDS". *Horiz. antropol.* Porto Alegre, v. 8, n. 17, p. 179-210, jun. 2002.

VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la Comunicación*, n. 48. Lima: Felafacs, p. 9-17, 1997.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2017.

WALLESTEIN, Andrew. How Netflix, HBO may benefit from ilegal password-sharing. *Variety* 27 de jun. de 2013. Disponível em: <https://variety.com/2013/biz/news/hbo-netflix-may-benefit-from-illegal-password-sharing-1200502345/>. Acesso em 23 set. 2020.

WILSON, Colin. Queer theory and politics. In: *International Socialism*, n. 132, 2011.

WOLFF, Michael. *Television is the new television*. New York: Penguin, 2015.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*. São Paulo. Ática. 1996.

## **ANEXO I**

Tabela: Todos os títulos originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020.

<b>Título</b>	<b>Formato</b>	<b>Gênero 1</b>	<b>Gênero 2</b>	<b>País 1</b>	<b>País 2</b>	<b>País 3</b>	<b>Ano</b>
1922	Filme	Terror	Drama	EUA			2017
1983	Série	Criminal	Drama	Polônia			2018
1994	Série Documental	Criminal		México			2019
(Des)encanto	Série de Animação	Comédia	Fantasia	EUA			2019
#nãomejulgue	Série	Criminal	Drama	Tailândia			2018
#RealityHigh	Filme	Comédia		EUA			2017
#TeamKaylie	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019-2020
13 de novembro – Terror em Paris	Série Documental	Sociocultural		França			2018
13 Reasons Why	Série	Drama		EUA			2017
13 Reasons Why: Tentando Entender os Porquês	Série Documental	Sociocultural		EUA			2017-2019
15 de Agosto	Filme	Comédia		Índia			2019
21 Thunder	Série	Drama	Esportivo	Canadá			2017
22 de Julho	Filme	Drama		Noruega			2018
3 Minutos, Um Abraço	Documentário	Sociocultural		México			2019
3%	Série	Drama	Ficção Científica	Brasil			2016 e 2019
37 Segundos	Filme	Drama		Japão			2020
4 Contra o Apocalipse	Unitário	Infantojuvenil		EUA	Canadá		2019



45 rpm	Série	Drama		Espanha			2019
4L	Filme	Comédia		Espanha			2019
6 Balões	Filme	Drama		EUA			2018
6 Dias	Filme	Ação	Suspense	Nova Zelândia	Inglaterra		2017
7 Años	Filme	Ação		Espanha			2016
72 Animais Perigosos: América Latina	Série Documental	Natureza		EUA			2017
72 Animais Perigosos: Ásia	Série Documental	Vida Selvagem		Austrália			2018
7SEEDS	Série de Animação	Ficção Científica	Fantasia	Japão			2019
A 13ª Emenda	Documentário	Sociocultural		EUA			2016
A 4ª Companhia	Filme	Ação	Drama	México	Espanha		2016
A Babá	Filme	Comédia	Terror	EUA			2017
A Barraca do Beijo	Filme	Comédia		Inglaterra			2018
A Bizarra Confeitaria de Christine McConnell	Talk Show	Variedades		EUA			2018
A Caminho da Fé	Filme	Drama		EUA			2018
A Casa das Flores	Série	Drama		México			2018-2019
A Casa das Flores Apresenta: O Funeral	Unitário	Drama		México			2019
A Catedral do Mar	Série	Drama		Espanha			2018
A Escada Para o Céu: A Arte de Cai Guo-Qiang	Documentário			EUA			2016
A Escalada	Filme	Ação		França			2017
A Estrada de El Camino	Documentário			EUA			2019
A Gente se Vê Ontem	Filme	Ficção Científica	Suspense	EUA			2019
A História Real de Um Assassino Falso	Filme	Ação	Comédia	EUA			2016

A Hora do Justin Vamos!	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2016
A Incrível Jessica James	Filme	Comédia		EUA			2017
A Lavanderia	Filme	Comédia		EUA			2019
A Lei Secreta	Série	Criminal	Drama	Colômbia			2018
A Lenda da Ilha do Pó	Documentário	Criminal		EUA			2019
A Louva-a-Deus	Série	Drama	Criminal	França			2017
A Mala e os Errantes	Filme	Drama		EUA			2017
A Maldição da Residência Hill	Série	Terror		EUA			2018
A Menina	Série	Drama	Criminal	Colômbia			2016
A Mente do Assassino: Aaron Hernandez	Série Documental	Criminal		EUA			2020
A Morte e Vida de Marsha P. Johnson	Documentário			EUA			2017
A Mulher Mais Assassinada do Mundo	Filme	Drama		França			2018
A Mulher Mais Odiada dos Estados Unidos	Filme	Drama		EUA			2017
A Noite nos Persegue	Filme	Ação		Indonésia			2018
A Noiva Fantasma	Série	Fantasia	Suspense	Taiwan	Malásia		2020
A Ordem	Série	Infantojuvenil	Fantasia	EUA			2019
A Origem do Sabor	Série Documental	Sociocultural		China			2019
A Partida Final	Documentário			EUA			2018
A Pequena Suíça	Filme	Comédia		Espanha			2019
A Pior das Bruxas	Série	Infantojuvenil	Comédia	Inglaterra			2017
A Princesa da Máfia	Série	Criminal	Comédia	Taiwan			2019
A Princesa e a Plebeia	Filme	Drama		EUA			2018
À Queima-roupa	Filme	Criminal	Ação	EUA			2019
A Rainha do Tráfico	Série	Criminal	Drama	México			2019

A Rota do Dinheiro Sujo	Série Documental			EUA			2018
A Sociedade Literária e a Torta de Casca de Batata	Filme	Drama		França	Inglaterra		2018
A Sun	Filme	Drama		Taiwan			2019
A Terra à Noite	Série Documental	Natureza		Inglaterra			2020
A Terra à Noite: visão noturna	Documentário	Natureza		Inglaterra			2020
A Última Gargalhada	Filme	Comédia		EUA			2019
A Very Murray Christmas: Especial de Natal	Unitário	Comédia		EUA			2015
A Very Secret Service	Série	Comédia	Drama	França			2015
A Vida e Arte de Stanislaw Szukalski	Documentário	Sociocultural		Polônia	EUA		2018
A Vida em Mim	Documentário	Sociocultural		Suécia	EUA		2019
A Vida Moderna de Rocko: Volta ao Lar	Filme de Animação	Comédia		EUA			2019
A Vida Pela Notícia	Documentário	Guerra	Biográfico	Espanha			2018
A Vingança de Maria	Filme	Ação		Filipinas			2019
A Volta por Cima	Filme	Comédia		França			2019
Absorvendo o Tabu	Documentário	Sociocultural		Índia			2018
Abstract: The Art of Design	Série Documental			EUA			2017
Ad Vitam	Série	Criminal	Ficção Científica	França			2018
Adam Devine: Best Time of Our Lives	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Adam Sandler 100% Fresh	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Aditi Mittal: Things They Wouldn't Let me Say	Stand Up Comedy			Índia			2017
After Life - Vocês Vão Ter de Me Engolir	Série	Comédia	Drama	Inglaterra			2019
Aggretsuko	Série de Animação	Comédia	Anime	Japão			2018
Aggretsuko: Feliz Natal Metaleiro	Unitário de Animação	Infantojuvenil		Japão			2018

Agustín Aristarán: Soy Rada	Stand Up Comedy			Argentina			2018
AICO Incarnation	Série de Animação	Ficção Científica	Anime	Japão			2017-2018
Ainori Love Van: Viagem pela África	Reality Show			Japão			2019
Ainori Love Van: Viagem pela Ásia	Reality Show			Japão			2017
AJ And The Queen	Série	Drama	Comédia	EUA			2020
Ajin Demi Human	Série de Animação	Fantasia	Anime	Japão			2016
Alerta Lobo	Filme	Drama		França			2019
Alex Fernández: El Mejor Comediante del Mundo	Stand Up Comedy	Comédia		México			2020
Alex Strangelove	Filme	Comédia		EUA			2019
Alexa e Katie	Série	Comédia	Infantojuvenil	EUA			2018
Alguém Especial	Filme	Comédia		EUA			2019
Ali Wong: Baby Cobra	Stand Up Comedy			EUA			2016
Ali Wong: Hard Knock Wife	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Alias Grace	Série	Drama	Criminal	EUA	Canadá		2017
Alô, Privilégio? É a Chelsea	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Altered Carbon	Série	Criminal		EUA			2018
Alto Mar	Série	Criminal	Suspense	Espanha			2019
Amador	Filme	Drama		Espanha			2018
Amanda Knox	Documentário			EUA	Dinamarca		2016
América Latina para Imbecis, com John Leguizamo	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
American Son	Filme	Criminal	Drama	EUA			2019
American Vandal	Série	Comédia		EUA			2017
Amigos da Clínica	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
Amigos de Faculdade	Série	Comédia		EUA			2017

Amizade Colorida	Série	Drama	Comédia	EUA			2019
Amo	Série	Drama		Filipinas			2018
Amor em Obras	Filme	Comédia		EUA			2019
Amor Não Correspondido	Série	Infantojuvenil	Drama	China			2019
Amor Ocasional	Série	Comédia		França			2019
Amor por Metro Quadrado	Filme	Comédia		Índia			2018
Amores Canibais	Filme	Suspense	Drama	EUA			2016
Amy Schumer: Growing	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Amy Schumer: The Leather Special	Stand Up Comedy			EUA			2017
Andar Montar Rodeio – A Virada de Amberley	Filme	Drama		EUA			2019
ANIMA	Filme	Musical		Inglaterra			2019
Ánimas	Filme	Terror		Espanha			2019
Aniquilação	Filme	Ficção Científica		EUA	Inglaterra		2018
Anjelah Johnson - Not Fancy	Stand Up Comedy			EUA			2015
Anne With an E	Série	Drama	Época	Canadá			2017
Anon	Filme	Criminal		Alemanha			2018
Anthony Jeselnik: Fire in The Maternity Ward	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Anthony Jeselnik: Thoughts and Prayers	Stand Up Comedy			EUA			2015
Antoine Griezmann – Nasce uma Lenda	Documentário	Esportivo		França			2019
Apache: A Vida de Carlos Tevez	Série	Criminal	Drama	Argentina			2019
Apenas Cães	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Apocalypse V	Série	Terror	Ficção Científica	Canadá	EUA		2019
Após o Furacão Maria	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Apostando Tudo	Filme	Comédia		EUA			2017

Apóstolo	Filme	Terror		Inglaterra			2018
Arashi's Diary – Voyage	Série Documental	Musical		Japão			2019
Arctic Dogs	Filme de Animação	Infantojuvenil		Índia	Inglaterra	Canadá	2019
Areia Movediça	Série	Infantojuvenil	Drama	Suécia			2019
Ares	Série	Terror		Holanda			2020
Argon	Série	Drama		Coréia do Sul			2017
Ari Shaffir: Double Negative	Stand Up Comedy			EUA			2017
ARQ	Filme	Ficção Científica		EUA	Canadá		2016
Arrested Development	Série	Comédia		EUA			2013-2018
Arsenio Hall: Smart & Classy	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
artas de Dunblane: sua escola, seu massacre, nossas lições	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
Árvore de Sangue	Filme	Drama		Espanha			2018
As Aventuras de Arquibaldo	Série de Animação	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
As aventuras do Gato de Botas	Série de Animação	Infantojuvenil	Ação	EUA			2015-2018
As Bonecas da Máfia	Série	Criminal		Colômbia			2018
As Casas Mais Extraordinárias do Mundo	Série Documental			Inglaterra			2017
As Diversas Faces de Ito	Série	Drama		Japão			2017
As Épicas Aventuras do Capitão Cueca	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
As lendas	Série de Animação	Infantojuvenil		México			2017
As Lendas: Mestres dos Mitos	Série de Animação	Infantojuvenil		México			2019
As Novas Aventuras do Macaco	Série de Animação	Infantojuvenil	Ficção Científica	Austrália	Nova Zelândia		2018
As Telefonistas	Série	Drama		Espanha			2017
Ascensão: Império Otomano	Série Documental	Sociocultural		EUA			2020

Asfalto de Sangue	Filme	Ação	Drama	França	Bélgica		2017
Asim, O Vigarista	Filme	Comédia		Turquia			2019
Ask The Doctor	Série Documental	Sociocultural		Austrália			2017
Astronomy Club: The Sketch Show	Série	Comédia		EUA			2019
Até a Madrugada	Reality Show	Terror		França			2020
Até que a Gente te Separe	Filme	Comédia		Nova Zelândia			2018
Atelier	Série	Drama		Japão			2015
Atlantique	Filme	Drama		Senegal	Bélgica	França	2019
Atypical	Série	Infantojuvenil	Drama	EUA			2017
Audrey e Daisy	Documentário			EUA			2016
Aurora – O Resgate das Almas	Filme	Terror		Filipinas			2018
Aziz Ansari – Buried Alive	Stand Up Comedy			EUA			2013
Aziz Ansari Live at Madison Square Garden	Stand Up Comedy			EUA			2015
Aziz Ansari: Right Now	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
B: The Beginning	Série de Animação	Anime	Criminal	Japão			2018
Baby	Série	Infantojuvenil	Drama	Itália			2019
Baby Ballroom	Reality Show			Inglaterra			2018
Back Street Girls: Gokudolls	Série de Animação	Comédia		Japão			2018
Back with the Ex	Reality Show			Austrália			2018
Bad Blood	Série	Criminal	Drama	Canadá			2019
Bad Guys: Vile City	Série de Animação	Criminal		Coréia do Sul			2018
Baki – o Campeão	Série de Animação	Ação		Japão			2018
Bandidos na TV	Série Documental			Brasil			2019
Bangkok Love Stories: Ela e as Outras	Série	Drama		Tailândia			2019

Bangkok Love Stories: Hey You	Série	Drama		Tailândia			2018
Bangkok Love Stories: Inocência	Série	Drama		Tailândia			2018
Bangkok Love Stories: Súplica	Série	Drama		Tailândia			2019
Barbra – Sua Música, Suas Memórias, Sua Magia	Show			EUA			2017
Barry	Filme	Drama		EUA			2016
Baseado em Fatos Raciais	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Batalhas	Filme	Infantojuvenil	Drama	Noruega			2018
Bayoneta	Filme	Drama		México			2019
Beasts of no Nation	Filme	Drama		EUA			2015
Beat Bugs	Série de Animação	Infantojuvenil		Austrália	Canadá		2016
Beat Bugs: All Together Now	Filme	Animação	Infantojuvenil	Austrália	Canadá		2017
Beirute	Filme	Ação	Suspense	EUA			2018
Bem-vindo à Família	Série	Comédia	Drama	Espanha			2018
Benji	Filme	Infantojuvenil		EUA	Emirados Árabes Unidos		2018
Bert Krescher: Secret Time	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Better Call Saul	Série	Drama	Comédia	EUA			2015-2017
Better Than Us	Série	Criminal	Ficção Científica	Rússia			2019
Between	Série	Infantojuvenil	Drama	EUA	Canadá		2015-2016
Between Two Ferns: O Filme	Filme	Pseudodocumentário	Comédia	EUA			2019
Big Fish & Begonia	Filme de Animação	Ficção Científica	Fantasia	China			2018
Big Mouth	Série de Animação	Comédia		EUA			2017
Bikram: Yogi, Guru, Predador	Documentário	Sociocultural	Criminal	EUA			2019
Bill Bur – I'm Sorry You Feel That Way	Stand Up Comedy			EUA			2014



Bill Burr – Walk Your Way Out	Stand Up Comedy			EUA			2017
Bill Burr: Paper Tiger	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Bill Nye Saves the World	Talk Show			EUA			2018
Birdbox	Filme	Suspense	Fantasia	EUA			2018
Black	Série	Criminal		Coréia do Sul			2017
Black Earth Rising	Série	Suspense		Inglaterra			2018
Black Mirror	Série	Ficção Científica		Inglaterra			2016-2017
Black Mirror: Bandersnatch	Filme	Ficção Científica		Inglaterra			2018
Black Summer	Série	Terror	Drama	EUA			2019
Blame!	Filme	Animação	Ação	Japão			2017
Blazing Transfer Students	Série	Infantojuvenil	Comédia	Japão			2017
Bleach	Filme	Ação		Japão			2018
Blockbuster	Filme	Comédia		França			2017
Bloodline	Série	Drama		EUA			2015-2017
Bo Burnham – Make Happy	Stand Up Comedy			EUA			2016
Boa Noite Outra Vez	Série	Drama		Taiwan			2019
Bob Kennedy Para Presidente	Série Documental			EUA			2018
Boca Juniors Confidencial	Série Documental	Esportivo		Argentina			2018
Boi	Filme	Drama		Espanha			2018
Bojack Horseman	Série de Animação	Comédia		EUA			2014-2017
Bojack Horseman Christmas Special	Unitário	Animação	Comédia	EUA			2014
Bolívar	Série	Drama	Histórica	Colômbia			2019
Boneca Maldita	Filme	Terror		Indonésia			2018
Boneca Russa	Série	Drama		EUA			2019

Borderliner	Série	Drama	Criminal	Noruega			2017
Bordertown	Série	Criminal	Drama	Finlândia			2018
BÖRÜ – Esquadrão Lobo	Série	Ação	Drama	Turquia			2018
Bottersnikes & Gumbles	Série de Animação	Infantojuvenil		Inglaterra	Austrália		2016-2017
Brad Paisley's – Comedy Rodeo	Stand Up Comedy			EUA			2017
Brahman Naman	Filme	Comédia		Índia	Inglaterra		2016
Brené Brown: The Call to Courage	Documentário	TedTalk		EUA			2019
Brian Regan: Nunchucks and Flamethrowers	Stand Up Comedy			EUA			2017
Brigada Costa del Sol	Série	Criminal		Espanha			2019
Bright	Filme	Ficção Científica	Ação	EUA			2017
Brinquedos & Cia Ilimitada	Série	Infantojuvenil	Comédia	Canadá			2015
Brinquedos que Marcam Época	Série Documental			EUA			2018
Buddy Thunderstruck	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Buddy Thunderstruck	Unitário	Animação	Infantojuvenil	EUA			2017
Bumping Mics with Jeff Ross & Dave Attell	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Caçador de Mentas	Série	Criminal		EUA			2017
Caçadores de Trolls – Contos da Arcadia.	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Cães de Berlim	Série	Criminal	Suspense	Alemanha			2018
Café, Almoço e Jantar	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Caído do Céu	Filme	Comédia		México			2019
Calibre	Filme	Criminal		Inglaterra			2018
Cam	Filme	Terror		EUA			2018
Campeões	Série	Comédia		EUA			2018
Campo do Medo	Filme	Suspense		Canadá			2019

Caninos Brancos	Filme de Animação	Infantojuvenil		França	Luxemburgo	EUA	2018
Cannon Busters	Série de Animação	Infantojuvenil	Ficção Científica	Japão	EUA		2019
Cante e Dance com a Vera	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2018
Captive: Histórias Sobre Reféns	Série Documental			Inglaterra			2016
Cara Gente Branca	Série	Drama	Comédia	EUA			2018
Cara x Cara	Série	Comédia	Drama	EUA			2019
Carangas x Carrões	Reality Show			EUA			2018
Carga Bruta	Filme	Ação		França			2015
Cargo	Filme	Terror		Austrália			2018
Carlo e Malik	Série	Criminal		Itália			2018
Carmen Sandiego	Série de Animação	Infantojuvenil	Ação	Canadá			2019
Carole e Tuesday	Série de Animação	Infantojuvenil	Drama	Japão			2019
Cartão de Natal	Filme	Drama		EUA			2017
Casamentos Extremos	Documentário	Sociocultural		Austrália			2019
Cascavel	Filme	Terror	Suspense	EUA			2019
Case	Série	Criminal		Islândia			2015
Caso de Polícia	Série	Criminal	Comédia	EUA			2018
Castelo de Areia	Filme	Ação		EUA			2017
Castlevania	Série de Animação	Terror		EUA			2017
Cedric Entertainer – Live From The Ville	Stand Up Comedy			EUA			2016
Chamas do Destino	Série	Drama		França			2019
Chambers	Série	Terror		EUA			2019
Cheer	Série Documental	Esportivo		EUA			2020
Chef's Table	Reality Show			EUA			2015-2018
Chef's Table: França	Série Documental			EUA			2016

Chefe de Gabinete	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Chefes do Tráfico	Série Documental			EUA			2018
Chelsea Does	Série Documental			EUA			2016
Chelsea Handler – Uganda Be Kidding Me Live	Stand Up Comedy			EUA			2014
Chelsea Peretti – One of The Greats	Stand Up Comedy			EUA			2014
Chewing Gun	Série	Comédia		Inglaterra			2016-2017
Chip e Potato	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2019
Chocolate	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Chosen	Série	Ação		China			2017
Chris D`Elia: Incorrigible	Stand Up Comedy			EUA			2015
Chris D`Elia: Man on Fire	Stand Up Comedy			EUA			2017
Chris Rock: Tamborine	Stand Up Comedy			EUA			2018
Chris Tucker: Live	Stand Up Comedy			EUA			2015
Christina P: Mother Inferior	Stand Up Comedy			EUA			2017
Cities of Last Things	Filme	Suspense		Taiwan	China	França	2018
City of Joy – Onde Vive a Esperança	Documentário	Sociocultural		Congo	EUA		2018
Clinical	Filme	Terror		EUA			2017
Close	Filme	Ação	Suspense	Inglaterra	EUA		2019
Club de Cuervos	Série	Comédia	Esportivo	México			2015-2017
Club de Cuervos Apresenta: A Balada de Hugo Sanchez	Série	Comédia		México			2018
Club de Cuervos Apresenta: Eu, Potro	Unitário	Comédia		México			2018
Coach Snoop	Série Documental			EUA			2018
Código de Silêncio	Filme	Drama		EUA			2017
Coisa Mais Linda	Série	Drama		Brasil			2019

Coisas da Vida	Série	Comédia		Índia			2019
Colin Quinn: The New York Story	Stand Up Comedy			EUA			2016
Collateral	Série	Drama		Inglaterra			2018
Comedians in Cars Getting Coffee	Talk Show			EUA			2017
Comediantes do Mundo	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Como Superar um Fora	Filme	Comédia		Peru			2018
Como Vender Drogas Online (rápido)	Série	Infantojuvenil	Criminal	Alemanha			2019
Conspiração Terrorista	Filme	Ação		República Tcheca	Suíça	Inglaterra	2017
Contando os Segundos	Filme	Drama		Índia			2016
Contato Visceral	Filme	Terror		Inglaterra	EUA		2019
Contragolpe	Documentário			EUA			2017
Conversando com um Serial Killer: Ted Bundy	Série Documental	Criminal		EUA			2019
Conversando sobre O Irlandês	Documentário			EUA			2019
Cooked	Série Documental			EUA			2016
Cozinha do Bem	Documentário	Sociocultural		México	EUA		2019
Cozinhando em 4:20	Reality Show	Culinária		EUA			2018
Craig Ferguson: Tickle Fight	Stand Up Comedy			EUA			2017
Crashing	Série	Comédia		Inglaterra			2016
Crazy Trips: Budapeste	Filme	Comédia		França			2018
Crazyhead	Série	Comédia		Inglaterra			2016
Criança Sabe Tudo com Carol Burnett	Reality Show			EUA			2018
Criando Dion	Série	Infantojuvenil		EUA			2019
Cricket Fever	Série Documental	Esportivo		Índia			2019
Crimes em Déli	Série	Criminal		Índia			2019

Criminal – Alemanha	Série	Criminal		Alemanha			2019
Criminal – Espanha	Série	Criminal		Espanha			2019
Criminal – França	Série	Criminal		França			2019
Criminal – Reino Unido	Série	Criminal		Inglaterra			2019
Cristela Alonzo: Lower Classy	Stand Up Comedy			EUA			2017
Crônicas de Arthdal	Série	Fantasia	Ação	Coreia do Sul			2019
Crônicas de Natal	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Crônicas de São Francisco	Série	Drama		EUA			2019
Croods, o Início	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2017
Crouching Tiger, Hidden Dragon: Sword of Destiny	Filme	Ação		China	EUA		2016
Crush à Altura	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
Cuba e o Cameraman	Documentário			EUA			2017
Cuckoo	Série	Comédia		Inglaterra			2016
Cyborg 009: Call of Justice	Série de Animação	Anime	Ação	Japão			2017
D.L. Hughley: Contrarian	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Dá Licença, Saúde	Série	Comédia		Inglaterra			2018
Damnation	Série	Drama		EUA			2017
Dana Carvey: Straight White Male, 60	Stand Up Comedy			EUA			2016
Dança dos Pássaros	Documentário	Natureza		EUA			2019
Dancing Queen	Reality Show			EUA			2018
Danger Mouse	Série de Animação	Infantojuvenil		Inglaterra			2016
Daniel Sloss: Live Shows	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Daniel Sosa: Maleducado	Stand Up Comedy	Comédia		México			2019
Dany Boon: do Norte da França	Stand Up Comedy			França			2018

Dark	Série	Ficção Científica	Suspense	Alemanha			2017
Daughters of Destiny	Série Documental			EUA			2017
Dave Chappelle	Stand Up Comedy			EUA			2017
Dave Chappelle: Equanimidade	Stand Up Comedy			EUA			2017
Dave Chappelle: Sticks & Stones	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
David Brent: A Vida na Estrada	Filme	Comédia		Inglaterra	EUA		2016
David Cross: Making America Great Again	Stand Up Comedy			EUA			2016
Daybreak	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
De Repente, Irmãs	Série	Comédia	Drama	Austrália			2018
Dead Kids	Filme	Infantojuvenil	Drama	Filipinas			2019
Deadwind	Série	Criminal		Finlândia			2018
Dear Ex	Filme	Drama		Taiwan			2018
Death Note	Filme	Terror		EUA			2017
Def Comedy Jam 25	Stand Up Comedy			EUA			2017
Degrassi: Next Class	Série	Infantojuvenil	Drama	Canadá			2016-2017
Deidra e Laney Assaltam Um Trem	Filme	Comédia		EUA			2017
Deixe a Neve Cair	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
Demetri Martin Live (at the time)	Stand Up Comedy			EUA			2015
Demetri Martin: the Overthinker	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Democracia em Vertigem	Documentário	Sociocultural		Brasil			2019
Demolidor	Série	Ação		EUA			2015-2016
Dentro da Mente do Criminoso	Série Documental	Criminal		República Tcheca	EUA		2018
Deon Cole: Cole Hearted	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
DeRay Davis: How To Act Black	Stand Up Comedy			EUA			2017

Derek	Série	Comédia		Inglaterra			2013-2017
Derren Brown: Miracle – Faith or Fiction	Reality Show			Inglaterra			2018
Derren Brown: Sacrifice	Reality Show			Inglaterra	EUA		2018
Derren Brown: The Push	Reality Show			Inglaterra			2018
Derry Girls	Série	Infantojuvenil	Comédia	Inglaterra			2019
Desaparecida	Filme	Suspense		Argentina			2018
Designated Survivor	Série	Ação	Drama	EUA			2018
Designated Survivor: Coreia	Série	Drama	Ação	Coreia do Sul			2019
Desplugados	Série	Infantojuvenil	Suspense	Austrália			2019
Desserviço ao Consumidor	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Detentos: do Fim ao Começo	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Detetives da Natureza	Série de Animação	Infantojuvenil		Coreia do Sul	EUA		2018
Devilman Crybaby	Série de Animação	Terror		Japão			2018
Dezessete	Filme	Comédia		Espanha			2019
Dia da Namorada	Filme	Comédia		EUA			2017
Diablero	Série	Ação	Fantasia	México			2020
Diagnóstico	Série Documental	Natureza		EUA			2019
Diário de Horrores	Série	Infantojuvenil	Terror	Inglaterra			2019
Diga Quem Sou	Documentário			Inglaterra			2019
Dilema	Série	Suspense		EUA			2019
Dinastia	Série	Drama		EUA			2017
Dinheiro à Mesa	Reality Show	Culinária		Inglaterra			2019
Dino-Girl	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2019
Dinotrux	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2017



Dinotrux Turbinados	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2018
Dirk Gently's Holistic Detective Agency	Série	Comédia		EUA			2016-2018
Dirty John – O Golpe do Amor	Série	Criminal	Suspense	EUA			2018
Disjointed	Série	Comédia		EUA			2017-2018
Disque Amiga para Matar	Série	Comédia	Drama	EUA			2019
Distrito Selvagem	Série	Criminal		Colômbia			2018-2019
Dívida Perigosa	Filme	Drama		EUA			2017
Divinas	Filme	Drama		França	Catar		2016
Dix pour cent	Série	Drama	Comédia	França			2018
Doce Argumento	Filme	Infantojuvenil		EUA			2018
Doenças do Século 21	Reality Show	Sociocultural		EUA			2018
Dois Papas	Filme	Drama		Inglaterra	Itália		2019
Dollar	Série	Drama		Líbano			2019
Dolly Parton – Tocando o Coração	Série	Drama		EUA			2019
Domínio do Tempo	Série	Criminal		Taiwan			2019
Don't F**k with Cats: Uma Caçada Online	Série Documental	Criminal		EUA			2019
Donos da Grana – Los Angeles	Reality Show			EUA			2019
Dope	Série Documental			Inglaterra			2017-2018
Doze Anos Para Sempre	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Drácula	Série	Terror		Inglaterra			2020
Dragões: Corrida Até o Limite	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2018
Drive	Filme	Ação		Índia			2019
Drug King	Filme	Drama		Coreia do Sul			2018
Duas Catalunhas	Documentário	Sociocultural		Espanha			2018

Dude – A Vida é Assim	Filme	Comédia		EUA			2018
Dude, o Cãopanheiro	Série	Infantojuvenil	Drama	EUA			2020
Dumplin'	Filme	Drama	Comédia	EUA			2018
Durante a Tormenta	Filme	Drama		Espanha			2018
É o Bruno	Série	Comédia		EUA			2019
E pluribus unum: O Sonho Americano	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
E-Team	Documentário			EUA			2014
Easy	Série	Comédia		EUA			2016-2017
Edha	Série	Drama		Argentina			2018
Edmilson Filho: Notas, Uma Comédia de Relacionamentos	Stand Up Comedy			Brasil			2017
Edoardo Ferrario: Temi caldi	Stand Up Comedy	Comédia		Itália			2019
El Camino: A Breaking Bad Film	Filme	Criminal	Drama	EUA			2019
El Chapo	Série	Drama	Criminal	EUA	México	Colômbia	2017
El Club	Série	Criminal		México			2019
El Marginal: O Cara de Fora	Série	Drama	Criminal	Argentina			2016
El Ministerio del Tiempo	Série	Ficção Científica	Drama	Espanha			2017
El Pepe, uma vida suprema	Documentário	Sociocultural		Argentina	Uruguai	Sérvia	2018
El Potro, lo mejor del amor	Filme	Drama		Argentina			2018
El Vato	Série	Comédia		EUA			2016-2017
Ela Luta Sumô	Documentário	Sociocultural		Inglaterra			2018
Ela Quer Tudo	Série	Comédia		EUA			2017
Eli	Filme	Terror		EUA			2019
Elisa y Marcela	Filme	Drama		Espanha			2019
Elite	Série	Infantojuvenil	Criminal	Espanha			2019

Ellen DeGeneris: Bem relacionada	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Em Busca de Watership Down	Série de Animação	Infantojuvenil		Irlanda	Inglaterra		2018
Em Busca dos Corais	Documentário			EUA			2017
Enissa Amani: Ehrenwort	Stand Up Comedy			Alemanha			2018
Entre o Desejo e a Morte	Série	Suspense		Taiwan			2019
Entre Realidades	Filme	Drama		EUA			2020
Entre Vinho e Vinagre	Filme	Comédia		EUA			2019
Equipe Foxcatcher	Documentário			EUA			2016
Era Uma Segunda Vez	Série	Drama		França			2019
Erased	Série	Drama	Suspense	Japão			2017
Errementari: O Ferreiro do Diabo	Filme	Terror		Espanha			2018
Escola de Solteiras	Filme	Comédia		México			2019
Especial de Ano Todo com Clarice Falcão	Stand Up Comedy			Brasil			2017
Esquadrão 6	Filme	Ação	Suspense	EUA			2019
Está Tudo Certo	Filme	Drama		Alemanha			2019
Estocolmo	Série	Criminal	Drama	Argentina			2016
Estrada Sem Lei	Filme	Drama		EUA			2019
Eu e o Universo	Talk Show	Infantojuvenil	Natureza	EUA			2018
Eu Não Sou Um Homem Fácil	Filme	Comédia		França			2018
Eu Vi	Série	Terror		EUA			2019
Eu, Tu e Ela	Série	Drama		EUA	Canadá		2017
Evelyn	Documentário			Inglaterra			2019
Ever After High	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2014-2016
Everything Sucks!	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Exame de Consciência	Série Documental	Criminal		Espanha			2019

Explicando	Série Documental			EUA			2019
Explicando – A Mente	Série Documental			EUA			2019
Explicando... O Sexo	Série Documental			EUA			2020
Extinção	Filme	Ação	Suspense	EUA			2018
Extremis	Documentário			EUA			2016
F is for Family	Série de Animação	Comédia		EUA			2015-2017
F1: Dirigir para Viver	Série Documental	Esportivo		EUA			2019
Fabrizio Copano: Solo Pienso en Mi	Stand Up Comedy			Chile			2017
Fadily Camara: La Plus Drôle de tes Copines	Stand Up Comedy	Comédia		França			2019
Fakkah Fuzz: Almost Banned	Stand Up Comedy			Singapura			2018
Falcons em Jogo	Filme	Comédia		França			2019
Família ao Resgate	Série	Drama		EUA			2019
Famoso... na França	Série	Comédia		França			2019
Fantasma de Sugar Land	Documentário			EUA			2019
Fariña	Série	Criminal		Espanha			2018
Farol das Orcas	Filme	Drama		Espanha	Argentina		2016
Fary is The New Black	Stand Up Comedy			França			2018
Fate/Apocrypha	Série de Animação	Anime		Japão			2017
Fate/EXTRA Last Encore	Série de Animação	Ação		Japão			2018
Fé de Etrras	Filme	Comédia		Espanha			2017
Fearless: 8 segundos para a glória	Série Documental			Brasil	EUA		2016
Felicidade por um Fio	Filme	Comédia		EUA			2018
Felipe Neto: Minha Vida Não Faz Sentido	Stand Up Comedy			Brasil			2017
Feliz Aniversário de Casamento	Filme	Comédia		EUA			2018

Feliz Natal e Tal	Série	Comédia		EUA			2019
Feliz!	Série	Comédia		EUA			2017
Feministas: O Que Elas Estavam Pensando?	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
Festa de Palavras	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2016-2017
Fica Comigo	Filme	Drama	Suspense	EUA			2017
Filho do Caos	Série	Ficção Científica		Taiwan			2018
Filmes que Marcam Época	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Fim do Mundo	Filme	Ficção Científica		EUA			2019
Final Fantasy XIV: Dad of Light	Série	Drama		Japão			2017
Final Space	Série de Animação	Ficção Científica		EUA			2019
Fire Chasers	Série Documental			EUA			2017
Firebrand	Filme	Drama		Índia			2019
First They Killed My Father	Filme	Drama		EUA	Camboja		2017
Five Came Back	Série Documental			EUA			2017
Flagrantes de Família	Série	Comédia		França			2019
Flaked	Série	Comédia		EUA			2016-2017
Flint Town	Série Documental			EUA			2018
Floresta de Sangue	Filme	Drama		Japão			2019
Forest of Piano	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2019
Fortuna Maldita	Filme	Terror		Indonésia			2018
Fortune Feimster – Sweet & Salty	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2020
Francesco de Carlo: cose di questo mondo	Stand Up Comedy	Comédia		Itália			2019
Franco Escamilla: Bienvenido al mundo	Stand Up Comedy	Comédia		México			2019

Franco Escamilla: Por la anédocta	Stand Up Comedy	Comédia		México			2018
Fratura	Filme	Suspense		EUA			2019
Fred Armisen: Standup for Drummers	Stand Up Comedy			EUA			2018
Fronteira Verde	Série	Criminal	Suspense	Colômbia			2019
Frontier	Série	Ação	Drama	EUA	Canadá		2016-2017
Fugitiva	Série	Criminal		Espanha			2018
Fuller House	Série	Comédia		EUA			2016-2017
FullMetal Alchemist	Filme	Ação		Japão			2017
Funcionário dos Céus	Série	Criminal		Tailândia			2019
Fúria Feminina	Filme	Ação		Vietnã			2019
Fútil e Inútil	Filme	Comédia		EUA			2018
Fyre Festival: Fiasco no Caribe	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Gabriel "Fluffy" Iglesias: One Show Fits All	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Gabriel Iglesias: I'm Sorry For What I Said When I Was Hungry	Stand Up Comedy			EUA			2016
Gad Elmaleh: American Dream	Stand Up Comedy			EUA			2018
Gad Elmaleh: Part en Live	Stand Up Comedy			França			2017
Gaga: Five Foot Two	Documentário			EUA			2017
Garota de Fora	Série	Suspense		Tailândia			2018
Garotas Harvey para sempre!	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2020
Garotas no Cárcere	Reality Show			EUA			2018
Gato de Botas: Preso num Conto Épico	Unitário	Animação	Infantojuvenil	EUA			2017
Gatunas	Série	Infantojuvenil	Drama	EUA			2019
Gênio Diabólico	Série Documental			EUA			2018
Gente de Bem	Filme	Comédia		EUA			2018

Gente que Vai e Volta	Filme	Comédia		Espanha			2018
Geração Marte	Documentário			EUA			2017
Get Me Roger Stone	Documentário			EUA			2017
Ghost Wars	Série	Terror		EUA			2017
Ghoul – Trama Demoníaca	Série	Suspense		Índia			2018
Gilmore Girls: um ano para recordar	Série	Comédia	Drama	EUA			2016
Gipsy	Série	Drama		EUA			2017
Giri/Haji	Série	Criminal		Inglaterra			2019
Girl	Filme	Drama		Bélgica			2018
Girlboss	Série	Comédia		EUA			2017
Glacé	Série	Drama		França			2017
Glitch	Série	Terror		Austrália			2017
Glitter Force	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2016
Glitter Force Doki Doki	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2017
Gloria Allred: justiça para todas	Documentário			EUA			2018
Glow	Série	Comédia		EUA			2017
Glow Up	Reality Show			Inglaterra			2019
Go! Festa Inesquecível	Filme	Infantojuvenil		Argentina			2019
Go! Go! Cory Carson	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2020
Go! Viva do seu jeito	Série	Infantojuvenil		Argentina			2019
Godless	Série	Drama		EUA			2017
Godzilla: Cidade no Limiar da Batalha	Filme de Animação	Ficção Científica		Japão			2018
Godzilla: O Devorador de Planetas	Filme de Animação	Ficção Científica		Japão			2018
Godzilla: Planeta dos Monstros	Unitário	Animação	Ação	Japão			2017

Good Girls	Série	Criminal	Drama	EUA			2019
Good Morning Call	Série	Infantojuvenil	Comédia	Japão			2016-2017
Gooplab com Gwyneth Paltrow	Reality Show			EUA			2020
Gostos e Cores	Filme	Comédia		França			2018
Goyo: O Menino General	Filme	Drama		Filipinas			2018
Grace and Frankie	Série	Comédia	Drama	EUA			2015-2018
Grandes Momentos da Segunda Guerra em Cores	Série Documental	Sociocultural		Inglaterra			2019
Great News	Série	Comédia		EUA			2018
Greenhouse Academy	Série	Infantojuvenil		EUA			2017-2018
Greenleaf	Série	Drama		EUA			2017
Greg Davies: you magnificent beast	Stand Up Comedy			Inglaterra			2018
Grego Rossello: Disculpe las Molestias	Stand Up Comedy	Comédia		Argentina			2019
Grégory	Série Documental			França			2019
Grite, Você Está Sendo Filmado	Reality Show			EUA			2019
Gun City	Filme	Criminal	Drama	Espanha			2018
H2O: Meninas Sereias	Série de Animação	Infantojuvenil		Austrália			2013 e 2015
Hache	Série	Criminal		Espanha			2019
Hae-Ryung, a Historiadora	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Handsome Siblings	Série	Fantasia	Ação	China			2020
Handsome: um filme de mistério Netflix	Filme	Comédia		EUA			2017
Hannibal Buress: Comedy Camisado	Stand Up Comedy			EUA			2016
Hari Kondabolu: Warn Your Relatives	Stand Up Comedy			EUA			2018
Harith Iskander: I Told You So	Stand Up Comedy			EUA			2018
Hasan Minhaj: Homecoming King	Stand Up Comedy			EUA			2017



Haters Back Off	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2016-2017
Heavy Rescue	Reality Show			Canadá			2018
Hemlock Grove	Série	Terror		EUA			2013-2015
Hero Mask	Série de Animação	Ficção Científica	Ação	Japão			2019
Heroínas	Documentário			EUA			2017
Heróis Modestos	Filme de Animação	Infantojuvenil		Japão			2018
Hi Score Girl	Série de Animação	Games		Japão			2018
Hibana Spark	Série	Drama		Japão			2016
High Flying Bird	Filme	Drama		EUA			2019
High Society	Filme	Drama		Coreia do Sul			2018
Hilda	Série de Animação	Infantojuvenil		Inglaterra	Canadá		2018
Hip-hop Beats	Filme	Drama		EUA			2019
Hip-hop Evolution	Série Documental			Canadá			2016
História de um Casamento	Filme	Drama		EUA			2019
História de um Crime: Colmenares	Série	Criminal		Colômbia	México		2019
História de um Crime: O Candidato	Série	Criminal		México			2019
Histórias Assustadoras do Capitão Cueca: Hackeando o Halloween	Filme de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Historical Roasts	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Holo, Meu amor	Série	Ficção Científica		Coreia do Sul			2020
Homecoming: A Film by Beyoncé	Documentário			EUA			2019
Hot Gimmick: Girl Meets Boy	Filme	Infantojuvenil	Drama	Japão			2019
Hot Girls Wanted	Documentário			EUA			2015
Hot Girls Wanted: Turned On	Série Documental			EUA			2017
House of Cards	Série	Drama		EUA			2013-2017

Hyperdrive	Reality Show			EUA			2019
I am Mother	Filme	Ficção Científica	Suspense	Austrália	EUA		2019
I Think You Should Leave with Tim Robinson	Série	Comédia		EUA			2019
I'll Sleep When I'm Dead	Documentário			EUA			2016
I'm Brent Morin	Stand Up Comedy			EUA			2015
Ibiza: Tudo pelo DJ	Filme	Comédia		EUA			2018
iBoy	Filme	Ficção Científica	Suspense	Inglaterra			2017
Ícaro	Documentário			EUA			2017
ID-0	Série de Animação	Anime	Ação	Japão			2017
Iliza Shlesinger: Confirmed Kills	Stand Up Comedy			EUA			2016
Iliza Shlesinger: Elder Millennial	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Iliza Shlesinger: Freezing Hot	Stand Up Comedy			EUA			2015
Iliza Shlesinger: Unveiled	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Illang: A Brigada Lobo	Filme	Ação		Coreia do Sul			2018
Immortals	Série	Terror		Turquia			2018
Império de Memes	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
Império Romano	Série Documental	Sociocultural		Canadá	EUA		2019
Inacreditável	Série	Criminal	Drama	EUA			2019
Incríveis por Dentro	Reality Show			Inglaterra			2018
Indústria Americana	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Indústria Americana: Uma Conversa com Michelle e Barack Obama	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Influência	Filme	Terror		Espanha			2019
Ingovernable	Série	Criminal	Drama	México			2017

Ingress: The Animation	Série de Animação	Games	Suspense	Japão			2018
Inimigos Íntimos	Filme	Drama		França			2018
Inocente – Uma História Real de Crime e Injustiça	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Insatiable	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
Inspire, Expire	Filme	Drama		Islândia	Bélgica	Suécia	2018
Instant Hotel	Reality Show			Austrália			2019
Invasor Zim e o Florpus	Filme de Animação	Infantojuvenil	Comédia	Coreia do Sul	EUA		2019
IO: O Último na Terra	Filme	Ficção Científica		EUA			2019
Irmandade	Série	Criminal		Brasil			2019
Irmãs de Cela	Reality Show			EUA			2019
isman: O Promotor, A Presidente e O Espião	Série Documental	Criminal		Espanha			2020
Já Não Me Sinto Em Casa Nesse Mundo	Filme	Drama		EUA			2017
Jack Whitehall: At Large	Stand Up Comedy			Inglaterra			2017
Jack Whitehall: Christmas With My Father	Stand Up Comedy	Comédia		Inglaterra			2019
Jack Whitehall: Travels With My Father	Reality Show			Inglaterra			2017
Jadotville	Filme	Ação		Irlanda	África do Sul		2016
James Acaster: Repertoire	Stand Up Comedy			Inglaterra			2018
Jamtara – Você é o próximo	Série	Criminal		Índia			2020
Jardim de Meteoros	Série	Infantojuvenil		China			2018
Jeff Dunham: Beside Himself	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Jeff Dunham: Relative Disaster	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jeff Foxworthy & Larry The Cable Guy: We've Been Thinking	Stand Up Comedy			EUA			2016

Jeff Garlin: Our Man in Chicago	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Jen Kirkman: I'm gonna Die Alone (and I feel fine)	Stand Up Comedy			EUA			2015
Jen Kirkman: Just Keep Livin'?	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jenny Slate: Stage Fright	Stand Up Comedy Documental	Comédia	Sociocultural	EUA			2019
Jerry Before Seinfeld	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jim and Andy	Documentário			Canadá	EUA		2017
Jim Gaffigan: Cinco	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jim Jefferies: Bare	Stand Up Comedy			EUA			2014
Jim Jefferies: Freedumb	Stand Up Comedy			EUA			2016
Jim Jefferies: This is Me Now	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Jim Norton – Mouthful of Shame	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jimmy Carr: Funny Business	Stand Up Comedy			Inglaterra			2016
Jimmy Carr: The Best Ultimate Gold Greatest Hits	Stand Up Comedy	Comédia		Inglaterra			2019
Jimmy: The True Story of a True Idiot	Série	Comédia		Japão			2018
Jinn	Série	Fantasia		Jordânia			2019
Jo Koy: Comin' in Hot	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Jo Koy: Live from Seattle	Stand Up Comedy			EUA			2017
Jo Pil-Ho: O Despertar da Ira	Filme	Drama		Coreia do Sul			2018
Joan Didion: The Center Will Not Hold	Documentário			EUA			2017
Joe Mande's Award-winning Comedy Special	Stand Up Comedy			EUA			2017
Joe Rogan: Strange Times	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Joe Rogan: Triggered	Stand Up Comedy			EUA			2016
Joel McHale Show	Talk Show			EUA			2018

Jogo Perigoso	Filme	Terror		EUA			2017
Jogos Sagrados	Série	Criminal		Índia	EUA		2019
John Mulaney & The Sack Lunch Bunch	Programa Infantil			EUA			2019
John Mulaney: Kid Gorgeous at Radio City	Stand Up Comedy			EUA			2018
John Mulaney: The Comeback Kid	Stand Up Comedy			EUA			2015
Joias Brutas	Filme	Criminal	Suspense	EUA			2020
Jornada de Heróis	Série	Suspense		Israel			2018
Joshua: Adolescente vs. Superpotência	Documentário			EUA			2017
Joy	Filme	Drama		Áustria			2019
Juana Inés	Série	Drama		México			2016
Juanita	Filme	Drama		EUA			2019
Judah Friedlander: America is the greatest country in the United States	Stand Up Comedy			EUA			2017
Judd Apatow: O Retorno	Stand Up Comedy			EUA			2017
Justiça	Série	Drama		Emirados Árabes Unidos			2018
Justin Timberlake and The Tennessee Kids	Show			EUA			2016
Juventude Assassina	Filme	Infantojuvenil	Drama	Japão			2018
Juventus: Prima Squadra	Série Documental			EUA			2018
Kabaneri da Fortaleza de Ferro: A Batalha de Unato	Série de Animação	Ficção Científica		Japão			2019
Kakegurui	Série de Animação	Drama		Japão			2017
Kantaro: The Sweet Tooth Salaryman	Série	Comédia		Japão			2017
Katherine Ryan: Glitter Room	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Katherine Ryan: In Trouble	Stand Up Comedy			Inglaterra			2017
Katt Williams: Great America	Stand Up Comedy			EUA			2018
Kavin Jay: Everybody Calm Down	Stand Up Comedy			EUA			2018

Kazoops!	Série de Animação	Infantojuvenil		Austrália	Inglaterra		2017
Keith Richards: Under the Influence	Documentário			EUA			2015
Ken Jeong: You Complete Me, Ho	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Kengan Ashura	Série de Animação	Ação		Japão	EUA		2019
Kevin Hart: Don't F**k This Up	Série Documental	Sociocultural	Biográfico	EUA			2019
Kevin Hart: Irresponsible	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Kevin Hart: What Now?	Documentário			EUA			2016
Kevin Hart's Guide to Black History	Filme	Comédia		EUA			2019
Kevin James: Never Don't Give Up	Stand Up Comedy			EUA			2018
King: Uma História de Vingança	Filme	Suspense		EUA			2017
Kingdom	Série	Drama		Coreia do Sul	EUA		2019
Kipo e os Animonstros	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2020
Kiss me First	Série	Ficção Científica	Drama	Inglaterra	EUA		2018
Knights of Sidonia	Série de Animação	Anime	Ficção Científica	Japão			2015
Kong: O Rei dos Macacos	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA	Canadá	Japão	2016 e 2018
Kujira no Kora: Filhos das Baleias	Série de Animação	Anime		Japão			2017
Kulipari: Exército de Sapos	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2016
Kulipari: No Mundo dos Sonhos	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2018
Kuntilanak: Espelho do Mal	Filme	Terror		Indonésia			2018
Kuromukuro	Série de Animação	Anime		Japão			2016
La Boda de La Abuela	Filme	Comédia		México			2020
La casa de Papel	Série	Criminal		Espanha			2018
La Misma Sangre	Filme	Drama		Argentina			2019
La Reina del Flow	Série	Criminal		Colômbia			2018

La Trêve	Série	Criminal	Suspense	Bélgica			2018
Lá Vêm Os Pais	Filme	Comédia		EUA			2018
Labirinto Verde	Série	Criminal		França	Bélgica		2019
Ladies First: Na Mira do Futuro	Documentário			Índia			2018
Lady Dynamite	Série	Comédia		EUA			2016-2017
Laerte-se	Documentário			Brasil			2017
Larry Charles' Dangerous World of Comedy	Série Documental	Comédia		EUA			2019
Las Leyes de la Termodinámica	Filme	Comédia		Espanha			2018
Last Chance U	Série Documental			EUA			2016 -2017
Last Hope	Série de Animação	Ficção Científica		Japão			2018
Layla M	Filme	Drama		Holanda	Belgica	Alemanha	2016
Lazzaro Felice	Filme	Drama		Itália	Suíça	França	2018
Le Chalet	Série	Drama	Suspense	França			2018
Legítimo Rei	Filme	Ação		Inglaterra	EUA		2018
Lego Bionicle: Jornada Épica	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	Dinamarca		2016
Lego Elves: segredos de elvendale	Série de Animação	Infantojuvenil		Dinamarca			2017
Lego Friends: o poder da amizade	Série de Animação	Infantojuvenil		Dinamarca			2016
Leila	Série	Ficção Científica		Índia			2019
Lemony Snicket: Desventuras em Série	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2017-2018
Leslie Jones: Time Machine	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2020
Let's Dance	Filme	Drama		França	Bélgica		2019
Levem meu Irmão	Série	Infantojuvenil		China			2018
Levius	Série de Animação	Esportivo		Japão			2019
Lhama Lhama	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2018

Life	Série	Drama		Coreia do Sul			2018
Lilyhammer	Série	Comédia		Noruega			2012-2014
Lionheart	Filme	Comédia		Nigéria			2018
Liss Pereira: Reteniendo líquidos	Stand Up Comedy	Comédia		Colômbia			2019
Little Witch Academia	Série de Animação	Anime		Japão			2017
Live	Série	Criminal		Coreia do Sul			2018
Livres na Cadeia	Série Documental	Sociocultural		Filipinas			2019
Locke & Key	Série	Infantojuvenil	Drama	Canadá	EUA		2020
Loja de Unicórnios	Filme	Drama	Comédia	EUA			2019
Lonely Island e os Irmãos Bash	Unitário	Comédia	Musical	EUA			2019
Long Shot	Documentário			EUA			2017
Lorena, la de pies ligeros	Documentário	Sociocultural	Esportivo	México			2019
Los Tigres del Norte: Histórias do Cárcere	Documentário	Sociocultural	Musical	EUA			2019
Lost & Found Music Studios	Série	Infantojuvenil	Musical	Canadá			2016
Lost Song	Série de Animação	Ficção Científica		Japão			2018
Loudon Wainwright III: Surviving Twin	Show	Musical		EUA			2018
Louvor à Morte	Série	Drama		Coreia do Sul			2018
Love	Série	Comédia		EUA			2016-2018
Love Alarm	Série	Infantojuvenil	Drama	Coreia do Sul			2019
Love, Death & Robots	Série	Ficção Científica		EUA			2019
Lovesick	Série	Comédia		Inglaterra			2016-2018
Lucas Brothers: On Drugs	Stand Up Comedy			EUA			2017



Lucifer	Série	Criminal	Fantasia	EUA			2019
Lugar de Mulher	Stand Up Comedy	Comédia		Brasil			2019
Luis Miguel: A Série	Série	Drama		EUA			2018
Luna Nera	Série	Fantasia		Itália			2020
Luna Petunia	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2016-2017
Luna Petunia: De Volta à Incrívelândia	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2018
Lunáticos	Série	Pseudodocumentário	Comédia	Austrália			2019
Lutas Ancestrais	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Lynne Koplitz: Hormonal Beast	Stand Up Comedy			EUA			2017
Made in Mexico	Reality Show			EUA			2018
Mademoiselle Vingança	Filme	Drama		França			2019
Mãe e Muito Mais	Filme	Comédia		EUA			2019
Mães e Divas	Reality Show			Austrália			2019
Magi: Adventure of Sinbad	Série de Animação	Anime		Japão			2016
Mágica Mortal	Reality Show			EUA			2018
Mágica para a Humanidade	Reality Show			EUA			2019
Magos da Decoração	Reality Show			Inglaterra			2019
Mais uma Chance	Filme	Comédia		EUA			2018
Mais uma Página	Filme	Comédia		África do Sul			2018
Making a Murderer	Série Documental			EUA			2015
Mako Mermaids	Série	Infantojuvenil		Austrália			2016
Maktub	Filme	Comédia		Israel			2018
Man to Man	Série	Criminal		Coreia do Sul			2017
Mandou Bem	Reality Show			EUA			2018

Mandou Bem: Alemanha	Reality Show	Culinária		Alemanha			2020
Mandou Bem: Espanha	Reality Show	Culinária		Espanha			2019
Mandou Bem: França	Reality Show	Culinária		França			2019
Mandou Bem: México	Reality Show	Culinária		México	EUA		2019
Mandou Bem: Natal e Ano Novo	Reality Show	Culinária		EUA			2019
Manhunt: Unabomber	Série	Criminal	Suspense	EUA			2017
Maniac	Série	Comédia		EUA			2018
Manju	Série	Infantojuvenil		Índia			2018
Manual do Presidiário	Série	Criminal		Coréia do Sul			2017
Maradona no México	Série Documental	Biográfico		Argentina	México	EUA	2020
Marc Maron: Too Real	Stand Up Comedy			EUA			2017
Marcella	Série	Drama		Inglaterra			2016
Marco Luque: Tamo Junto	Stand Up Comedy			Brasil			2017
Marco Polo	Série	Ação		EUA			2014 e 2016
Marco Polo: One Hundred Eyes	Unitário	Ação		EUA			2015
Maria Bamford: Old Baby	Stand Up Comedy			EUA			2017
Marianne	Série	Terror		França			2019
Marlon	Série	Comédia		EUA			2018
Marlon Wayans: Woke-ish	Stand Up Comedy			EUA			2018
Marseille	Série	Drama		França			2016-2018
Martin Matte: La Vie, La Mort... eh la la..!	Stand Up Comedy	Comédia		Canadá			2019
Marvel - Jessica Jones	Série	Ação		EUA			2015 e 2018
Marvel – Luke Cage	Série	Ação		EUA			2016
Marvel – O Justiceiro	Série	Ação		EUA			2017

Marvel – Os Defensores	Série	Ação		EUA			2017
Marvel – Punho de Ferro	Série	Ação		EUA			2017
Mascots	Filme			EUA			2016
Master of none	Série	Comédia		EUA			2015 e 2017
Maz Jobrani – Immigrant	Stand Up Comedy			EUA			2017
Meat Eater	Série Documental	Natureza		EUA			2019
Medalha de Honra	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Megarromântico	Filme	Comédia		EUA			2019
Melhor. Pior. Finde. De Todos	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Memórias de Alhambra	Série	Ficção Científica	Suspense	Coreia do Sul			2018
Mercenário	Filme	Drama		França			2016
Mercury 13: O Espaço Delas	Documentário			EUA			2018
Mercy	Filme	Suspense	Drama	EUA			2016
Merlí	Série	Drama		Espanha			2017
Messiah	Série	Drama	Suspense	EUA			2020
Meu Eterno Talvez	Filme	Comédia		EUA			2019
Meu Irmão	Filme	Drama		França			2019
Meu Nome é Dolemite	Filme	Comédia		EUA			2019
Meu País: A Nova Era	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Michael Bolton's Big, Sexy Valentine's Day Special	Unitário	Comédia		EUA			2017
Michael Che Matters	Stand Up Comedy			EUA			2016
Michelle Wolf: Joke Show	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Midas do Ferro Velho	Reality Show			EUA			2018
Midnight Dinner – Tokyo Stories	Série	Drama		Japão			2016

Mike Birbiglia: Thank God for Jokes	Stand Up Comedy			EUA			2017
Mike Birbiglia: The New One	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Mike Epps: Don't Take It Personal	Stand Up Comedy			EUA			2015
Mike Epps: Only One Mike	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Million Yen Women	Série	Criminal	Drama	Japão			2017
Minas do Hóquei	Série	Infantojuvenil	Drama	Espanha			2019
Mindhorn	Filme	Comédia		Inglaterra			2017
Minha Primeira Caçada	Filme	Ação		EUA			2018
Minha Primeira Luta	Filme	Drama		EUA			2018
Minha Primeira Luta	Filme	Esportivo	Drama	EUA			2018
Minhas Famílias	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Miranda Sings... your	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Miss Americana Taylor Swift	Documentário	Musical		EUA			2020
Missão no Mar Vermelho	Filme	Suspense	Drama	Canadá	EUA		2019
Missão: Moedas	Filme	Infantojuvenil		EUA			2017
Mission Blue	Documentário			EUA	Bermudas	Equador	2014
Mistério no Mediterrâneo	Filme	Comédia		EUA			2019
Mitt	Documentário			EUA			2014
Mo Amer: The Vagabond	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Mo Gilligan: Momentum	Stand Up Comedy	Comédia		Inglaterra			2019
Mob Psycho 100	Série	Ficção Científica		Japão			2018
Modo Avião	Filme	Comédia		Brasil			2020
Mogli – Entre Dois Mundos	Filme	Ação		Inglaterra	EUA		2018
Monarca	Série	Drama		México			2019
Monkey Twins – Dança por Vingança	Série	Ação		Tailândia			2018

Montanha Mortal	Série Documental	Criminal		EUA			2018
Mortel	Série	Infantojuvenil	Fantasia	França			2019
Motown Magic	Série de Animação	Infantojuvenil		Austrália	EUA		2019
Movimento Tiny House	Reality Show			EUA			2019
Mr. Sunshine – Um Raio de Sol	Série	Drama		Coreia do Sul			2018
Mudo	Filme	Suspense		Inglaterra	Alemanha		2018
Munafik 2	Filme	Terror		Malásia			2018
Mushikago no Cagaster	Série de Animação	Ficção Científica	Ação	Japão			2020
My Beautiful Broken Brain	Documentário			Inglaterra			2016
My Happy Family	Filme	Drama		Geórgia	Alemanha	França	2017
My Only Love Song	Série	Drama		Coreia do Sul			2017
My Own Man	Documentário			EUA			2015
Mytho	Série	Comédia	Drama	França			2019
Na Própria Pele	Filme	Drama		Itália			2018
Na Rota do Taco	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Na Sala da Julie	Programa Infantil	Infantojuvenil		EUA			2017
Nada a Esconder	Filme	Comédia		França			2018
Nada ao Redor	Série	Infantojuvenil	Suspense	Tailândia			2019
Nada de Bandeja	Reality Show	Esportivo		EUA			2019
Nada Santo	Filme	Drama		Itália			2019
Namorado de Natal	Série	Comédia		Noruega			2019
Namoro, Amizade... Ou Adeus?	Reality Show			EUA			2019
Não Durma no Ponto	Reality Show			EUA			2019
Não Fale com Estranhos	Série	Criminal		Inglaterra			2020

Narcos	Série	Criminal		EUA	Colômbia		2015-2017
Narcos na Vida Real	Série Documental	Criminal		Inglaterra			2018
Narcos: México	Série	Criminal		México	EUA		2018
NarcoWorld – Histórias do Tráfico	Série Documental	Criminal		EUA			2019
Nasty Cherry: Estou com Elas	Reality Show			EUA			2019
Natal 5 Estrelas	Filme	Comédia		Itália			2018
Natal com os Storybots	Unitário	Animação	Infantojuvenil	EUA			2017
Natal em 3 por 4	Série	Drama		Espanha			2019
Natal em El Camiño	Filme	Comédia		EUA			2017
Nate Bargatze: The Tennessee Kid	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Neal Brennan: 3 Mics	Stand Up Comedy			EUA			2017
Neo Yokio	Série de Animação	Anime		EUA	Japão		2017
Netflix Presents: The Characters	Série	Comédia		EUA			2016
Next Gen	Filme de Animação	Infantojuvenil	Comédia	China	Canadá	EUA	2018
Next in Fashion	Reality Show			EUA			2020
Nicky Jam: Vencedor	Série	Criminal	Drama	Porto Rico	Colômbia	EUA	2018
Nightflyers	Série	Ficção Científica		EUA			2018
Nikki Glaser: Bangin'	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Ninguém tá Olhando	Série	Fantasia		Brasil			2019
NiNoKuni	Filme de Animação	Games	Fantasia	Japão			2019
No Good Nick	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
No Ritmo da Sedução	Filme	Musical	Drama	Inglaterra			2018
No Te Puedes Esconder	Série	Suspense		México			2020
Nobel	Série	Drama		Noruega			2016
Nobody Speak: Trials of The Free Press	Documentário			EUA	Holanda		2017

Noite de Lobos	Filme	Ação	Suspense	EUA			2018
Norm Macdonald has a Show	Talk Show			EUA			2018
Norm Macdonald: Hitler's Dog, Gossip & Trickery	Stand Up Comedy			EUA			2017
Norsemen	Série	Comédia		Noruega			2018
Nós Somos a Onda	Série	Drama		Alemanha			2019
Nós Temos um Grande Problema	Série	Drama		Japão			2019
Nossa Casa: As Aventuras de Tip e Oh	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2016-2017
Nossa Casa: Especial de Fim de Ano	Unitário	Animação	Infantojuvenil	EUA			2017
Nossas Noites	Filme	Drama		EUA			2017
Nosso Planeta	Série Documental	Natureza		Inglaterra	EUA		2019
Nosso Planeta – Um Outro Ângulo	Documentário	Natureza		Inglaterra			2019
Nosso Reino	Documentário			Inglaterra			2017
Nosso Último Verão	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
Nu	Filme	Comédia		EUA			2017
O Abismo Mágico	Série	Criminal	Fantasia	Coreia do Sul			2019
O Anjo do Mossad	Filme	Ação		Israel	EUA		2018
O Aplicativo	Filme	Drama		Itália			2019
O Assassino Confesso	Série Documental	Criminal		EUA			2019
O Atirador	Série	Drama	Ação	EUA			2016-2017
O Autor	Filme	Comédia		Espanha			2017
O Avanço da Fênix	Série	Drama		China			2018
O Aviso	Filme	Suspense		Espanha			2018
O Banqueiro da Resistência	Filme	Drama		Holanda	Bélgica		2018
O Bom Sam	Filme	Drama		EUA			2019

O Bosque	Série	Criminal	Drama	França			2017
O Caderno de Sara	Filme	Drama		Espanha			2018
O Casamento de Ali	Filme	Comédia		Austrália			2018
O Caso Rachel Dolezal	Documentário			EUA			2018
O Centenário Que Saiu Sem Pagar a Conta e Sumiu	Filme	Comédia		Suécia			2016
O Chefe	Filme	Comédia		Espanha	Portugal		2018
O Chefinho de Volta aos Negócios	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2018
O Código Bill Gates	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
O Crime de Alcácer	Série Documental	Criminal		Espanha			2019
O Cristal Encantado: A Era da Resistência	Série de Animação	Fantasia		Inglaterra	EUA		2019
O Date Perfeito	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
O Desaparecimento de Madeleine McCann	Série Documental	Criminal		EUA			2019
O Despertar de Motti	Filme	Comédia		Suíça			2018
O Diretor Nu	Série	Drama		Japão			2019
O Escolhido	Série	Suspense	Drama	Brasil			2019
O Espião	Série	Suspense		França			2019
O Extermínio do Marfim	Documentário			Áustria			2016
O Feitiço do Natal	Filme	Drama		EUA			2018
O Filho Protegido	Filme	Drama		Argentina			2019
O Fotógrafo de Mauthausen	Filme	Drama		Espanha			2018
O Homem sem Gravidade	Filme	Drama		Itália			2019
O Irlandês	Filme	Criminal	Drama	EUA			2019
O Jogo do Detetive	Reality Show			Coréia do Sul			2018
O Legado de um Lunático	Documentário	Biográfico		Inglaterra	Alemanha	EUA	2019



O Levante da Páscoa	Série	Drama		Irlanda			2016
O Limite da Traição	Filme	Criminal	Suspense	EUA			2020
O Matador	Filme	Ação		Brasil			2017
O Mecanismo	Série	Criminal		Brasil			2018
O Menino que Descobriu o Vento	Filme	Drama		Inglaterra	Malawi		2019
O Método Kominsky	Série	Drama	Comédia	EUA			2019
O Mínimo para Viver	Filme	Drama		EUA			2017
O Mistério das Garotas Perdidas	Filme	Suspense		Coreia do Sul			2019
O Monstro ao Lado	Série Documental	Criminal	Sociocultural	EUA			2019
O Monstro do Monstro de Frankenstein	Unitário	Comédia		EUA			2019
O Mundo Colorido do Charlie	Programa Infantil	Infantojuvenil		EUA			2019
O Mundo é Seu	Filme	Ação		França			2018
O Mundo Sombrio de Sabrina	Série	Fantasia	Suspense	EUA			2018-2020
O Natal de Angela	Filme de Animação	Infantojuvenil		Irlanda	Canadá		2018
O Natal Está no Ar	Filme	Drama		EUA			2019
O Nevoeiro	Série	Terror		EUA			2017
O Ônibus Mágico	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA	Canadá		2017-2018
O Ônibus Mágico Decola Novamente	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2018
O Outro Lado do Vento	Filme	Pseudodocumentário	Drama	Irã	França	EUA	2018
O Outro Pai	Filme	Comédia		Espanha			2019
O Pacote	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
O Pai da Black Music	Documentário	Musical	Sociocultural	EUA			2019
O Pequeno Poderoso Bheem	Série de Animação	Infantojuvenil		Índia			2019
O Pequeno Poderoso Bheem: O Festival das Luzes	Série de Animação	Infantojuvenil		Índia			2019

O Perfume	Série	Criminal	Drama	Alemanha			2018
O Plano Imperfeito	Filme	Comédia		EUA			2018
O Príncipe de Peoria	Série	Comédia		EUA			2019
O Príncipe de Peoria e o Milagre de Natal	Unitário	Comédia		EUA			2018
O Príncipe do Natal	Filme	Infantojuvenil		EUA			2017
O Príncipe do Natal: O Bebê Real	Filme	Drama		EUA			2019
O Príncipe do Natal: O Casamento Real	Filme	Drama		EUA			2018
O Príncipe Dragão	Série de Animação	Infantojuvenil	Fantasia	Canadá	EUA		2019
O Professor de Música	Filme	Drama		Índia			2019
O Próximo Convidado com David Letterman e Shah Rukh Khan	Talk Show			EUA			2019
O Próximo Convidado Dispensa Apresentação com David Letterman	Talk Show			EUA			2018
O Recluso	Série	Criminal	Drama	México			2018
O Rei	Filme	Drama		Hungria	Inglaterra	EUA	2019
O Rei da Polca	Filme	Comédia		EUA			2018
O Sabor das Margaridas	Série	Criminal		Espanha			2018
O Segredo do Templo	Série	Suspense	Drama	Turquia			2019
O Sonho de Uma Casa	Filme	Suspense		Singapura	Holanda	França	2019
O Sucessor	Série	Drama		Espanha			2020
O Terceiro Olho	Filme	Terror		Indonésia			2018
O Terceiro Olho 2	Filme	Terror		Indonésia			2019
O Último Capítulo	Filme	Suspense		EUA	Canadá		2016
O Último Dragão	Série	Criminal		México			2019
O Último Guardiã	Série	Fantasia		Turquia			2019
O Universo de Stranger Things	Talk Show			EUA			2017

O Vazio	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2018
O Vazio do Domingo	Filme	Drama		Espanha			2017
O Vizinho	Série	Comédia		Espanha			2019
Obsessão Secreta	Filme	Suspense		EUA			2019
October Faction	Série	Infantojuvenil	Fantasia	EUA			2020
Oh, Hello on Broadway	Stand Up Comedy			EUA			2017
Oh, Ramona!	Filme	Infantojuvenil		Romênia			2019
Oi Ninja	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2019
Okja	Filme	Drama		EUA	Coréia do Sul		2017
Olhos que Condenam	Série	Criminal	Drama	EUA			2019
On My Block	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Onde Está Segunda?	Filme	Ação		Inglaterra	França	Bélgica	2017
One Day at a Time	Série	Comédia		EUA			2017-2018
One More Time	Série	Drama		Coréia do Sul			2016
One of Us	Documentário			EUA			2017
One Two Jaga	Filme	Criminal		Malásia			2018
Onisciente	Série	Ficção Científica	Suspense	Brasil			2020
Operação Ecstasy	Série	Criminal	Suspense	Bélgica	Holanda		2019
Operação Enganosa	Documentário			EUA			2018
Operação Final	Filme	Suspense	Drama	EUA			2018
Operação Fronteira	Filme	Criminal	Ação	EUA			2019
Oprah Apresenta: Olhos que Condenam	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Orange is The New Black	Série	Drama	Comédia	EUA			2013-2017
Orbita 9	Filme	Ficção Científica	Drama	Colômbia	Espanha		2017

Ordem na Casa com Marie Kondo	Reality Show			EUA			2019
Orphan Black	Série	Ficção Científica	Drama	Canadá			2014-2017
Os 3 Lá Embaixo: Contos da Arcadia	Série de Animação	Infantojuvenil	Ação	EUA			2019
Os Agentes Secretos de Churchill: Novos Recrutados	Reality Show			Inglaterra			2018
Os Capacetes Brancos	Documentário			Inglaterra			2016
Os Inocentes	Série	Infantojuvenil	Ficção Científica	Inglaterra			2018
Os Meyerowitz: Família Não se Escolhe	Filme	Comédia		EUA			2017
Os Últimos Czars	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Osmosis	Série	Ficção Científica		França			2019
Outra Vida	Série	Ficção Científica		EUA			2019
Ovos Verdes e Presunto	Série de Animação	Infantojuvenil		Inglaterra	Canadá	EUA	2019
Ozark	Série	Drama	Criminal	EUA			2017
Pachamama	Filme de Animação	Infantojuvenil		França	Luxemburgo	Canadá	2019
Paddleton	Filme	Comédia		EUA			2019
Pai do Ano	Filme	Comédia		EUA			2018
Paixão Imprevista	Série	Comédia		China			2018
Palácio Yanxi: As Aventuras da Princesa	Série	Drama		China			2019
Pandemia	Série Documental	Natureza	Sociocultural	EUA			2020
Pandora	Filme	Drama		Coreia do Sul			2016
Paquita Salas	Série	Comédia		Espanha			2018
Para Sempre Camélia	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Para Todos os Garotos que Já Amei	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018

Paradise Beach	Filme	Ação		França			2019
Paradise em Chamas	Documentário			EUA			2019
Paradise Police	Série de Animação	Comédia		EUA			2018
Paradoxo	Filme	Drama		EUA			2018
Paranoid	Série	Drama		Inglaterra			2016
Parchís: O Documentário	Documentário	Biográfico		Espanha			2019
Park Na-rae: Glamour Warning	Stand Up Comedy	Comédia		Coreia do Sul			2019
Partida Fria	Filme	Drama		Polônia			2019
Paskal: Missão Resgate	Filme	Ação		Malásia			2018
Passarinheiros	Documentário	Natureza		México	EUA		2019
Pássaro do Oriente	Filme	Criminal	Drama	Inglaterra	Japão	EUA	2019
Pato Pato Ganso	Filme de Animação	Infantojuvenil		China	Inglaterra	EUA	2018
Patriot Act with Hasan Minhaj	Talk Show			EUA			2019
Patrulha Médica	Série	Comédia		EUA			2020
Patton Oswalt: Annihilation	Stand Up Comedy			EUA			2017
Patton Oswalt: Talking for Clapping	Stand Up Comedy			EUA			2016
Paul Hollywood: Uma Grande Viagem Pela Europa	Reality Show			Inglaterra			2017
Peaky Blinders: Sangue, Apostas e Navalhas	Série	Criminal	Drama	Inglaterra	Irlanda		2019
Pee-wee's Big Holiday	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2016
Pelas Ruas de Paris	Filme	Drama		França			2019
Pequeno Demônio	Filme	Comédia		EUA			2017
Pequenos Delitos	Filme	Drama		EUA	Canadá		2017
Pequenos Espiões: Missão Crítica	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá	EUA		2018
Perda Total	Filme	Ação	Comédia	EUA			2018

Perdi meu Corpo	Filme de Animação	Drama		França			2019
Perdidos no Espaço	Série	Ficção Científica		EUA			2018
Perdoai as Nossas Dívidas	Filme	Drama		Itália	Suíça	Albânia	2018
Perfeita pra Você	Filme	Drama		EUA			2018
Pergunte aos Storybots	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2016
Pérolas no Mar	Filme	Drama		China			2018
Perseguindo Cameron	Reality Show			EUA			2016
Persona	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Pesca Implacável	Reality Show			EUA			2018
Pickpockets	Filme	Drama		Colômbia			2017
Pilotos de Dragão – Hisone to Masotan	Série de Animação	Fantasia		Japão			2018
Pine Gap	Série	Drama		Austrália			2018
Pinky Malinky	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Piscou, Dançou	Reality Show			Irlanda			2019
Pode me Chamar de Francisco	Série	Drama		Itália			2016
Polar	Filme	Ação	Suspense	Alemanha	EUA		2019
Pompidou	Série	Comédia		Inglaterra			2015
Popples	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2016
Por Dentro das Prisões Mais Severas do Mundo	Série Documental	Sociocultural		Inglaterra			2018
Por Dentro do Cristal – os bastidores de O Cristal Encantado: a era da resistência	Documentário			EUA			2019
Portal Verde	Série	Drama		Taiwan			2019
Possessed	Série	Terror		Coreia do Sul			2019

Pousando no Amor	Série	Comédia		Coreia do Sul			2019
Prescrição Fatal	Série Documental	Sociocultural		EUA			2020
Preso em Casa	Filme	Comédia		Índia			2019
Primeira Vez Amor	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Print The Legend	Documentário			EUA			2014
Prisão de Mulheres	Série	Criminal	Drama	Turquia			2019
Privacidade Hackeada	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Professor Iglesias	Série	Comédia		EUA			2019
Project MC2	Série	Infantojuvenil		EUA			2017
Projeto Coelho Branco	Série Documental			EUA			2016
Provas Suspeitas	Série Documental	Criminal	Sociocultural	EUA			2019
Próxima Parada: Apocalipse	Filme	Ficção Científica	Ação	EUA			2018
Psychokinesis	Filme	Ação	Comédia	Coreia do Sul			2018
Puffin Rock	Série de Animação	Infantojuvenil		Irlanda			2016
QB1 – Só os Melhores	Série Documental	Esportivo		EUA			2019
Quando Conheci El Chapo	Série Documental			EUA			2017
Quando nos Conhecemos	Filme	Comédia		EUA			2018
Quando os Anjos Dormem	Filme	Suspense		Espanha			2018
Quando Passa o Choque	Documentário	Sociocultural		México			2019
Quatro Estações em Havana	Série	Criminal		Espanha			2016
Quatro Histórias de Desejo	Filme	Comédia		Índia			2018
Quatro Histórias de Fantasmas	Filme	Suspense		Índia			2020
Queer Eye	Reality Show			EUA			2018
Queer Eye: Luz, Câmera, Japão!	Reality Show			Japão	EUA		2019

Quem com Ferro Fere	Filme	Drama		Espanha	França	EUA	2019
Quem é Jonbenet	Documentário			EUA	Austrália	China	2017
Quem Foi? A Série	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Quem Matou Malcom X?	Série Documental	Criminal		EUA			2020
Quem Tem Carma Nunca Alcança	Filme	Comédia		Índia			2018
Quem Você Levaria para uma Ilha Deserta?	Filme	Drama		Espanha			2019
Quincy	Documentário	Musical	Biográfico	EUA			2018
Rafinha Bastos: Ultimato	Stand Up Comedy	Comédia		Brasil			2018
Ragnarok	Série	Ação	Suspense	Dinamarca	Noruega		2020
Rajma Chawal	Filme	Comédia		Índia			2018
Ralphie May Unruly	Stand Up Comedy			EUA			2015
Ram Dass: A Caminho de Casa	Documentário			EUA			2018
Rapture	Série Documental			EUA			2018
Rastros de um Sequestro	Filme	Criminal	Drama	Coréia do Sul			2017
Ray Romano: Right Here, Around the Corner	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Re:Mind	Série	Infantojuvenil		Japão			2017
Real Rob	Série	Comédia		EUA			2015-2017
Realidade Não Documentada	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Rebellion	Série	Drama	Ação	Irlanda			2016
Rebirth	Filme	Suspense		EUA			2016
Reboot: Os Guardiões do Sistema	Série	Infantojuvenil		Canadá			2018
Reforme na Baixa, Fature na Alta	Reality Show			EUA			2018
Reggie Watts: Spatial	Stand Up Comedy			EUA			2016
ReMastered: As Duas Mortes de Sam Cooke	Documentário	Criminal		EUA			2019



ReMastered: Massacre no Estádio	Documentário	Musical		EUA			2019
ReMastered: Nixon e o Homem de Preto	Documentário	Musical		EUA			2019
ReMastered: O Diabo na Encruzilhada	Documentário	Musical		EUA			2019
ReMastered: O Massacre da Miami Showband	Documentário	Musical		EUA			2019
ReMastered: O Rei Leão e o Músico Esquecido	Documentário	Musical		EUA			2019
ReMastered: Quem Matou Jam Master Jay?	Documentário	Criminal		EUA			2018
ReMastered: Who Shot the Sheriff?	Documentário	Musical		EUA			2018
Requiem	Série	Drama		Inglaterra			2018
Resgate do Coração	Filme	Drama		EUA			2019
Resgate em Malibu	Filme	Comédia		EUA			2019
Resgate em Malibu – A Série	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
Restauradores do Rust Valley	Reality Show			Canadá			2019
Reta Final	Série Documental			EUA			2018
Retaliação	Série	Suspense	Drama	Coreia do Sul			2019
Retribution	Série	Drama		Inglaterra			2016
Reunião de Família	Série	Comédia		EUA			2020
Reunião de Família – Natal Especial	Unitário	Comédia		EUA			2019
Revenger	Filme	Ação		Coreia do Sul			2018
Revisions	Série de Animação	Infantojuvenil	Ficção Científica	Japão			2018
Ricardo Quevedo: Los Amargados Somos Más	Stand Up Comedy	Comédia		Colômbia			2019
Ricky Gervais: Humanidade	Stand Up Comedy			Inglaterra			2018
Rilakkuma e Kaoru	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão	EUA		2019

Rio Negro	Série	Drama		EUA			2018
Riquinho	Série	Infantojuvenil		EUA			2015
Rita	Série	Drama	Comédia	Dinamarca			XXXX-2017
Ritmo + Flow	Reality Show			EUA			2019
River	Série	Drama		Inglaterra			2015
Robozuna	Série de Animação	Infantojuvenil		Inglaterra			2018
Rock My Heart	Filme	Infantojuvenil	Drama	Alemanha			2019
Rodney Carrington: Here Comes The Truth	Stand Up Comedy			EUA			2017
Rodney King	Filme	Drama		EUA			2017
Roe x Wade: Direitos das Mulheres nos EUA	Documentário	Sociocultural		EUA			2018
Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese	Documentário	Musical		EUA			2019
Roma	Filme	Drama		México			2018
Roma: Império de Sangue	Série	Documental		EUA	Canadá		2016
Romance is a Bonus Book	Série	Comédia		Coreia do Sul			2019
Ron White: If You Quit Listening, I'll Shut Up	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Ronny Chieng: Asian Comedian Destroys America	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Rory Scovel Tries Stand Up for The First Time	Stand Up Comedy			EUA			2017
Rotten	Série Documental			EUA			2018
Roxanne Roxanne	Filme	Drama		EUA			2018
RuPaul's Drag Race	Reality Show			EUA			2019
RuPaul's Drag Race: Untucked!	Reality Show			EUA			2019
Russell Brand: Re:Birth	Stand Up Comedy	Comédia		Inglaterra			2018

Russell Howard: Recalibrate	Stand Up Comedy			Inglaterra			2017
Russell Peters Almost Famous	Stand Up Comedy			EUA			2016
Russell Peters Notorious	Stand Up Comedy			EUA			2013
Russell Peters vs The World	Série Documental			EUA			2013
Ryan Hamilton: Happy Face	Stand Up Comedy			EUA			2017
Saara	Filme	Animação	Infantojuvenil	Canadá	França		2017
Safe	Série	Drama		Inglaterra			2018
Saiki Kusuo no Psi-nan: Reativado	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2019
Saint Seiya: Os Cavaleiros do Zodíaco	Série de Animação	Ação		Japão			2020
Sal, Gordura, Acidez e Calor	Série Documental	Culinária		EUA			2018
Salvador Martinha: Stand Up na Ponta da Língua	Stand Up Comedy			Portugal			2016
Salvando o Capitalismo	Documentário			EUA			2017
Samantha!	Série	Comédia		Brasil			2019
Samurai Gourmet	Série	Drama		Japão			2017
Sandy Wexler	Filme	Comédia		EUA			2017
Sangue, Câmera, Ação	Reality Show			EUA			2017
Santa Clarita Diet	Série	Comédia		EUA			2017-2018
Sarah Silverman: A Speck of Dust	Stand Up Comedy			EUA			2017
Sáudem Todos o Rei Julien	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2014-2017
Sáudem Todos o Rei Julien – EXILADO!	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Saverio Raimondo: Il Satriro Parlante	Stand Up Comedy	Comédia		Itália			2019
SCAMS	Série	Criminal		Japão			2019
Scissors Seven	Série de Animação	Comédia	Ação	China			2020
Scream	Série	Terror		EUA			2015-2016

Se eu Não Tivesse te Conhecido	Série	Ficção Científica		Espanha			2018
Se Joga, Charlie	Série	Comédia		Inglaterra			2019
Sebastian Maniscalco: Stay Hungry	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Secret City	Série	Suspense		Austrália			2016
Segredos de Natal	Série	Drama		Alemanha			2019
Seguindo o Coração	Filme	Drama		Índia			2018
Seguindo os Fatos	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Segurança em Jogo	Série	Criminal		inglaterra			2018
Seis Punhos	Série de Animação	Fantasia		EUA			2019
Seis Vezes Confusão	Filme	Comédia		EUA			2019
Seleção Artificial	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Sem Medo da Vergonha	Reality Show			Argentina			2019
Sementes Podres	Filme	Comédia		França			2018
Sempre Bruxa	Série	Infantojuvenil	Fantasia	Colômbia			2019
Sense 8	Série	Ficção Científica	Drama	EUA			2015
Sequestrando Stella	Filme	Drama		Alemanha			2019
Serei Amado Quando Morrer	Documentário			EUA			2018
Seth Meyers: Lobby Baby	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Seth Rogen's Hilarity for Charity	Stand Up Comedy			EUA			2018
Seu Filho	Filme	Criminal	Drama	Espanha	França		2018
Seven Seconds	Série	Criminal		EUA			2018
Sex Education	Série	Infantojuvenil	Drama	Inglaterra			2020
Shadow	Série	Ação		África do Sul			2019
Shadowhunters: The Mortal Instruments	Série	Terror		EUA			2016-2018

Shaft	Filme	Ação	Comédia	EUA			2019
Shanghai Fortress	Filme	Fantasia		China			2019
She-Ra e as Princesas do Poder	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Shéhérazade	Filme	Drama		França			2019
Shiki Oriori: O Sabor da Juventude	Filme de Animação	Drama		China	Japão		2018
Shimmer Lake	Filme	Criminal	Drama	EUA	Canadá		2017
Shirkers - O Filme Roubado	Documentário	Biográfico		Inglaterra	EUA		2018
Sierra Burgess é uma Loser	Filme	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2018
Siga Pela 10	Filme	Comédia		EUA			2017
Simon Amstell: Set Free	Stand Up Comedy	Comédia		Inglaterra			2019
Singapore Social	Reality Show			Singapura	EUA		2019
Sintonia	Série	Infantojuvenil	Criminal	Brasil			2019
Sintonizada em Você	Filme	Drama		Coreia do Sul			2019
Sirius the Jaeger	Série de Animação	Ação		Japão			2018
Skylanders Academy	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2016-2017
Skylines	Série	Criminal	Drama	Alemanha			2019
Slam	Filme	Comédia		Itália			2017
Slasher	Série	Terror		Canadá			2017
Sob a Pele do Lobo	Filme	Drama		Espanha			2018
Sobrevivendo a Escobar, Aliás JJ	Série	Criminal		Colômbia			2017
Solo	Filme	Drama		Espanha			2018
Sombra Lunar	Filme	Criminal	Drama	EUA			2019
Somebody Feed Phil	Série Documental			EUA			2018
Something in the Rain	Série	Drama		Coreia do Sul			2018

Somewhere Between	Série	Criminal	Suspense	EUA			2017
Somos a Lalaloopsy	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Soneto de Sangue	Série	Suspense		Índia			2019
Sonhos Imperiais	Filme	Drama		EUA			2014
Sonhos Lúcidos	Filme	Ficção Científica		Coréia do Sul			2017
Soni	Filme	Drama		Índia			2018
Sou um Assassino	Série Documental	Criminal		Inglaterra			2020
Sovdagari – O Mercador	Documentário			Geórgia			2018
Special	Série	Comédia		EUA			2019
Special Correspondents	Filme	Comédia		Canadá	Inglaterra	EUA	2016
Spectral	Filme	Ficção Científica	Ação	EUA			2016
Spin Out	Série	Drama		EUA			2020
Spirit – Cavalgando Livre	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017-2018
Spirit – Cavalgando Livre: Natal com Spirit	Unitário de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Spirit – Cavalgando Livre: Pequenas Grandes Aventuras	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2019
Springsteen on Broadway	Show	Musical		EUA			2018
Sr Peabody e Sherman Show	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2017
Stand Up and Away! With Brian Regan	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Star Trek: Discovery	Série	Ficção Científica		EUA			2018
Steel Rain	Filme	Ação		Coreia do Sul			2018
Step Sisters	Filme	Comédia		EUA			2017
Steve Martin and Martin Short: An Evening You Will Forget – For The Rest of Your Life	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018

Still LAUGH-IN: The Stars Celebrate	Talk Show	Comédia		EUA			2019
Stranger Things	Série	Ficção Científica	Terror	EUA			2016-2017
Street Flow	Filme	Drama		França			2019
Street Food	Série Documental	Culinária		EUA			2019
Stretch Armstrong e Os Guerreiros Flex	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Stretch Armstrong: A Fuga	Unitário	Animação	Infantojuvenil	EUA			2018
Strong Island	Documentário			EUA	Dinamarca		2017
Sturgill Simpson Presents Sound & Fury	Filme de Animação	Fantasia		EUA			2019
Styling Hollywood	Reality Show			EUA			2019
Suburra: Sangue em Roma	Série	Criminal	Drama	Itália			2017
Sugar Rush	Reality Show	Culinária		EUA			2019
Sugar Rush de Natal	Reality Show	Culinária		EUA			2019
Sunderland Até Morrer	Série Documental	Esportivo		Inglaterra			2018
Sunset – Milha de Ouro	Reality Show			EUA			2019
Super Drags	Série de Animação	Comédia		Brasil			2018
Super Monstros – Especial de Halloween	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2018
Super Monstros – Festa Monstruosa	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2018
Super Monstros – O Halloween da Vida	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2019
Super Monstros – Superamigos para Sempre	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2019
Super Monstros e a Estrela	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2018
Super Monstros em Ação	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA	Canadá		2017
Super Monstros Salvam o Natal	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2019

Super Monstros: Pet-Monstros	Série de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2019
Super Monstros: Voltam às Aulas	Unitário de Animação	Infantojuvenil	Musical	EUA	Canadá		2019
Superdetetives	Série	Infantojuvenil	Comédia	Austrália			2020
Supermães	Série	Comédia		Canadá			2019
Superstition	Série	Terror		EUA			2018
Superstition	Série	Infantojuvenil	Suspense	EUA			2018
Surdo	Filme	Drama		Espanha			2020
Surfar por Uma Nova Vida	Documentário			EUA			2017
Suzanna: Enterrada Viva	Filme	Terror		Indonésia			2018
Swearnet Live	Talk Show			Canadá			2014
Switched	Série	Infantojuvenil		Japão			2018
Swordgai The Animation	Série de Animação	Anime		Japão			2018
Tabula Rasa	Série	Suspense	Drama	Bélgica			2017
Take Your Pills	Documentário			EUA			2018
Tal Pai, Tal Filha	Filme	Comédia		EUA			2018
Tales by Light	Série Documental			Austrália			2016
Tallulah	Filme	Drama		EUA			2016
Tarzan e Jane	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA	Canadá		2017
Tau	Filme	Ficção Científica	Suspense	EUA			2018
Taylor Swift Reputation Stadium Tour	Show	Musical		EUA			2018
Teasing Master Takagi-san	Série de Animação	Infantojuvenil		Japão			2019
Tempestade de Areia	Filme	Drama		Israel	Alemanha	França	2016
Tempo Compartilhado	Filme	Drama		México			2018
Tempos de Guerra	Série	Drama		Espanha			2017



Terra à Deriva	Filme	Ficção Científica	Fantasia	China			2019
Terrace House: Aloha State	Reality Show			Japão	EUA		2017
Terrace House: Boys & Girls in The City	Reality Show			Japão			2016
Terrace House: Opening New Doors	Reality Show			Japão			2018
Terrace House: Tóquio 2019-2020	Reality Show			Japão			2019
Terrorismo – Atentados Frustrados	Série Documental	Sociocultural		República Tcheca	EUA		2018
The A List	Série	Infantojuvenil	Suspense	Inglaterra			2018
The After Party	Filme	Comédia		EUA			2018
The Alienist	Série	Criminal		EUA			2018
The Ballad of Buster Scruggs	Filme	Comédia	Ação	EUA			2018
The Battered Bastards of Baseball	Documentário			EUA			2014
The Big Family Cooking Showdown	Reality Show			Inglaterra			2017
The Break com Michelle Wolf	Talk Show			EUA			2018
The Chef Show	Série Documental	Culinária		EUA			2019
The Circle	Reality Show			EUA			2020
The Cloverfield Paradox	Filme	Ficção Científica	Suspense	EUA			2018
The Comedy Lineup	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
The Confession Tapes	Série Documental			EUA			2017
The Crown	Série	Drama	Histórica	Inglaterra			2016-2017
The Defiant Ones	Série Documental			EUA			2017
The Degenerates	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
The Dirt – Confissões do Mötley Crüe	Filme	Comédia		EUA			2019
The Discovery	Filme	Drama		EUA			2017
The End of The F***ing World	Série	Comédia		Inglaterra			2017

The Expanse	Série	Ficção Científica	Drama	EUA			2016-2017
The Fall	Série	Drama		Irlanda	Inglaterra		2015-2016
The Family – Democracia Ameaçada	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
The Final Table – Que Vença o Melhor	Reality Show	Culinária		EUA			2018
The Fix	Talk Show			EUA			2018
The Fundamentals of Caring	Filme	Comédia		EUA			2016
The Get Down	Série	Drama	Musical	EUA			2017
The Good Place	Série	Comédia		EUA			2017
The Honeymoon StandUp Special	Stand Up Comedy			EUA			2018
The I-land	Série	Ficção Científica	Suspense	EUA			2019
The Indian Detective	Série	Criminal	Comédia	Canadá			2017
The Investigator: A British Crime	Série	Criminal		Inglaterra			2016
The Keepers	Série Documental			EUA			2017
The Killing	Série	Criminal		EUA			2013-2014
The Last Kingdom	Série	Ação		Inglaterra			2018
The OA	Série	Ficção Científica	Suspense	EUA			2016
The Other One: The Long Strange Trip of Bob Weir	Documentário			EUA			2015
The Perfection	Filme	Suspense		EUA			2019
The Politician	Série	Infantojuvenil	Comédia	EUA			2019
The Prince of Tennis: Match! Tennis Juniors	Série	Infantojuvenil		China			2019
The Rain	Série	Drama	Suspense	Dinamarca			2018
The Ranch	Série	Comédia		EUA			2017
The Ridiculous 6	Filme	Ação	Comédia	EUA			2015

The Seven Deadly Sins	Série de Animação	Anime		Japão			2015-2016
The Short Game	Documentário			EUA			2013
The Silence	Filme	Terror	Suspense	Alemanha	EUA		2019
The Sinner	Série	Criminal		EUA			2017
The Society	Série	Infantojuvenil	Drama	EUA			2019
The Sound of Your Heart	Série	Comédia		Coreia do Sul			2016
The Sound of Your Heart: Reiniciar	Série	Comédia		Coreia do Sul			2018
The Square	Documentário			Suécia	Alemanha	França	2013
The Staircase	Série Documental			França			2018
The Standups	Stand Up Comedy			EUA			2018
The Titan	Filme	Ficção Científica	Suspense	Inglaterra	Espanha	EUA	2018
The Trailer Park Boys: Live at The North Pole	Unitário			Canadá			2014
The Umbrella Academy	Série	Ficção Científica		EUA			2019
The Witcher	Série	Fantasia		Polônia	EUA		2019
Theo Von: No Offense	Stand Up Comedy			EUA			2016
Tidelands	Série	Criminal	Fantasia	Austrália			2018
Tiffany Haddish Presents: They Ready	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Tiffany Haddish: Black Mitzvah	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
TiG	Stand Up Comedy			EUA			2015
Tig Notaro Happy to be Here	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Tijuana	Série	Criminal		México			2019
TIME: The Kalief Browder Story	Série Documental			EUA			2017
Titãs	Série	Fantasia	Ficção Científica	EUA			2019

Todas as Sardas do Mundo	Filme	Infantojuvenil	Comédia	México			2020
Todd Barry: Spicy Honey	Stand Up Comedy			EUA			2017
Todd Glass: Act Happy	Stand Up Comedy			EUA			2018
Tom Papa – You’re Doing Great	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2020
Tom Segura: Disgraceful	Stand Up Comedy			EUA			2018
Tom Segura: Mostly Stories	Stand Up Comedy			EUA			2016
Tony Robbins: Eu Não Sou Seu Guru	Documentário			EUA			2016
Toon	Série	Comédia		Holanda			2017
Top Boy	Série	Criminal	Drama	Inglaterra			2019
Tracy Morgan: Staying Alive	Stand Up Comedy			EUA			2017
Traidores	Série	Suspense		Inglaterra			2019
Trailer Park Boys	Série	Comédia		Canadá			2014-2018
Trailer Park Boys – Out of The Park – Europe.	Série	Comédia		Canadá			2016
Trailer Park Boys – Out of The Park – USA	Série	Comédia		Canadá			2017
Trailer Park Boys: Drunk, High and Unemployed - Live in Austin	Unitário			Canadá			2015
Trailer Park Boys: Lite in The F**kin’ Dublin	Unitário			Canadá			2014
Trailer Park Boys: The Animated Series	Série de Animação	Comédia		Canadá			2019
Tramas do Passado	Série	Criminal		Coreia do Sul			2019
Travelers	Série	Criminal	Drama	Canadá			2016-2017
Travis Scott: Voando Alto	Documentário	Musical		EUA			2019
Trevor Noah: Afraid of The Dark	Stand Up Comedy			EUA			2017
Trevor Noah: Filho de Patricia	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Tribu Urbana Dance	Filme	Comédia		Espanha			2018

Trilha Sonora	Série	Drama		EUA			2019
Troia: A Queda de Uma Cidade	Série	Histórica	Ação	EUA	Inglaterra		2018
Trolls: O Ritmo Continua	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2018
Trump: Um Sonho Americano	Série Documental			Inglaterra			2018
Tuca & Bertie	Série de Animação	Comédia		EUA			2019
Tudo sobre os Washingtons	Série	Comédia		EUA			2018
Turbo Fast	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2013-2016
Turismo Macabro	Série Documental	Sociocultural		Nova Zelândia			2018
Turma do Peito	Série	Comédia		Austrália			2017
TW com Killer Mike	Série Documental	Sociocultural		EUA			2019
Typewriter	Série	Suspense		Índia			2019
Ugly Delicious	Série Documental			EUA			2018
Ultimate Beastmaster	Reality Show			EUA			2017
Ultimate Beastmaster Brazil	Reality Show			EUA	Brasil		2017
Ultraman	Série de Animação	Ação		Japão			2019
Ultramarine Magmell	Série de Animação	Ação		Japão			2019
Ultravioleta	Série	Criminal		Polônia			2019
Um Conto Taiwanês de Duas Cidades	Série	Drama		Taiwan			2018
Um Drink no Inferno	Série	Terror		EUA			2014-2016
Um Homem de Sorte	Filme	Drama		Dinamarca			2018
Um Mar de Esperança	Filme	Ação		Malásia			2018
Um Passado de Presente	Filme	Comédia		EUA			2019
Um Tempero do Outro Mundo	Série	Comédia		Tailândia			2018
Um Trapaceiro do Bem	Filme	Comédia		Índia			2019

Uma Noite de Primavera	Série	Drama		Coreia do Sul			2019
Uma Viagem à Groelândia	Filme	Comédia		França			2016
Unbreakable Kimmy Schmidt	Série	Comédia		EUA			2015-2017
Unidade 42	Série	Criminal	Drama	Bélgica			2017
Universo Anime	Documentário	Sociocultural		Japão	EUA		2019
Unsolved	Série	Criminal		EUA			2018
Upstarts	Filme	Comédia		Índia			2019
Ursinhos Carinhosos e Seus Primos	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2015-2016
Van Helsing	Série	Terror		EUA	Canadá		2016-2017
Vegecontos em Casa	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2014-2016
Vegecontos na Cidade	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA			2017
Velozes e Furiosos – Espiões do Asfalto	Filme	Infantojuvenil		EUA			2019
Velvet Buzzsaw	Filme	Suspense	Drama	EUA			2019
Vende-se Esta Casa	Filme	Terror	Suspense	EUA			2018
Vera – Canções do Arco-íris	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2019
Vera – Cores do Inverno	Unitário de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2019
Vera – Sonhos de Inverno	Unitário de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2019
Vera e o Reino do Arco-íris	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2017
Vera: Amigos Mágicos	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2018
Vera: Desejos Maravilhosos	Série de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2018
Vera: Dia do Coração	Unitário de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2019
Vera: Salvando o Halloween	Unitário de Animação	Infantojuvenil		Canadá			2019
Vidrados	Reality Show			Canadá			2019

Violet Evergarden	Série de Animação	Anime		Japão			2018
Vir Das for India	Stand Up Comedy	Comédia		Índia			2020
Vir Das: Abroad Understanding	Stand Up Comedy			EUA			2017
Vir Das: Losing It	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
Virando a Mesa do Poder	Documentário	Sociocultural		EUA			2019
Virgin River	Série	Drama		EUA			2019
Virunga	Documentário			Inglaterra	Congo		2014
Vis a vis	Série	Criminal		Espanha			2019
Visita ao Inferno	Documentário			Inglaterra	Alemanha	Canadá	2016
Vítima Número 8	Série	Suspense		Espanha			2018
Viver Duas Vezes	Filme	Comédia		Espanha			2020
Você	Série	Criminal	Suspense	EUA			2019
Você Radical	Reality Show			EUA			2019
Voltron: O Defensor Lendário	Série de Animação	Infantojuvenil		EUA	Coréia do Sul		2016-2018
Voyeur	Documentário			EUA			2017
W. Kamau Bell: Private School Negro	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2018
W/ Bob And David	Série	Comédia		EUA			2015
Wakfu	Série de Animação	Infantojuvenil		França			2014-2017
Wanda Sykes: Not Normal	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Wanderlust – Navegar é Preciso	Série	Comédia		Inglaterra			2018
Wanted	Série	Criminal	Drama	Austrália			2017
War Machine	Filme	Comédia	Ação	EUA			2017
Warrior – A Batalha de Todos os Dias	Série	Criminal		Dinamarca			2018
Well-Intended Love	Série	Comédia		China			2019
Westside	Reality Show			EUA			2018

Wet Hot American Summer: First Day of The Camp	Série	Comédia		EUA			2015
Wet Hot American Summer: Ten Years Later	Série	Comédia		EUA			2017
What Did I Do?	Filme	Criminal		EUA			2020
What Happened, Miss Simone?	Documentário			EUA			2015
What The Love! With Karan Johar	Reality Show			EUA			2020
Wheelman	Filme	Ação	Suspense	EUA			2017
Whindersson Nunes: Adulto	Stand Up Comedy	Comédia		Brasil			2019
White Gold	Série	Comédia		Inglaterra			2017
White Nights	Série	Drama		Coreia do Sul			2016
Whitney Cummings: Can I Touch It?	Stand Up Comedy	Comédia		EUA			2019
Wild Wild Country	Série Documental			EUA			2018
Wildcats - Marchando para o Futuro	Série Documental	Sociocultural		EUA			2018
Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom	Documentário			Ucrânia	Inglaterra	EUA	2015
World of Winx	Série de Animação	Infantojuvenil		Itália			2017
Wormwo0d	Série Documental			EUA			2017
Wu Assassins	Série	Fantasia	Ação	EUA			2019
Xoxo: A Vida é Uma Festa	Filme	Drama		EUA			2016
Yankee	Série	Criminal	Suspense	México			2019
YG e a Estratégia do Futuro	Série	Comédia		Coreia do Sul			2018
Yoo Byung Jae: Discomfort Zone	Stand Up Comedy	Comédia		Coreia do Sul			2018
YooHoo ao Resgate	Série de Animação	Infantojuvenil		Coreia do Sul	Itália		2019
Yucatán	Filme	Comédia		Espanha			2018



Zerando a Vida	Filme	Comédia	Ação	EUA			2016
Zion	Documentário	Esportivo		EUA			2018
Zoe e Raven	Série	Drama		Inglaterra			2017
Zoe e Raven: Os Doze Presentes de Natal	Filme	Infantojuvenil		Inglaterra			2018
Zoe e Raven: Valentine's Day	Filme	Infantojuvenil		Inglaterra			2019
Zona Rosa	Stand Up Comedy	Comédia		México			2019
Zumbo's Just Desserts	Reality Show			Austrália			2016