

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Ciências Econômicas
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração

Jefferson Vieira de Góes

**A ONIPRESENÇA DO STREAMING: tecnologia, trabalho e ideologia por trás do
“assista quando e onde quiser”**

Belo Horizonte
2024

Jefferson Vieira de Góes

**A ONIPRESENÇA DO STREAMING: tecnologia, trabalho e ideologia por trás do
“assista quando e onde quiser”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Administração.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Deise Luiza da Silva Ferraz

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica

G598o
2024

Góes, Jefferson Vieira de.
A onipresença do streaming [manuscrito] : tecnologia, trabalho e ideologia por trás do “assista quando e onde quiser” / Jefferson Vieira de Góes. – 2024.
132 f.: il. e tábs.

Orientadora: Deise Luiza da Silva Ferraz.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração.
Inclui bibliografia.

1. Tecnologia da informação – Teses. 2. Inteligência artificial – Teses. 3. Administração – Teses. I. Ferraz, Deise Luiza da Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração. III. Título.

CDD: 303.4833

Elaborado por Adriana Kelly Rodrigues CRB-6/2572
Biblioteca da FACE/UFMG – AKR/094/2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado em Administração do Senhor **JEFFERSON VIEIRA DE GÓES**, REGISTRO Nº 776/2024. No dia 26 de janeiro de 2024, às 14:00 horas, reuniu-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 10 de janeiro de 2024, para julgar o trabalho final intitulado "**A ONIPRESENÇA DO STREAMING: TECNOLOGIA, TRABALHO E IDEOLOGIA POR TRÁS DO: "ASSISTA QUANDO E ONDE QUISE"**", requisito para a obtenção do **Grau de Mestre em Administração**, linha de pesquisa: **Estudos Organizacionais, Trabalho e Pessoas**. Abrindo a sessão, a Senhora Presidente da Comissão, Profª. Drª. Deise Luiza da Silva Ferraz, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

(x) APROVAÇÃO

() REPROVAÇÃO

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Senhora Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 26 de janeiro de 2024.

Profª. Drª. Deise Luiza da Silva Ferraz
ORIENTADORA - CEPEAD/UFMG

Prof. Dr. Bruno Souza Bechara Maxta
UFMG

Prof. Dr. Cleverson Ramom Carvalho Silva
IFPR

Profª. Drª. Paula Cristina de Moura Fernandes
IBMEC-São Paulo



Documento assinado eletronicamente por **Deise Luiza da Silva Ferraz, Professora do Magistério Superior**, em 26/01/2024, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paula Cristina de Moura Fernandes, Usuário Externo**, em 26/01/2024, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Souza Bechara Maxta, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleverson Ramom Carvalho Silva, Usuário Externo**, em 29/01/2024, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2967616** e o código CRC **7D6DEAE9**.

AGRADECIMENTOS

À minha família e à família do meu companheiro.

Ao meu companheiro, Gabriel Beltrão, pelo amor, pela paciência e por me ajudar a subir vários degraus rumo a belas vistas.

À professora Dr^a. Deise Luiza da Silva Ferraz, pelo processo de orientação, e por, carinhosamente, me ensinar a ser “história num eterno vir a ser”.

Às amigas e aos amigos, parceiras e parceiros de luta, da Rede TraMa.

Às amigas e aos amigos do Teatro Universitário da UFMG, do Quinteto, do Ilê Asê T’Nanã e da turma de 2022 do mestrado.

Aos professores que participaram da defesa do projeto de dissertação: Dr. David Silva Franco e Dr. Rodrigo Moreno Marques.

Aos professores que participaram da defesa da dissertação: Dr. Bruno Souza Bechara Maxta, Dr. Cleverson Ramom Carvalho Silva e Dr^a. Paula Cristina de Moura Fernandes.

Ao Fórum dos Streamings Independentes Brasileiros.

Às trabalhadoras e aos trabalhadores das Universidades e dos Institutos Federais, em especial do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração - CEPEAD/FACE/UFMG e do Teatro Universitário/EBAP/UFMG.

RESUMO

O setor de streaming emergiu das ruínas da indústria de VHS e DVD, pois o revolucionamento da base técnica tornou inviável a manutenção dessa forma de exploração capitalista. Por meio da apropriação do desenvolvimento tecnológico da indústria de transmissão/comunicação, o streaming substituiu trabalhadores (trabalho vivo) por tecnologias (trabalho morto), diminuiu o tempo de circulação dos filmes e séries (antes era preciso ir até uma videolocadora, agora basta dar o *play* pelo celular) e ampliou o comércio por assinaturas sobre o comércio por título. Considerando que a assinatura é uma mercadoria que possui como suporte a plataforma em si e, o seu conteúdo são os filmes e séries, tanto o aperfeiçoamento tecnológico quanto a produção audiovisual estão no centro da dinâmica econômica do streaming. Assim, esta pesquisa teve como objetivo investigar os aspectos tecnológicos, do trabalho e ideológicos do setor de streaming de filmes e séries. Por trás do “*assista quando e onde quiser*”, observou-se a produção e o uso crescente de inteligência artificial (IA) no aperfeiçoamento da plataforma, e, também, em atividades de produção audiovisual como a criação de roteiros e de legendas e, até mesmo, de figurantes “digitais”. Esses usos foram pautas da greve dos roteiristas e dos atores nos EUA em 2023 que, de alguma forma, buscou “limitar” a substituição dos trabalhadores pela IA. No cenário internacional, a concorrência por assinaturas tem provocado uma maior articulação da esfera de produção com a de circulação sob os mesmos capitais particulares (de um lado, a Netflix e a Amazon comprando estúdios cinematográficos e, do outro, os grandes estúdios produzindo suas próprias plataformas como a Disney+ e a Globoplay), diminuindo o tempo de rotação do capital, engendrando a formação de um complexo técnico-financeiro global e ampliando a produção audiovisual em idioma não-inglês por meio da terceirização do trabalho. O setor de streaming também tem investido em propagandar sua imagem vinculada aos valores de diversidade e inclusão visando configurar-se como espaço de representação estética e de emprego para trabalhadores de grupos historicamente oprimidos que são também consumidores. Porém, observou-se a apropriação desses debates em prol da conformação, ao invés do combate, das opressões. A maior presença de homens, tanto nos principais cargos de pesquisa e tecnologia quanto de cinema (direção e roteiro), se refletiu na forma de representação de homens e de mulheres nos filmes brasileiros originais da Netflix (lançados até 2022). A elas, foram dados, além do papel de adolescente ou de jovem aventureira, os papéis de mãe ou de par romântico do personagem masculino principal. Desta forma, é de suma importância a compreensão dos aspectos ideológicos produzidos pelo streaming, para além da relação entre trabalho e tecnologia, pois os filmes e séries são importantes veículos ideológicos e, por estarem indissociáveis do solo material que os produziram, vinculam-se em maior ou menor medida ao contexto da luta de classes.

Palavras-chave: streaming; tecnologia; opressão-exploração; ideologia; crítica da economia política.

ABSTRACT

The streaming sector emerged from the ruins of the VHS and DVD industry, as the revolution in the technical base has made the maintenance of this form of capitalist exploitation unfeasible. Through the appropriation of the technological development of the broadcasting/communications industry, streaming replaced workers (living labour) with technologies (dead labour), reduced the running time of films and series (in the past it was necessary to go to a video store, nowadays we just click play via cell phone) and expanded subscription commerce over title commerce. As the subscription is a commodity that supports the platform itself, and as content, films and series, both technological improvement and audiovisual production are at the center of the economic dynamics of streaming. Thus, this research aimed to investigate the technological, work and ideological aspects of the film and series streaming sector. Behind “*watch whenever and wherever you want*”, it was observed the production and growing usage of artificial intelligence (AI) to improve the platform, and also in audiovisual production activities such as the creation of scripts and subtitles, and even “digital” extras. These usages were on the agenda of the screenwriters and actors' strike in the USA in 2023, which in some way sought to “limit” the replacement of workers by AI. On the international scene, competition for subscriptions has led to a greater articulation of the sphere of production with that of circulation under the same private capital (on the one hand, Netflix and Amazon buying film studios, and on the other, the large studios producing their own platforms such as Disney+ and Globoplay), reducing the capital turnover time, engendering the formation of a global technical-financial complex and expanding audiovisual productions in non-English languages through outsourcing. The streaming sector has also invested in promoting its image linked to the values of diversity and inclusion, aiming to configure itself as a space for aesthetic representation and employment for workers from historically oppressed groups who are, first and foremost, consumers. However, it was observed the appropriation of these debates in favor of conforming, rather than combating oppression. The greater presence of men, both in the main positions of research and technology, and in cinema (direction and screenwriting), was reflected in the representation of men and women in Netflix's original Brazilian films (released until 2022). They were given, in addition to the role of teenage or young adventurer, the roles of mother or romantic partner of the main male character. Therefore, it is important to understand the ideological aspects produced by streaming, besides the relationship between work and technology, because films and series are important ideological vehicles and, as they are inseparable from the material soil that produced them, they are linked to a greater or lesser extent to the context of the class struggle.

Keywords: streaming; technology; oppression-exploitation; ideology; critique of political economy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os ciclos do capital (esfera da produção e esfera da circulação)	15
Figura 2 - Exemplo da tela principal de acesso dos filmes na Netflix e da tela “mais”	22
Figura 3 - Análise de correlação das palavras-chave do corpus intermediário (RSL)	31
Figura 4 - Análise de <i>trending topic</i> (palavras-chave) do corpus intermediário (RSL)	32
Figura 5 - As fases do mercado de aluguel de filmes para entretenimento doméstico: do comércio de aluguel de DVD ao streaming (até 2013)	33
Figura 6 - Fases do setor de aluguel de filmes para entretenimento doméstico: do comércio de aluguel de DVD ao streaming (além de 2013)	43
Figura 7 - Análise de <i>trending topic</i> dos bigramas (duas palavras) dos títulos das patentes registradas pela Netflix até agosto de 2023	49
Figura 8 - Uso de figurantes “digitais” gerado por inteligência artificial em filme da Disney	59
Figura 9 - As imagens de acesso dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix por ordem cronológica	70
Figura 10 - Países da América Latina e Caribe nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (pelo menos 6 filmes entraram no TOP 10 destes países).....	98

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - As plataformas de streaming brasileiras por ano de lançamento	23
Gráfico 2 - Distribuição do corpus intermediário pelo ano de publicação (RSL).....	29
Gráfico 3 - A evolução do número de trabalhadores da Blockbuster e da Netflix.....	41
Gráfico 4 - Evolução do número de trabalhadores temporários e/ou meio-período versus as despesas com a compra de DVDs da Netflix	42
Gráfico 5 - Evolução do número de trabalhadores (em tempo integral) da Netflix versus a despesa com a compra de bens e equipamentos	44
Gráfico 6 - Evolução do número de trabalhadores (em tempo integral) da Netflix versus a despesa com tecnologia e desenvolvimento	44
Gráfico 7 - O número de patentes registradas pela Netflix na USPTO versus as despesas com tecnologia e desenvolvimento	47
Gráfico 8 - Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, Filtragem Colaborativa e Fatoração Matricial	50
Gráfico 9 - Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, <i>Cloud Computing</i> , <i>Adaptive Streaming</i> e <i>Quality</i>	50
Gráfico 10 - Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, Inteligência Artificial, <i>Machine Learning</i> , <i>Deep Learning</i> , <i>Computer Vision</i> e <i>NLP</i>	51
Gráfico 11 - O total de horas assistidas por semestre por posição no TOP 10 Global dos filmes em idioma não-inglês	86
Gráfico 12 - O número de assinantes da Netflix por regiões	91

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese do processo de coleta dos documentos	20
Quadro 2 - <i>Scoping Review</i> na base Scopus (Fórmulas de busca por temas).....	25
Quadro 3 - Artigos selecionados para o corpus final (RSL).....	28
Quadro 4 - Frequência das palavras-chave, organizadas em grupos de sinônimos, do corpus intermediário (RSL).....	30
Quadro 5 - A ruína do mercado de VHS e DVD.....	37
Quadro 6 - Os cargos da Netflix por área e por faixa salarial anual	53
Quadro 7 - Os inventores com pelo menos 5 patentes da Netflix	54
Quadro 8 - Os maiores acionistas institucionais da Netflix e dos maiores estúdios cinematográficos de Hollywood.....	63
Quadro 9 - Termos relacionados com a expansão do capital e suas referências encontrados no corpus final (RSL)	64
Quadro 10 - As plataformas brasileiras de streaming audiovisual com serviços de assinaturas (ou aluguel individual) por tipo de catálogo.....	66
Quadro 11 - Tipologia para as produções originais de plataformas de streaming e análise da participação do capital da Netflix	68
Quadro 12 - O streaming audiovisual brasileiro com acervo gratuito (total ou parcial)	79
Quadro 13 - Os filmes em idioma não-inglês com as melhores estreias da Netflix a partir do total de horas visualizadas nos primeiros 28 dias.....	88
Quadro 14 - O desempenho dos filmes em idioma não-inglês com as melhores estreias da Netflix no TOP 10 Global, no país de origem e em outros países	89
Quadro 15 - Os filmes em idioma não-inglês mais populares no Brasil a partir da lista de filmes que alcançaram o 1º lugar semanal no TOP 10 Brasil da NETFLIX classificados por semana	92
Quadro 16 - Os filmes brasileiros de ficção originais Netflix.....	93
Quadro 17 - As sinopses dos filmes brasileiros de ficção Originais Netflix.....	100
Quadro 18 - As plataformas brasileiras de streaming audiovisual	126
Quadro 19 - Os processos judiciais da área trabalhista contra a Netflix no Brasil.....	130
Quadro 20 - A precarização do trabalho e a resposta da classe trabalhadora por grupo de trabalhadores do streaming de filmes e séries pelo tipo de vínculo empregatício	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>Scoping Review</i> na base <i>Scopus</i> (Documentos encontrados por ano)	26
Tabela 2 - Critérios de avaliação (RSL)	28
Tabela 3 - A frequência dos bigramas (duas palavras) dos títulos das patentes registradas pela Netflix	48
Tabela 4 - As vagas ofertas pela Netflix por região e área	53
Tabela 5 - Diretores(as) dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix	71
Tabela 6 - Roteiristas dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix	72
Tabela 7 - Elenco resumido dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix	73
Tabela 8 - As horas assistidas em cada posição do TOP 10 Global dos filmes em idioma não-inglês (Em milhões)	85
Tabela 9 - A soma de horas assistidas dos filmes em idioma não-inglês na 1ª posição pelo número de assinantes, por mês e por dia da Netflix (Em milhões)	87
Tabela 10 - Desempenho dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix no TOP 10 Brasil e no TOP 10 Global	95
Tabela 11 - Quantidade de países nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (alcançaram o TOP 10 de qualquer país) por semana	96
Tabela 12 - Países nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (Mínimo de 6 filmes brasileiros no TOP 10 destes países)	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. O PROCESSO INVESTIGATIVO	19
1.1 A parte documental	20
1.2 A parte bibliográfica	24
2. O REVOLUCIONAMENTO DA BASE TÉCNICA: DO ALUGUEL DE VHS AO STREAMING	33
2.1 A ruína do mercado de aluguel de VHS e DVD	33
2.2 A diminuição do trabalho vivo	38
3. O APERFEIÇOAMENTO DA BASE TÉCNICA DO STREAMING	43
3.1 A inteligência artificial	45
3.2 A divisão internacional do trabalho	52
3.3 A greve dos roteiristas e dos atores nos EUA	57
3.4 A concorrência	60
3.5 As respostas das trabalhadoras e dos trabalhadores do streaming no Brasil	75
4. O CONTEÚDO DA MERCADORIA AUDIOVISUAL: REFLEXÕES SOBRE IDEOLOGIA E CONSUMO	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106
APÊNDICE A – O SETOR BRASILEIRO DE STREAMING DE FILMES E SÉRIES	110
APÊNDICE B – OS PROCESSOS JUDICIAIS DA ÁREA TRABALHISTA CONTRA A NETFLIX NO BRASIL	130
APÊNDICE C – A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO E A RESPOSTA DA CLASSE TRABALHADORA DO STREAMING	132

INTRODUÇÃO

As pessoas nascidas até o fim da década de 1990 devem se lembrar como era ir a uma videolocadora para alugar um, dois ou três filmes na sexta-feira e devolver na segunda até o horário do almoço para não pagar multa. Hoje, dentro do ônibus, voltando do trabalho, as pessoas equilibram com os pés o cansaço, com uma mão, a mochila e com a outra, o celular, por onde assistem ao episódio de uma série via streaming.

Com o lançamento do primeiro serviço de streaming de filmes e séries em 2007 (a Netflix), ocorreu a alteração do consumo dos serviços de distribuição de cinema e de televisão. Por exemplo, no Brasil, a despesa média mensal familiar com serviços de telefonia, de streaming, TV por assinatura e internet, passou de R\$ 21,42¹, em 2008-2009, para R\$ 172,63, em 2017-2018. Em 10 anos, houve um aumento de aproximadamente 700% (IBGE, 2021, 2010). Na contramão, a despesa média mensal familiar com aquisição ou aluguel de músicas ou filmes em mídias físicas caiu de R\$ 6,00², em 2008-2009, para R\$ 0,43, em 2017-2018 (IBGE, 2021, 2010). Esta alteração no orçamento brasileiro foi acompanhada, como esperado, da diminuição das lojas físicas de aluguel ou de compra de discos, CDs, VHS e DVDs. Em 2018, apenas 23% dos municípios brasileiros ainda tinham videolocadoras, em 2006 eram 82% (IBGE, 2019).

No cenário global, em 2010, entra em falência a Blockbuster. Criada em 1985 nos EUA, ela foi a maior rede de locadoras de filmes e videogames no mundo, até ser comprada em 2011. Em 2000, ela era “uma gigante de 6 bilhões de dólares que dominava o ramo de entretenimento doméstico com quase 9 mil locadoras” (Hastings, 2020, p. 7). Neste período, já estava em funcionamento a primeira loja online de aluguel de DVDs do mundo, a recém-criada Netflix³. Com o desenvolvimento da internet e da tecnologia dos DVDs (que substituiu as pesadas fitas VHS), a Netflix começou a alugar os filmes de forma online e transportá-los por correspondência, visando competir com as videolocadoras tradicionais, como a Blockbuster, que lucravam muito com as multas por atraso (Hastings, 2020).

Considerando a base total de assinantes nos EUA até setembro de 2022, 83% dos domicílios com banda larga tinham pelo menos uma assinatura de serviço *over-the-top*⁴ (OTT),

¹ Valor nominal em 2008 = R\$12,31, índice de correção no período = 1,74033800, valor aproximado em 2018 = R\$21,42)

² Valor nominal em 2008 = R\$3,45, índice de correção no período = 1,74033800, valor aproximado em 2018 = R\$6,00)

³ A Netflix foi criada em 1997 e iniciou suas operações em 1998 (Hastings, 2020).

⁴ Os serviços de streaming audiovisual também são conhecidos como *vídeo on demand* (VOD), *vídeo over-the-top* (OTT) ou *vídeo direct to consumer* (DTC).

com 23% adotando nove ou mais⁵. Perante o aumento do consumo de assinaturas, em 2023, a Netflix encerrou completamente o seu serviço de aluguel online de DVD (após 25 anos em funcionamento nos EUA).

Atualmente, o streaming atua tanto na produção quanto na circulação de mercadorias cinematográficas e televisivas próprias e/ou de terceiros. De um lado, a Netflix comprou o seu primeiro complexo de estúdios, em 2018, e, do outro, os grandes estúdios de cinema e TV têm criado suas próprias plataformas de streaming, por exemplo, a GloboPlay, a HBO Max e o Disney+ (Disney Plus), das empresas Globo Comunicação e Participações S.A, Warner Bros. e Walt Disney Company, respectivamente. Ou seja, os grandes capitalistas já existentes dos ramos produtivos do Entretenimento e da Comunicação alteraram seus modelos de negócio e se lançaram no controle da circulação das mercadorias audiovisuais por meio do desenvolvimento do streaming.

Nos últimos 50 anos (considerando que a primeira locadora de filmes do mundo foi criada em 1975 na Alemanha) observou-se, então, a centralidade das revoluções técnicas nos métodos de produção e de circulação, nos meios de trabalho e nas formas de pagamento alterando a dinâmica concorrencial do mercado de produção e distribuição de cinema e TV (com a saída e a entrada de novas empresas), e, conseqüentemente, na divisão dos lucros.

No mercado de streaming de filmes e séries, o conteúdo particular de cada mercadoria (o filme e a série em si) circula mais rápido do que o mercado de aluguel de mídia física, impulsionado pela base técnica já revolucionada (por exemplo, a criação do comércio eletrônico e da transmissão online), conseqüentemente mais conteúdos são consumidos em menos tempo, e mais conteúdos precisam ser produzidos. Porém, o suporte da mercadoria (a plataforma em si) não se desgasta com esse consumo mais rápido. Afinal, cada vez que terminamos de maratona uma série não compramos a plataforma (com toda sua infraestrutura).

Assim, a forma geral⁶ a qual a mercadoria do streaming de filmes e séries tem assumido é a de assinatura mensal. Os consumidores não pagam pela unidade de filme, ou por hora assistida, mas pela possibilidade de consumo ilimitado (porém limitado pelas 24 horas do dia e pelo próprio limite da produção de novos filmes e séries). Logo, para esse setor não é a quantidade de horas que cada pessoa permanece em frente à tela que a interessa para enfrentar a concorrência, mas o número de pessoas com assinaturas.

⁵ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3orLPsQ>>. Acesso em março/2023.

⁶ Existem plataformas com acesso gratuito ou com aluguel individual.

Para o capitalista individual, a plataforma só tem valor de uso enquanto meio de circulação da mercadoria que consumimos e compramos (o direito de assistir filmes e séries “quando e onde quisermos”), e seu valor de troca (assinaturas) independe da quantidade de filmes ou séries assistidas por meio da plataforma. Assim, o próprio acesso a diferentes acervos audiovisuais assume a expressão de forma-mercadoria, sendo permutado com a mercadoria-dinheiro, por meio da venda de assinaturas pelas empresas-plataformas (Franco; Ferraz; Ferraz, 2023). Porém, há diferenças na base material que engendra o trabalho no processo global de acumulação de diferentes empresas-plataformas (Franco; Ferraz; Ferraz, 2023), por exemplo, entre a Uber, a Amazon Mechanical Turk e o Youtube, o que justifica a necessidade de compreender as particularidades do streaming de filmes e séries.

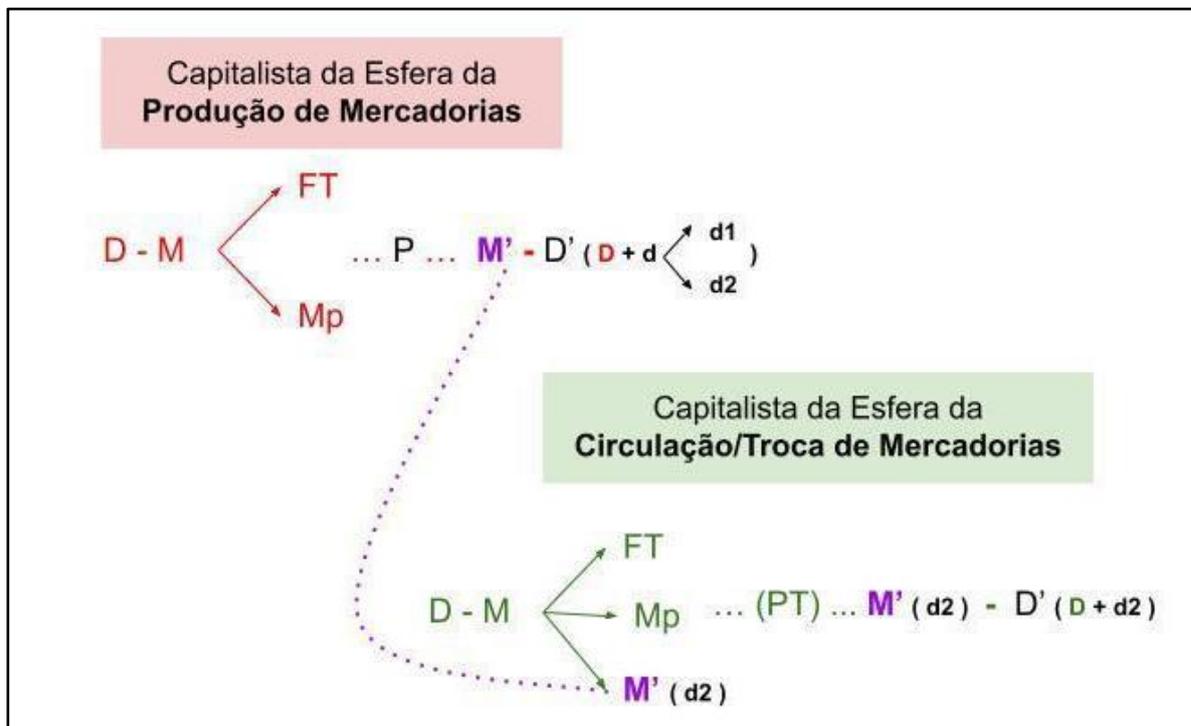
Como o setor de streaming é marcado pela necessidade de produção de novos valores de uso (os filmes e séries em si) em menor tempo, há uma demanda maior de investimentos em forma de capital, quer seja em licenças ou em conteúdos originais, ou com os custos de aperfeiçoamento da própria tecnologia frente ao aumento do fluxo global desse conteúdo virtual. Porém, a receita não é calculada a partir do consumo direto (quantidade e/ou horas assistidas) dos filmes e séries, mas da forma transmutada de assinatura mensal. Assim, uma forma central na concorrência entre os capitalistas desse setor é a quantidade de assinaturas que precisam para a realização do valor concentrado em suas mãos.

Vale destacar que à medida que se complexifica, o streaming também começa a obter receitas da distribuição de seus filmes em salas de cinema, da comercialização de licenças para uso de marcas em produtos (por exemplo, roupa de cama do filme da “Pequena Sereia” — *live action* da Disney — ou o tênis de “Stranger Things” — série da Netflix), da venda de espaço para propagandas direcionadas com base nos dados pessoais dos assinantes (há planos com ou sem anúncios) e até mesmo do licenciamento de filmes e séries para outros streamings. Porém, é foco desta pesquisa a forma particular de receita oriunda das assinaturas. Considerando apenas a Netflix, em 2022 a plataforma alcançou mundialmente mais de 230 milhões de assinaturas, um aumento de 50% em relação a 2018 (NETFLIX, 2022).

A partir de Marx (2014, 2017), tem-se que um capitalista para ser da esfera da produção precisa, por meio do dinheiro inicial, comprar as mercadorias [força de trabalho (FT) e meios de produção (Mp)] e consumi-las produtivamente (P) e assim atuar como produtor capitalista de mercadorias (Figura 1). O resultado é uma mercadoria de valor maior (M') que o valor de seus elementos de produção, e essa diferença é o mais-valor (ou mais-trabalho, pois, a fonte de valor é o trabalho humano, e o mais-trabalho é o tempo de trabalho não pago) (Figura 1). Depois, o capitalista retorna ao mercado como vendedor, e transforma sua mercadoria em

dinheiro (D) maior do que o dinheiro inicial utilizado ($D - M \dots P \dots M' - D'$). Porém, esse capitalista pode “delegar” a outros a tarefa de realizar parte do valor e do mais-valor contido nas mercadorias (M'). Por exemplo, ao invés dos estúdios cinematográficos, que produzem e reproduzem os filmes (em VHS ou DVDs), realizarem a comercialização direta com os consumidores, os mesmos “repassavam” esta tarefa para outros capitalistas. Estes compõem a esfera da circulação e são responsáveis pelas operações $M' - D$ e $D - M$. Eles realizam parte do mais-valor que foi produzido na esfera da produção (apenas uma parte, pois o restante já foi realizado na primeira troca, quando a mercadoria saiu das mãos do capitalista do setor produtivo e passou para as do capitalista do comércio).

Figura 1: Os ciclos do capital (esfera da produção e esfera da circulação)



Fonte: Elaboração própria a partir do “O Capital - livro II” (Marx, 2014).

Segundo Marx (2014), o tempo no qual o capital funciona como capital produtivo (P) (produz valor de uso e valoriza a si mesmo) é chamado de tempo de produção. Já a duração na esfera da circulação, na qual o capital assume as formas de capital-mercadoria e capital monetário, constitui seu tempo de circulação ou de curso. Assumindo o ciclo do capital em sua forma mais simples, durante o tempo que o capital habita a esfera da circulação, há uma interrupção do processo de produção (e da autovalorização do capital). Logo, a duração do tempo de circulação determina a velocidade da conversão do valor de capital na forma de seus elementos de produção.

Têm-se que o tempo total do movimento do capital através da esfera da produção e da circulação é a soma do tempo de produção e do tempo de circulação. Esse tempo total, considerando o ciclo do capital como processo periódico, no qual o valor de capital de uma determinada forma retorna a seu ponto de partida a fim de valorizá-lo, é chamado de tempo de rotação (Marx, 2014).

Como no setor do streaming a realização do valor não está baseada no número de exibições (ou horas assistidas), mas no direito de assistir algo, é o número de assinantes que determinará o tempo de circulação do capital — momento no qual o capital troca da forma capital-mercadoria para capital monetário (M - D). Por exemplo, duas empresas-plataformas adiantaram um capital de 1000, assumindo a mesma composição orgânica e as condições de produção, aquela que tiver a maior quantidade de assinaturas mensais terá a maior possibilidade de ampliar o capital.

Em relação ao que viria a se configurar como uma indústria do entretenimento, Karl Marx já falava da imprensa e da fotografia (Marx, 2017), porém não conheceu a internet, ou uma videolocadora e nem mesmo o cinema, pois a primeira exibição pública ocorreu apenas em 1895, e ele faleceu em 1883. Independentemente disso, o autor “foi capaz de tornar explícitas as forças coercitivas exercidas pela sociedade capitalista sobre os indivíduos” (Fine; Saad Filho, 2021, p. 44), ao apreender o fator ontológico da humanização da nossa espécie: o trabalho. Para Marx, “[o] trabalho é, antes de tudo, um processo entre o [ser humano] e a natureza, processo este em que o [ser humano], por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza” (Marx, 2017, p. 255).

Mesmo que Marx não tenha presenciado o desenvolvimento hodierno da indústria do entretenimento, o mesmo reconheceu que há produção de mercadorias que satisfazem as necessidades humanas não apenas do estômago, mas também da imaginação (Marx, 2017). Desta forma, o cinema, assim como outros ramos artísticos, tem um papel importante na integração das expressões artísticas na produção de mercadorias, e no seu alastramento a outras épocas e povos. Sendo que, com os VHS, os DVDs e, agora, as plataformas de streaming, a ampliação da reprodução ao mesmo tempo e em qualquer lugar de um filme é, também, a ampliação da “contemplação do trabalho morto que vaga fantasmagoricamente”⁷ (Souza, 2020).

A partir de uma perspectiva materialista da história, compreende-se, então, os filmes e séries para além da representação estética, inserindo-os no próprio modo de produção social da

⁷ O autor, Leandro Candido de Souza, proferiu esta frase a partir da interpretação do texto “A Sociedade do Espetáculo” de Debord.

vida, em prol da compreensão da função social ideológica dessas mercadorias (Medina, 2020). Nesse sentido, o produto audiovisual, por estar envolto em uma processualidade histórica conjuntural, também “apresenta soluções para conflitos sociais que emergem de uma sociedade de classes, tentando assim induzir posições frente ao fenômeno, sejam elas de consentimento, de negação parcial ou radical ao instituído” (Góes; Paes; Ferraz, 2023, p. 405).

Logo, **o objetivo geral desta pesquisa é investigar os aspectos tecnológicos, do trabalho e ideológicos por trás do streaming de filmes e séries.** Para tanto, essa investigação utilizará majoritariamente de dados empíricos sobre a Netflix. Além de ser pioneira neste mercado, orientando as decisões de outros capitalistas, a empresa é atualmente um dos principais serviços de entretenimento do mundo, com aproximadamente 231 milhões de assinaturas pagas⁸ em mais de 190 países, que se expressam em um faturamento aproximado de US\$ 31,5 bilhões de dólares (NETFLIX, 2022). Em comparação, um estudo da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) apontou que o setor audiovisual brasileiro gerou, em 2018, R\$ 26,7 bilhões, e indicou o forte crescimento do segmento de *vídeo on demand* (VOD) no país⁹. A empresa tem se destacado na produção de patentes e de filmes e séries originais em idiomas diferentes do inglês. Além disso, a Netflix também divulga periodicamente informações sobre o consumo de seus filmes e séries, e sobre as suas vagas de empregos. Outros detalhes sobre o processo investigativo serão apresentados no capítulo 1.

Desta forma, os objetivos específicos são:

- 1) identificar e analisar **as especificidades da base tecnológica** que permitiram o desenvolvimento do streaming de filmes e séries;
- 2) identificar e analisar **as especificidades do aperfeiçoamento tecnológico** produzido pelo streaming de filmes e séries;
- 3) identificar e analisar **os desdobramentos atuais do aperfeiçoamento tecnológico** do streaming de filmes e séries **para a classe trabalhadora**;
- 4) identificar e analisar **as especificidades da concorrência** em nível internacional e brasileiro;
- 5) identificar e analisar **as especificidades ideológicas** das mercadorias produzidas pelo setor de streaming.

⁸ Em 23/05/2023, a Netflix anunciou a cobrança pelo compartilhamento de senha para pessoas que não moram na mesma residência. No Brasil, a taxa é de R\$12,90. Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/ymrj46y8>>. Acesso em maio/2023.

⁹ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3oo0NjD>>. Acesso em março/2023.

No próximo capítulo, será apresentada uma síntese do processo investigativo que utilizou pesquisa documental e pesquisa bibliográfica. No capítulo 2, será discutida a base técnica já revolucionada por trás do desenvolvimento do streaming. No capítulo 3, serão abordados o aperfeiçoamento da base técnica com a produção de inteligência artificial, a divisão internacional do trabalho, a concorrência no cenário internacional e brasileiro, e a tecnologia enquanto pauta (ou não) da luta de classes. No capítulo 4, são apresentadas algumas reflexões sobre o consumo e a função ideológica do conteúdo da mercadoria audiovisual na era do streaming. E, por fim, no último capítulo, são tecidas as considerações finais.

1. O PROCESSO INVESTIGATIVO

Para alcançar os objetivos propostos, buscou-se compreender a totalidade do fenômeno, partindo de uma “posição definida de que o objeto deve e pode ser apreendido em sua integridade, em sua aparência e em sua essência, isto é, em sua totalidade” (Ferraz; Chaves; Ferraz, 2018, p. 21).

É, portanto, no sentido de apreensão da totalidade do objeto e de vários complexos que o compõem e que existem objetivamente — sem imposição subjetiva — que a razão deve se mover, no sentido da apreensão do concreto em sua forma de concreto pensado (Ferraz; Chaves; Ferraz, 2018, p. 21).

Dessa forma, este estudo se ancora em uma abordagem científica marxiana que, a grosso modo, pauta-se na função ontoprática do conhecimento, na determinação social do pensamento, na teoria das abstrações e na lógica do concreto (Ferraz; Chaves; Ferraz, 2018).

Para conhecer o real, ou seja, o movimento real concreto resultante de múltiplas determinações, o presente estudo buscará apreender os elementos determinantes do fenômeno engendrados pela lei geral da acumulação do capital e de suas contradições postas. A pesquisa teve duas partes: a primeira baseada na análise descritiva de variáveis a partir de diferentes documentos e a segunda em análises bibliográficas — *Scoping Review* e Revisão Sistemática da Literatura (RSL).

Destacamos que o avanço da Ciência, como um todo, encontra-se à serviço do capital na aplicação sistematizada do trabalho intelectual (do conhecimento científico) no processo de produção (Marx, 2017).

O que sucede com as forças da natureza sucede igualmente com a ciência. Uma vez descobertas, a lei que regula a variação da agulha magnética no campo de ação de uma corrente elétrica ou a lei da indução do magnetismo no ferro, em torno do qual circula uma corrente elétrica, já não custam mais um só centavo. Mas, para que essas leis sejam exploradas pela telegrafia etc., faz-se necessária uma aparelhagem muito custosa e extensa (Marx, 2017, p. 460).

Além do enfrentamento aos problemas de ordem da Física, Química e Biológica, que movem as Ciências Naturais e o desenvolvimento tecnológico delas decorrentes, é preciso se atentar aos problemas de ordem social (por exemplo, aqueles relacionados ao trabalho, à saúde, ao lazer, etc) e aos limites das Ciências Sociais (que tem como objeto as relações sociais) que obstaculizam a produção de um conhecimento emancipatório (Ferraz, 2022). Desta forma, é importante a compreensão do vínculo entre a produção de ideias, a produção da vida social e a produção de mercadorias no sistema capitalista.

1.1 A parte documental

De acordo com Júnior *et al.* (2021), a pesquisa documental relaciona-se com testemunhos, meios de provas, vestígios do passado — registrados de diferentes formas (escritos, estatísticos, iconográficos, etc.) — e, portanto, na análise, deve-se considerar além do conteúdo, o contexto, a utilização, e a função dos documentos. Além disso, conforme exposto por Júnior *et al.* (2021), a análise documental difere-se da análise bibliográfica, pois na primeira os documentos não sofreram nenhum tratamento analítico, diferentemente dos documentos das bases de dados de revistas e periódicos científicos. Assim, a pesquisa documental tem sido muito útil para a pesquisa social por apresentar fontes mais estáveis, que podem ser consultadas várias vezes, por baixo custo e com maior acessibilidade — pois geralmente já foram organizadas pelas instituições de guarda e/ou disponibilizadas em sites (Júnior *et al.*, 2021).

No Quadro 1, são apresentados os principais documentos coletados por tipo, quantidade, período, fonte e data de coleta. Foram coletados aproximadamente 870 documentos entre relatórios, planilhas, registros, perfis profissionais, anúncios, processos judiciais e telas de acessos¹⁰. Apenas as listas de popularidade dos filmes eram arquivos prontos (tabelas em .csv), nos demais as informações foram extraídas e organizadas manualmente.

Quadro 1: Síntese do processo de coleta de documentos

Tipo de documento	Quant.	Abrangência temporal dos documentos	Fonte da coleta	Data da coleta
Lista de popularidade dos filmes Netflix (“Global”, “Country” e “Most Popular”)	3	jun./2021 até 2022	Site da Netflix (tudum): < https://bit.ly/432OBUz >	dez./2022
Tela principal de acesso dos filmes em idioma não-inglês da Netflix	22	2019 até 2022	Plataforma Netflix	dez./2022
Tela principal de acesso dos filmes originais brasileiros de ficção da Netflix	18	2017 até 2022	Plataforma Netflix	dez./2022
Relatório financeiro da Netflix	21	2002* até 2022	Site da Netflix (report): < https://bit.ly/3vfof5x >	jan./2023
Relatório financeiro da Blockbuster	10	2001 até 2010	U.S. Securities and Exchange Commission < https://bit.ly/3NSA73X >	jan./2023

¹⁰ As informações principais (ficha técnica resumida) sobre os filmes disponíveis na tela de acesso da Netflix não variam em função do usuário que acessou.

Tipo de documento	Quant.	Abrangência temporal dos documentos	Fonte da coleta	Data da coleta
Anúncio de vaga ofertada pela Netflix	342	----	Site da Netflix (vagas): < https://bit.ly/3Zj73Hz >	08/06/2023 e 14/07/2023
Processo judicial da área trabalhista contra a Netflix no Brasil	12	2019 até jun./2023	Portal <i>Jusbrasil</i> < http://bit.ly/3NQ1prC > (Foram encontrados 3.542 resultados para “Netflix Entretenimento Brasil Ltda.”)	19/06/2023
Registro de patente da Netflix	393	2008 até ago./2023	Site da Netflix (patentes): < https://bit.ly/48ldzBa > <i>United States Patent and Trademark Office (USPTO):</i> < https://bit.ly/3TN0dJi >	ago./2023
Perfil profissional de pesquisadores por trás das patentes da Netflix	15	----	LinkedIn (buscas de perfis individuais)	ago./2023
Texto publicado sobre as tecnologias da Netflix em seu blog	17	de jan. até ago./2023	<i>Netflix Technology Blog:</i> < https://rb.gy/agrob9 >	ago./2023
Comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral de Pessoa Jurídica das plataformas brasileiras de streaming	29	----	Receita Federal Brasileira < https://bit.ly/3S81utv >	ago.e jan/2023

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** *No relatório de 2002 há informações de 1998 até 2001.

A seguir, apresentamos mais detalhes sobre os documentos e o processo de coleta dos mesmos.

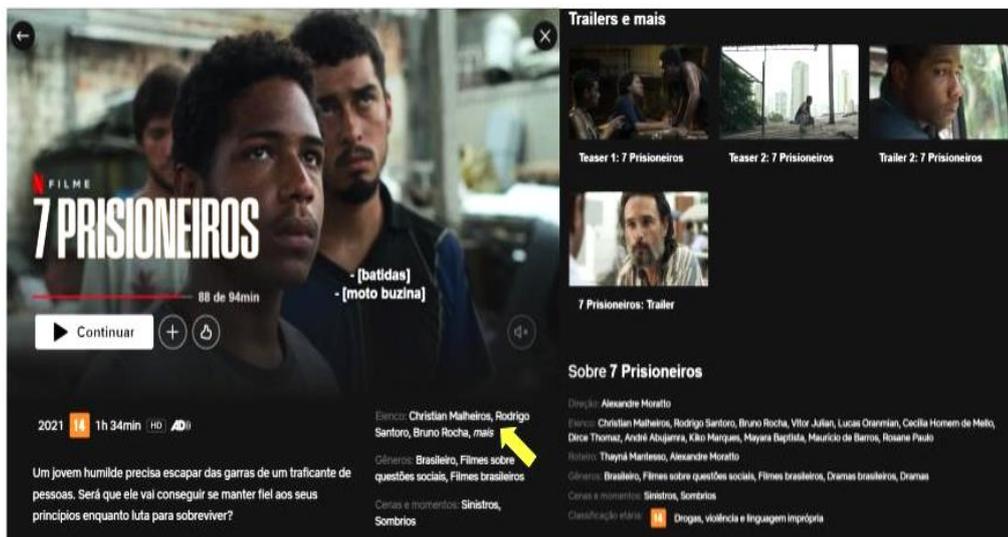
As listas de popularidade “*Global*”, “*Country*” e “*Most Popular*” apresentam informações, de junho de 2021 até dezembro de 2022, sobre 94 dos 190 países em que a Netflix oferta seus serviços.

A escolha por analisar os filmes em idioma não-inglês, com destaque para os brasileiros, visa atender aos interesses específicos desta pesquisa em tensionar questões ideológicas pró-diversidade no streaming. Espera-se, em pesquisas futuras, complementar esta análise com os filmes em idioma inglês. Além disso, a categoria “*films non-english*” faz parte das listas de popularidade disponibilizadas pela Netflix.

A Figura 2 apresenta uma tela principal de acesso dos filmes na Netflix. A Netflix classifica todo o seu conteúdo em “*cenar e momentos*”, uma outra forma de auxiliar os assinantes na escolha de filmes e séries de acordo com seus interesses. Foram analisadas as telas de 22 filmes de idioma não-inglês (as 10 melhores estreias e mais 16 filmes que ficaram

no 1º lugar do TOP 10 Brasil de 11/07/2021 a 18/12/2022. Destes, 4 filmes se repetiram, totalizando 22).

Figura 2: Exemplo da tela principal de acesso dos filmes na Netflix e da tela “mais”



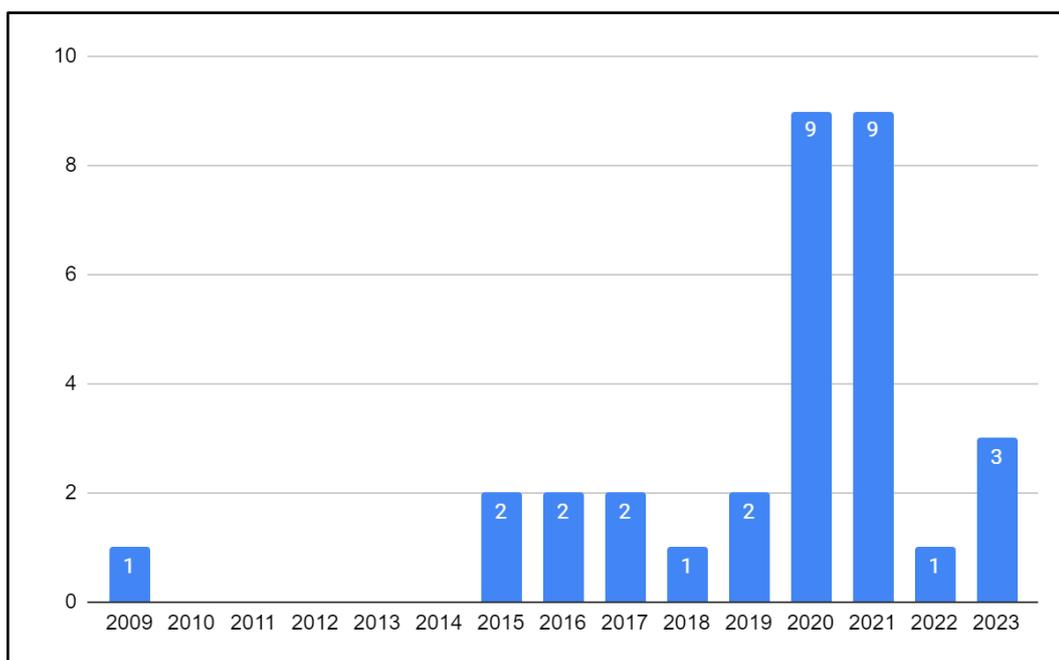
Fonte: Elaboração própria a partir da interface da plataforma Netflix.

Por meio de pesquisas exploratórias em sites diversos, foram encontradas 32 plataformas brasileiras de streaming de filmes e séries¹¹: À La Carte, AmazoniaFLIX, Aquarius, Bombozila, Box Brasil Play, BP Select, Cardume, DarkFlix+, Embaúba Play, Filme Filme, Filmicca, Globo Play, Handsplay, Itaú Cultural Play, LGBTFLIX, Libreflix, Looke, Narrativas Indígenas do Nordeste, Nordestina Play, Oldflix, PlayPlus, Reserva Imovision, Sesc Digital, Sonoraplay, Spcine Play, Tela Trans, Todes Play, TV Caiçara, Ubuplay, UOLPlay, Videoteca Popular e Wolo TV. E não foram consideradas plataformas esportivas ou de conteúdo erótico. Aproximadamente 70% das plataformas foram lançadas apenas nos últimos 4 anos, período relacionado com a emergência sanitária global de Covid-19 (2020 a 2023) (Gráfico 1).

Na pesquisa foram analisadas as informações cadastrais de pessoas jurídicas das plataformas gerenciadas por empresas com cadastro nacional da pessoa jurídica na Receita Federal Brasileira (CNPJ) ou criadas por pessoas ou grupos brasileiros. As informações foram complementadas com notícias de sites variados, e por um estudo disponibilizado por Rafael Ferreira¹², após nosso contato via Instagram em agosto de 2023, sobre o Fórum dos Streamings Independentes Brasileiros (criado em 2023 por 12 plataformas brasileiras do Brasil).

¹¹ O levantamento completo está no Apêndice A.

¹² Rafael Ferreira é diretor da produtora Cine Diáspora, conselheiro da Associação APAN e curador da plataforma TODESPRAY.

Gráfico 1: As plataformas de streaming brasileiras por ano de lançamento

Fonte: Elaboração própria (2024).

Por fim, serão apresentados detalhes sobre as variáveis selecionadas e os métodos de análises de acordo com cada capítulo.

Para a construção do **capítulo 2** e a **introdução do capítulo 3**, foram selecionadas as variáveis: “o número de trabalhadores em tempo integral”; “o número de trabalhadores temporários e meios períodos”; “a despesa anual com tecnologia e desenvolvimento”; “a despesa anual com a compra de bens e equipamentos” e “a despesa anual com a compra de DVDs” a partir dos relatórios financeiros da Netflix. E, também, as variáveis: “o número de trabalhadores em tempo integral” e “o número de trabalhadores temporários e meios períodos” a partir dos relatórios financeiros da Blockbuster.

No **item 3.1**, foram selecionadas as variáveis “tipo” e “título” das patentes da Netflix. Os títulos das patentes foram analisados pela frequência e *trend topics* dos bigramas (duas palavras) por meio do *software* Biblioshiny.

No **item 3.2**, foram analisados os “primeiros autores” dos registros das patentes da Netflix e selecionados 15 pesquisadores que apareceram pelo menos em 5 registros. Em seguida, foi realizada uma busca pelo perfil no LinkedIn dos 15 pesquisadores sendo coletados “o período de permanência na Netflix”, “o número de cargos que ocupou na Netflix” e “a descrição da última (ou atual) função”. Também foram analisados, a partir das vagas ofertadas pela Netflix, “o número de vagas”, “a área da vaga”, “a localidade da vaga” e “a faixa salarial”. E também foram analisados, a partir de processos judiciais brasileiros contra a Netflix, “o

assunto”, “as empresas reclamadas” e “o valor da ação”. E foram analisados os “títulos” e as “palavras-chave” dos textos sobre as tecnologias da Netflix publicado em seu blog.

No **item 3.4**, foram analisados os 5 maiores “acionistas” (*shareholders*) da Netflix e dos estúdios hollywoodianos. O “porte” e o “capital social” dos streamings com planos de assinatura ou aluguel individual com registro de pessoa jurídica foram separados por “tipo de catálogo”. E a partir dos filmes brasileiros de ficção da Netflix, os “roteiristas”, “diretores” e “elenco principal”.

No **item 3.5**, foram analisados “tipo de catálogo” e “informações sobre financiamento público” por meio dos registros das pessoas jurídicas, resultados de leis e editais, e notícias.

Para a construção do **capítulo 4**, foram analisadas as variáveis “posição”, “semanas”, “horas assistidas” e “países” das listas de popularidade, que foram complementadas pelas informações sobre o “gênero” e “cenas e momentos” dos filmes de idioma não-inglês e dos filmes brasileiros de ficção. Também foram analisadas as “sinopses” dos filmes brasileiros. Além do “número de assinantes por região” a partir dos relatórios financeiros da Netflix.

1.2 A parte bibliográfica

A parte bibliográfica foi realizada em dois momentos: o primeiro foi orientado pela técnica de *Scoping Review* (Arksey; O’Malley, 2003), utilizando a base de dados *Scopus*; enquanto o outro baseou-se em uma revisão sistemática da literatura (RSL) utilizando a Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Eptic¹³), complementada por uma análise bibliométrica realizada por meio do *software R* e do seu pacote *Bibliometrix* pela sua interface *Biblioshiny*.

As revisões de literatura fazem parte de muitos projetos de pesquisa e tem como interesse indicar lacunas e possibilidades de avanço da própria Ciência. E, no caso das revisões sistemáticas da literatura (RSL), busca-se um maior rigor metodológico que minimize ações arbitrárias dos pesquisadores (Silva; Marques, 2021).

No primeiro momento, foi realizada uma análise bibliométrica exploratória com o objetivo de analisar o desenvolvimento tecnológico e o streaming, foram realizadas buscas nas áreas da Ciência da Computação e da Engenharia da base *Scopus*. Inicialmente foram

¹³ Acerca do avanço científico brasileiro sobre a temática do streaming e com uma abordagem marxista, identificou-se apenas a revista Eptic [Revista quadrimestral vinculada ao Observatório de Economia e Comunicação (OBSCOM) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. ISSN: 1518-2487. Qualis 2017-2020: B1. Informação disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/index> >. Acesso em junho/2023].

identificados os principais temas que estavam relacionados à Netflix (principal streaming com pesquisas científicas publicadas) por meio das palavras-chave de artigos e de *conference paper* em inglês, publicados entre 2007 e 2023. Depois, foram organizados 9 temas: sistema de recomendação, filtragem colaborativa, qualidade da experiência e/ou de serviço, fatoração matricial, *machine learning*, computação em nuvem, inteligência artificial, *adaptive streaming/dash* e *deep learning/computer vision/NLP (Natural Language Processing)*.

Para cada tema foi realizada uma nova busca com palavras-chave específicas (Quadro 2) e por fim uma busca geral com todas as palavras-chave. Depois, os resultados das buscas foram quantificados por ano (Tabela 1), e calculadas a porcentagem do número de artigos de cada busca temática pelo número de artigos da busca geral.

Quadro 2: *Scoping Review* na base *Scopus* (Fórmulas de busca por temas)

Temas	Sigla	Fórmula geral
		(TITLE-ABS-KEY (netflix) AND TITLE-ABS-KEY (“ ”)) AND (LIMIT-TO (SUBJAREA , "COMP") OR LIMIT-TO (SUBJAREA , "ENGI")) AND (LIMIT-TO (DOCTYPE , "ar") OR LIMIT-TO (DOCTYPE , "cp")) AND (LIMIT-TO (LANGUAGE , "English"))
Sistema de recomendação	REC	"recommender systems" OR "recommender system" OR "recommendation systems" OR "recommendation system" OR "recommendation algorithms" OR "recommendation algorithm" OR "recommendation"
Filtragem colaborativa	FIL	"collaborative filtering" OR "filtering cf"
Qualidade da experiência e/ou de serviço	QUA	"qoe" OR "qos" OR "quality of experience" OR "quality of service" OR "video quality" OR "VMAF" OR "user experience" OR "Assessment Fusion"*
Fatoração matricial	FAT	"matrix completion" OR "matrix factorization" OR "low-rank matrix"
<i>Machine Learning</i>	MAC	"machine learning"
Computação em nuvem	NUV	"cloud"
Inteligência artificial	ART	"artificial intelligence" OR "AI"
<i>Adaptive streaming/Dash</i>	DAS	"dash" OR "adaptive streaming" OR "dynamic adaptive"
<i>Deep learning/ Computer vision/ NLP (Natural Language Processing)</i>	DCN	"deep learning" OR "computer vision" OR "NLP" OR "Natural Processing Language"

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** *A Netflix criou em 2016 um *software* que mede a qualidade de vídeo (VMAF - Video Multi-Method Assessment Fusion).

As porcentagens permitiram comparar a participação de cada tema por conjunto total de pesquisa de um determinado ano. Por exemplo, as pesquisas sobre *machine learning* (MAC) representavam 7,7% das pesquisas de 2013, e 10 anos depois, aumentaram para 23,3%. Por outro lado, as pesquisas sobre *adaptive streaming e Dash* (DAS), em 2015, representavam 14,0%, e em 2022, diminuíram para 3,1%. Porém, vale destacar que os cálculos não tiveram como pretensão alcançar uma precisão estatística, pois nosso objetivo foi observar a alteração do interesse pelas tecnologias relacionadas ao streaming (principalmente associadas à Netflix) no tempo de um estrato específico da Ciência.

Tabela 1: Scoping Review na base Scopus (Documentos encontrados por ano)

Ano	Busca geral	Busca por temas								
		REC	FIL	QUA	FAT	MAC	NUV	ART	DAS	DCN
2023	90	42 (46,7%)	18 (20,0%)	15 (16,7%)	3 (3,3%)	21 (23,3%)	7 (7,8%)	7 (7,8%)	0 --	13 (14,4%)
2022	160	61 (38,1%)	18 (11,3%)	19 (11,9%)	7 (4,4%)	22 (13,8%)	12 (7,5%)	7 (4,4%)	5 (3,1%)	17 (10,6%)
2021	151	51 (33,8%)	21 (13,9%)	28 (18,5%)	9 (6,0%)	25 (16,6%)	14 (9,3%)	9 (6,0%)	7 (4,6%)	17 (11,3%)
2020	125	49 (39,2%)	25 (20,0%)	25 (20,0%)	11 (8,8%)	17 (13,6%)	7 (5,6%)	9 (7,2%)	8 (6,4%)	11 (8,8%)
2019	132	53 (40,2%)	18 (13,6%)	32 (24,2%)	11 (8,3%)	6 (4,5%)	7 (5,3%)	5 (3,8%)	12 (9,1%)	6 (4,5%)
2018	99	36 (36,4%)	22 (22,2%)	19 (19,2%)	9 (9,1%)	7 (7,1%)	10 (10,1%)	10 (10,1%)	10 (10,1%)	4 (4,0%)
2017	94	44 (46,8%)	23 (24,5%)	19 (20,2%)	13 (13,8%)	5 (5,3%)	12 (12,8%)	13 (13,8%)	7 (7,4%)	1 (1,1%)
2016	93	35 (37,6%)	17 (18,3%)	16 (17,2%)	8 (8,6%)	4 (4,3%)	15 (16,1%)	7 (7,5%)	10 (10,8%)	3 (3,2%)
2015	50	21 (42,0%)	7 (14,0%)	13 (26,0%)	7 (14,0%)	0 --	8 (16,0%)	2 (4,0%)	7 (14,0%)	0 --
2014	61	32 (52,5%)	20 (32,8%)	6 (9,8%)	10 (16,4%)	2 (3,3%)	5 (8,2%)	3 (4,9%)	3 (4,9%)	0 --
2013	65	27 (41,5%)	18 (27,7%)	7 (10,8%)	11 (16,9%)	5 (7,7%)	4 (6,2%)	5 (7,7%)	2 (3,1%)	0 --
2012	62	38 (61,3%)	22 (35,5%)	4 (6,5%)	6 (9,7%)	2 (3,2%)	6 (9,7%)	6 (9,7%)	2 (3,2%)	1 (1,6%)

Ano	Busca geral	Busca por temas								
		REC	FIL	QUA	FAT	MAC	NUV	ART	DAS	DCN
2011	40	26 (65,0%)	15 (37,5%)	1 (2,5%)	2 (5,0%)	3 (7,5%)	1 (2,5%)	5 (12,5%)	1 (2,5%)	0 --
2010	57	31 (54,4%)	27 (47,4%)	1 (1,8%)	14 (24,6%)	6 (10,5%)	1 (1,8%)	9 (15,8%)	0 --	0 --
2009	33	22 (66,7%)	20 (60,6%)	4 (12,1%)	10 (30,3%)	2 (6,1%)	0 --	1 (3,0%)	0 --	0 --
2008	31	12 (38,7%)	17 (54,8%)	1 (3,2%)	10 (32,3%)	3 (9,7%)	0 --	3 (9,7%)	0 --	0 --
2007	11	6 (54,5%)	5 (45,5%)	0 --	1 (9,1%)	0 --	0 --	0 --	0 --	0 --
Total	1354	586	313	210	142	130	109	101	74	73

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** A soma dos documentos encontrados nas buscas por temas (1738 documentos) é superior ao total encontrado na busca geral (1354 documentos), pois nessa última os documentos que estão em mais de um tema só aparecem uma única vez.

Acerca do segundo momento, dessa vez, foi analisado um estrato brasileiro da Ciência, por meio de uma revisão sistemática da literatura (RSL) que teve o objetivo de obter um panorama da economia política da comunicação frente à emergência do streaming. Para tanto, realizou-se o levantamento dos artigos, em português ou em espanhol, publicados na Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Eptic), até 14 de junho de 2023, por meio de buscas individuais pelas palavras: streaming, audiovisual, cinema, automação, VOD, filme, Netflix, plataforma, algoritmo, algorítmica, imperialismo, colonialismo. Diferente do momento um, nessa etapa foi preciso criar a tabela de informações manualmente, recolhendo título, ano de publicação, resumo e autores de cada artigo.

A busca sistemática da literatura ajudou a responder ao objetivo geral desta pesquisa por meio da questão auxiliar [QA]: Quais as limitações e, conseqüentemente, os avanços e os interesses da produção científica que se propõem a realizar uma análise partindo da economia política da comunicação, considerando o contexto atual de ascensão das plataformas de streaming?

Para auxiliar na resposta da [QP], foram criadas duas questões auxiliares específicas [QE]:

- [QE1] Quais — e como se articulam — *os principais temas, conceitos e aportes teóricos* acionados para a análise da economia política do streaming?

- [QE2] Quais as implicações do desenvolvimento tecnológico no mercado de cinema e TV com a emergência das plataformas de streaming?

Na primeira etapa, foram aceitos apenas artigos em português ou espanhol, e eliminados os trabalhos repetidos, e obteve-se um *corpus* inicial com 85 artigos. Na segunda etapa, a exclusão foi feita após a leitura dos resumos e das palavras-chave, por meio de critérios específicos para exclusão, de acordo com o objetivo da pesquisa (Tabela 2). Foram definidas pontuações para cada um dos critérios. Os artigos com uma pontuação total inferior a três foram excluídos, e obteve-se um *corpus* intermediário com 78 artigos, que foi submetido à análise bibliométrica por meio do *software R* e do seu pacote *Bibliometrix* pela sua interface *Biblioshiny*.

Tabela 2: Critérios de avaliação (RSL)

Critério	Peso
Apresenta discussões gerais sobre o desenvolvimento tecnológico na informação, comunicação ou cultura?	1
Apresenta discussões sobre a lógica industrialista, imperialismo, globalização, liberalismo e/ou capitalismo?	2
Apresenta menção sobre alguma plataforma de streaming audiovisual (TV, cinema ou internet)?	3
Apresenta discussões sobre a produção audiovisual (TV, Cinema ou Internet) nacional ou não?	4
Total	10

Fonte: Elaboração própria (2024).

Na última etapa, foram selecionados para a leitura completa apenas os artigos com pontuação total superior a cinco, e obteve-se um *corpus* final com 6 artigos (Quadro 3).

Quadro 3: Artigos selecionados para o *corpus* final (RSL)

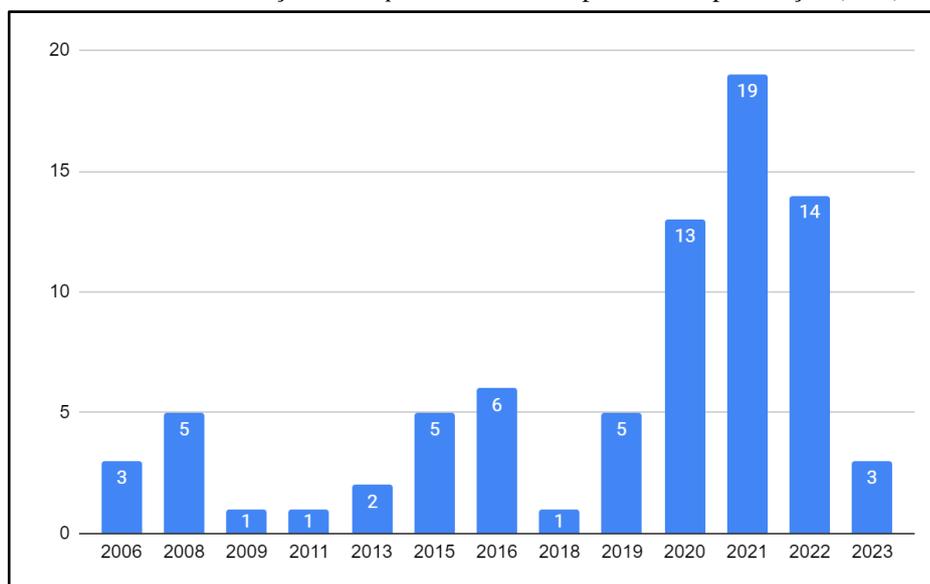
Ano	Título	Autoria	Palavras-chave
2022	As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro	Marcelo Gil Ikeda	Políticas públicas para o audiovisual; Cinema brasileiro contemporâneo; Ancine.
2022	O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas	Lia Bahia; Pedro Butcher; Pedro Tinen	Regulação; Audiovisual; Streaming; Política cultural; Digitalização.
2021	Disputa de mercado e análise regulatória no audiovisual brasileiro: análise da compra da Time Warner pela AT&T	Ana Beatriz Lemos da Costa; Anderson David Gomes dos Santos	AT&T; Time Warner; Mercado audiovisual; Regulação econômica da comunicação; Economia Política da Comunicação.

Ano	Título	Autoria	Palavras-chave
2020	Por uma economia política do audiovisual no capitalismo global	Kátia Morais; Othon Jambeiro	Audiovisual; Capital transnacional. Economia Política; Globalização; Mídia.
2019	TVs Públicas e Cinema na América Latina: Territórios em Híbridação	Marize Torres Magalhães	Híbridação; TVs; TV Pública; Cinema latinoamericano.
2015	As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”	Marcelo Gil Ikeda	Política cinematográfica; Lei do Audiovisual; Ancine.

Fonte: Elaboração própria a partir da Revista Eptic (2024).

O *corpus* intermediário é composto por 78 artigos publicados entre 2006 e junho de 2023, com mais de 60% concentrado a partir de 2020 (Gráfico 2). Esse aumento no interesse por estudos sobre as plataformas de streaming de filmes e séries, e temas relacionados, se expressa, também, pelo lançamento do dossiê temático da revista Eptic: “Streaming e as mudanças nos mercados e nos conteúdos do audiovisual contemporâneo”, no último quadrimestre de 2022.

Gráfico 2: Distribuição do *corpus* intermediário pelo ano de publicação (RSL)



Fonte: Elaboração própria a partir da Revista Eptic (2024).

Após a leitura dos resumos e das palavras-chave, o *corpus* foi dividido em 2 grandes temas: “Estado, Comunicação, Informação e Cultura” (44) e “Tecnologia e implicações sociais” (34). Do primeiro tema, 14 artigos versam sobre “Estado e Cinema”. Do segundo tema, 10 artigos versam sobre “Estado e Tecnologia”. Esse maior interesse de pesquisas sobre plataformas, automação e cultura relacionado às dinâmicas do Estado (regulação, fiscalização, regulamentação, etc.) também é observado pelas palavras-chave dos artigos. Nestas, destaca-se

o predomínio de estudos que discutem sobre *políticas públicas** e a *regulação**, e a baixa frequência de estudos que discutem diretamente o *streaming** e o *trabalho** (Quadro 4).

Quadro 4: Frequência das palavras-chave, organizadas em grupos de sinônimos, do *corpus* intermediário (RSL)

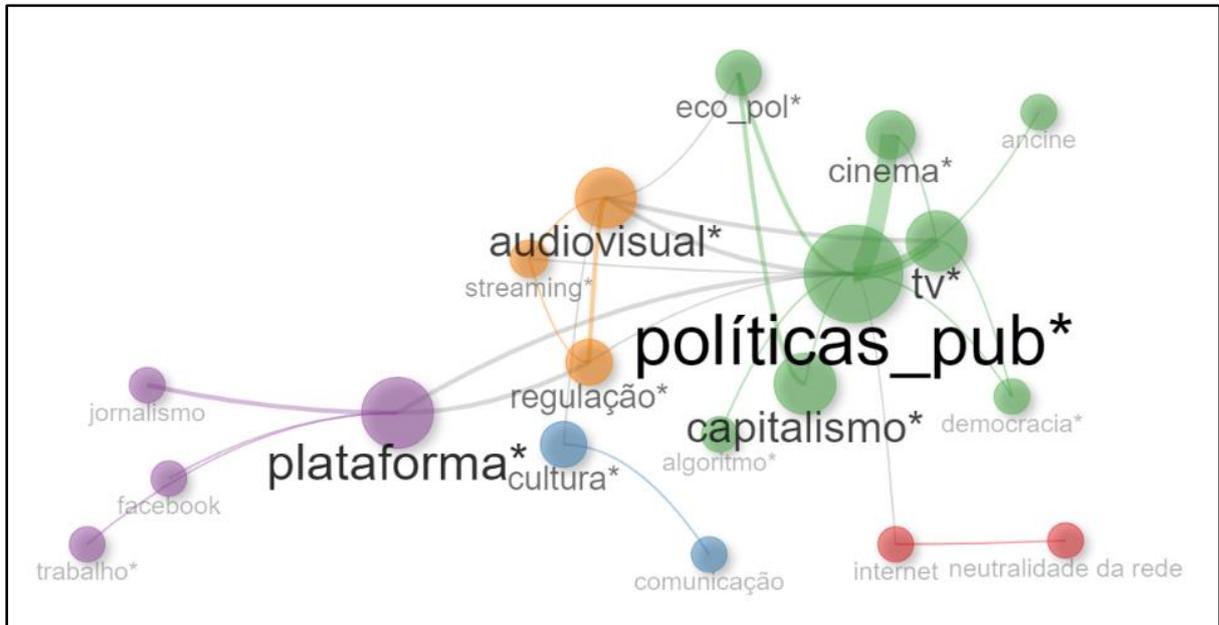
Grupo	Freq.	Sinônimos (elaborado pelo autor)
políticas_pub*	19	políticas de cinema; política cinematográfica; políticas de fomento ao cinema nacional; políticas culturais; políticas de comunicação; análise de políticas públicas; política conectiva; política cultural; política de informação; políticas de comunicación; políticas públicas para o audiovisual; políticas; política audiovisual; conteúdo público; esfera pública; serviço público
plataforma*	17	plataformização; digitalização; plataformas digitais; estudos de plataforma; plataformas multilaterais; plataformas sociodigitais; plataformas; plataforma
cinema*	16	acesso ao cinema; ficção seriada brasileira; produção fílmica brasileira; cinema brasileiro contemporâneo; cinema brasileiro; cinema latinoamericano; cinema perto de você; cinema: mercado áfrica; crise no cinema brasileiro; exibição cinematográfica; mercado cinematográfico; festivais de cinema; cinema
capitalismo*	14	capital transnacional; capitalismo de vigilância; comunicação e capitalismo; capital financeiro; capitalismo; colonialismo; colonialismo de dados; imperialismo infraestrutural; imperialismo; globalização; mercado global de comunicação e cultura
tv*	12	lei da tv por assinatura; tv pública; tvs; conteúdo televisivo; televisão comunitária; televisão por assinatura; televisión digital terrestre; televisão
audiovisual*	11	lei de serviços de comunicação audiovisual; lei do audiovisual; mercado audiovisual; serviços de comunicação audiovisual; audiovisual
regulação*	10	autorregulação regulada; regulação convergente; regulação econômica da comunicação; regulamentação; regulação
cultura*	9	bens culturais; diversidade cultural; indústrias culturais e midiáticas; estudos culturais; práticas culturais; cultura
eco_pol*	9	economia política da comunicação; economia política do audiovisual; economia política; epc; ulepicc-brasil
algoritmo*	6	algoritmo de aprendizado profundo; algoritmos inteligentes; processos algorítmicos; regulação algorítmica; algoritmos
streaming*	6	plataformas de streaming; streaming de audiovisual; streaming; vídeo on demand
rádio*	5	rádio comunitária; rádio digital; radiodifusão; rádio
trabalho*	5	plataformização do trabalho; trabalho digital; trabalho gratuito; trabalho intelectual; trabalho

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** 1) O grupo de sinônimos é uma aproximação, pois algumas palavras podem pertencer a mais de um grupo. 2) Apenas as palavras-chave com frequência mínima de 5 foram consideradas.

A partir da análise de correlação das palavras-chave (Figura 3), observa-se que: a) os estudos que discutem sobre *capitalismo**, *economia política**, *cinema** e *TV** estão relacionados aos estudos de *políticas públicas**. Já o *streaming**, *audiovisual** e *plataforma** se aproximam da noção de *regulação**. No centro, vemos emergir a figura do Estado na

dinâmica econômica, política e social da indústria do entretenimento e dos serviços de streaming. Interessante observar que o tema *trabalho** está relacionado a estudos sobre *plataforma**, distanciando-se das indústrias culturais (cinema e TV).

Figura 3: Análise de correlação das palavras-chave do *corpus* intermediário (RSL)

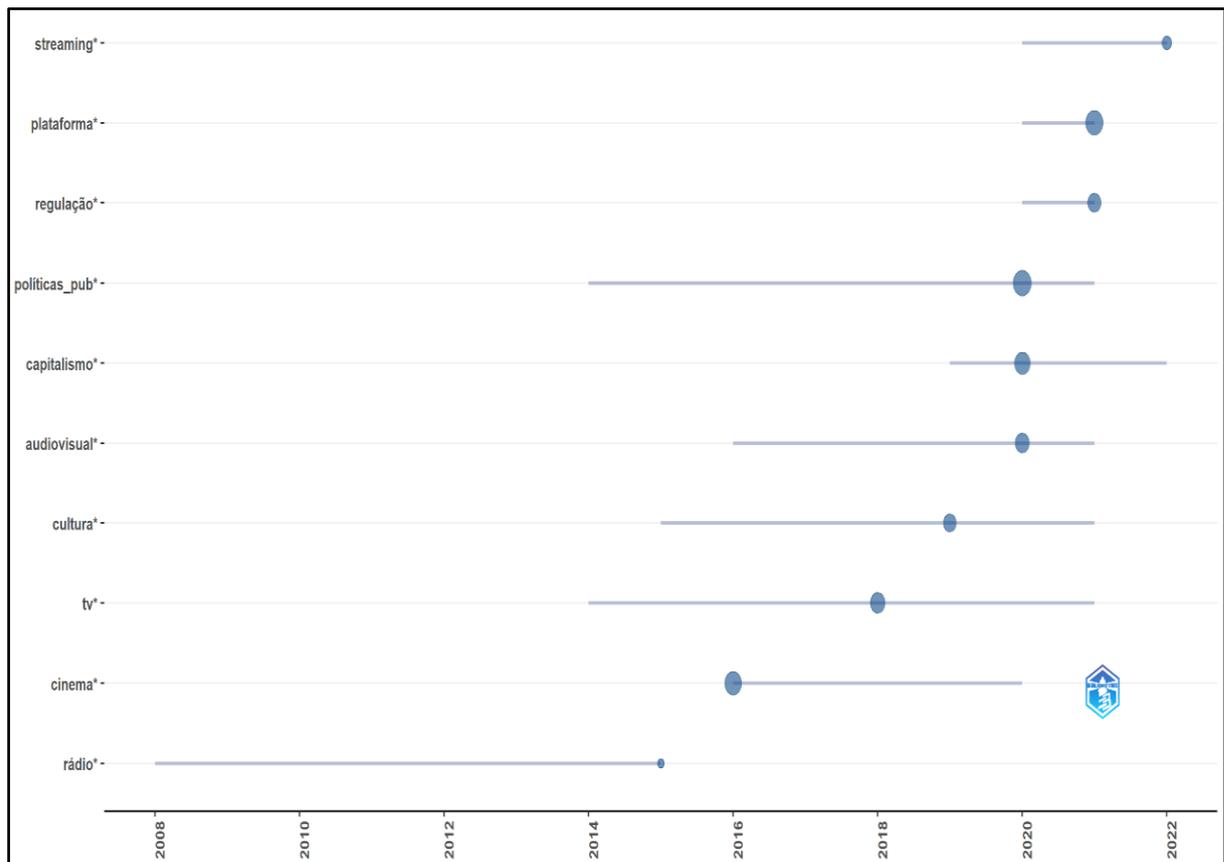


Fonte: Biblioshiny (2024).

Considerando o ano das publicações, a partir da análise de *trending topic* das palavras-chave do *corpus* intermediário, os estudos da EPC primeiramente se interessavam pelo *rádio**, passando para a *TV**, o *cinema** e o *audiovisual** e, nos últimos anos, pelas *plataformas** e pelo *streaming** (Figura 4). Novamente se observa o maior predomínio de pesquisas sobre *políticas públicas** se comparado com aquelas que apontam para críticas ao *capitalismo** (inclui imperialismo, globalização, colonialismo, etc.), porém há indício que estas pesquisas, diferente das primeiras, têm se mantido após 2021.

Assim, a partir da análise bibliométrica do *corpus* intermediário (grupo de artigos que acomodam teoricamente o *corpus* final), observou-se o predomínio do papel do Estado no mercado audiovisual (TV, cinema e internet), por meio da regulação econômica e da promoção de políticas públicas. Porém, mesmo com o crescente interesse pelo desenvolvimento tecnológico, expresso pelas pesquisas sobre plataformas, há uma carência de estudos que apontam para a crítica da dinâmica capitalista ou da exploração do trabalho.

Figura 4: Análise de *trending topic* (palavras-chave) do *corpus* intermediário (RSL)



Fonte: Biblioshiny (2024).

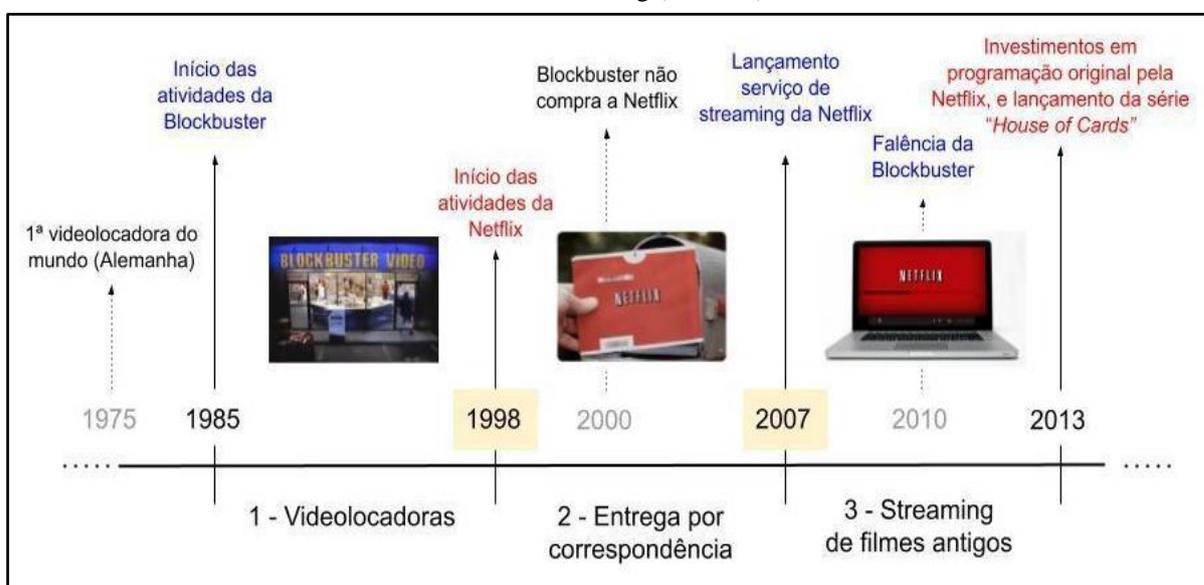
Sobre o *corpus* final (Quadro 3), os artigos foram lidos integralmente e fazem parte das discussões dos capítulos 3 e 4. A seguir, serão discutidos os aspectos da base técnica já revolucionada, que permitiu a emergência do streaming.

2. O REVOLUCIONAMENTO DA BASE TÉCNICA: DO ALUGUEL DE VHS AO STREAMING

2.1 A ruína do mercado de aluguel de VHS e DVD

A partir da história da Blockbuster e da Netflix, o desenvolvimento do mercado de aluguel de filmes para entretenimento doméstico até 2013¹⁴ pode ser dividido em três fases: 1) as videolocadoras; 2) a loja online com entrega por correspondência; e 3) o streaming de filmes antigos (Figura 5).

Figura 5: As fases do mercado de aluguel de filmes para entretenimento doméstico: do comércio de aluguel de DVD ao streaming (até 2013)



Fonte: Elaboração própria (2024).

Considerando a Figura 5, tanto a Blockbuster e a Netflix são capitalistas apenas da esfera da circulação que não vendem o filme em si (conteúdo da mercadoria), mas a possibilidade de uso por um determinado tempo dos diferentes suportes (VHS, DVDs e/ou de arquivos digitais). Em vez de produzirem valor e mais-valor a partir da exploração do trabalho produtivo, como no caso da indústria do entretenimento, o mercado de aluguel de filmes apropria-se de parte do valor gerado (mais-valor) de outros capitalistas.

A Netflix começa suas atividades a partir de uma alteração no modo de comercialização de entretenimento doméstico, mais precisamente do serviço de aluguel de filmes, que foi

¹⁴ Até 2013, a Netflix não participava da produção de conteúdo novo e original, se configurava apenas como uma empresa fora da produção de mercadorias cinematográficas e/ou televisivas, independentemente se enviava DVD pelo correio ou se fazia uso de uma plataforma de streaming. A Netflix é, até então, uma empresa capitalista apenas da esfera da circulação da mercadoria.

afetado por uma transformação tecnológica de outro ramo industrial: a invenção dos DVDs (lançado nos EUA no final dos anos de 1990). Era mais barato, por causa do peso, transportar os DVDs do que as fitas VHS.

Até o início dos anos 2000, se queríamos alugar um filme, íamos até a videolocadora mais próxima. Com a Netflix, no contexto dos EUA, o cliente realizava seu pedido pela internet e recebia em casa, por meio dos correios, o DVD. Esse capitalista altera o modo de comercialização de entretenimento doméstico, ao associar duas inovações tecnológicas da época, os DVDs e a internet (que substituíram o VHS e as lojas físicas) com uma forma tradicional de transporte de mercadorias: os correios.

Quando a Netflix lançou seu site de aluguel de DVDs, esse mercado estava sob o monopólio da Blockbuster (1985-2010) e suas milhares de locadoras espalhadas pelo mundo. Em 2000, a Blockbuster deixou de comprar a Netflix (Hastings, 2020), inaugurou sua loja virtual anos depois (no Brasil ela terceirizou as entregas para a empresa de distribuição “Total Express”), e entrou em falência em 2010 (poucos anos depois que a Netflix lançou seu streaming).

Com o desenvolvimento do comércio eletrônico e a automação das vendas, ocorre a diminuição, ou a substituição, de lojas físicas de diferentes setores, de alimentos ao entretenimento. Por exemplo, no setor brasileiro de aluguel de filmes em DVD, em 2018 apenas 23% dos municípios brasileiros ainda tinham videolocadoras, em 2006 eram 82% (IBGE, 2019). De modo geral, houve a diminuição da contratação de força de trabalho para realizar a venda e a redução de estoques (antes descentralizados), de prédios para limpeza e de balcões para atendimento. Assim, o desenvolvimento do mercado eletrônico possibilitou a ampliação da escala da circulação de mercadorias por um capitalista.

Nas lojas físicas, o capitalista do mercado de aluguel de DVDs precisava comprar os meios de produção (lojas físicas, estantes, computadores para a venda) e as mercadorias (VHS e DVDs) que estão na forma capital-mercadoria, e a força de trabalho (trabalhadores para atendimento, gestão, limpeza, etc.). Com as lojas virtuais, os meios de produção e a força de trabalho foram alterados. Além de um sistema online para o comércio, é necessária a compra de envelopes para colocar os DVDs, de máquinas para a gestão do estoque, a contratação de trabalhadores para separar e empacotar os pedidos e operar as máquinas (e não para atuarem no balcão). Além da alteração na forma de realizar os pedidos (do balcão para a tela do computador), foi preciso garantir que o filme chegasse ao cliente, já que ele não precisava mais sair de casa. Porém, tanto a Netflix e a Blockbuster não contratavam trabalhadores para realizarem o transporte dos DVDs do estoque para a casa do cliente, e terceirizaram

(transferiram) os serviços para outras empresas e/ou para o próprio Estado (os correios norte-americanos).

Com o *boom* da transmissão ao vivo de vídeos pela internet, a partir do desenvolvimento dos cabos de transmissão, dos satélites, do conhecimento científico sobre ondas eletromagnéticas e programação, etc., as mercadorias audiovisuais (incluindo os filmes) passaram a ser entregues (no caso, transmitidas) por meio da internet (o streaming). Nesse período, são lançados os serviços de streaming audiovisuais: o Youtube (2005), a Amazon Unbox (2006) e a Netflix (2007).

Por se tratar de uma alteração no processo de transporte, dentro da esfera da circulação, o streaming se apropriou desse desenvolvimento da indústria de transportes. Enquanto a indústria de transporte investiu, por exemplo, na produção de cabos e de satélites, o streaming terceirizou o transporte (pelo correio ou pela internet) das mercadorias sob sua responsabilidade. Ou seja, não foi o streaming que investiu no revolucionamento da base tecnológica, mas dele fez (e ainda faz) uso enquanto setor particular de expansão geral do capital.

Vale destacar que a indústria de transporte (de mercadorias e de pessoas), incluindo a indústria de transmissão (internet), se constitui enquanto um “[...]ramo autônomo da indústria em que o produto do processo de produção não é um objeto novo” (Marx, 2014, p. 133), mas um “[...]efeito útil [que] só pode ser consumido durante o processo de produção” (Marx, 2014, p. 134). Na indústria de transportes “[...]o resultado — transportem-se homens ou mercadorias — é sua **existência espacial modificada**, por exemplo, que o fio se encontre agora na Índia, e não na Inglaterra, onde foi produzido” (Marx, 2014, p. 134).

Mesmo que no setor do streaming o resultado — transmitir online filmes e séries — seja sua **existência virtual multiplicada espacialmente**, por exemplo, que o filme seja exibido agora em uma smart TV no Brasil, ao mesmo tempo em um celular no Japão, e não *apenas* nos EUA, onde foi produzido, esse setor paga para outra indústria a produção do efeito útil. Assim, os filmes e séries *viajam virtualmente* por diversos meios de transmissão, após a multiplicação quase instantânea de seus arquivos, sendo o controle desse movimento espacial das diferentes **existências virtuais** justamente o processo de trabalho demandado para a indústria de transmissão.

Dessa forma, o consumidor paga pelo efeito útil (produzido pela indústria de transmissão/transporte) e não por um produto separado dele, por meio de uma assinatura mensal (produzida pelo streaming), da mesma forma que um usuário de trem não se torna dono de nenhum vagão pelo simples fato de adquirir um bilhete de passagem. Porém, para o capitalista

do streaming, a receita das assinaturas mensais cobre os custos com esse transporte, já que esse setor não investe, até o período analisado, em meios de transmissão mas na apropriação da base técnica já revolucionada.

Com a substituição do transporte físico por correspondência pela transmissão virtual do streaming (no mesmo site em que alugava DVDs), a Netflix reduziu drasticamente os DVDs em prol dos arquivos digitalizados¹⁵. Em abril de 2023, a Netflix anunciou o fim do serviço de aluguel de DVD pelo correio nos EUA (o serviço nunca chegou ao Brasil).

Durante os 25 anos de serviço, foram 40 milhões de pagantes e 5,2 bilhões de discos alugados – só nos EUA. Segundo a Associated Press, a Netflix deixou de divulgar o número atual de assinantes do serviço de DVD, mas sabe-se que ele gerou US\$ 145,7 milhões em receita no último ano, o que significa algo entre 1,1 milhão e 1,3 milhão de assinantes atualmente – hoje, o streaming possui 232,5 milhões de pagantes no mundo inteiro¹⁶.

No lugar dos inúmeros exemplares de DVDs ou envelopes e selos, o streaming teve que adquirir licenças de filmes e séries de outros capitalistas, e disponibilizá-los para os clientes, aquecendo assim o mercado de renda por propriedade intelectual.

De forma mais geral, taxas de licenciamento e pagamentos de *royalties* são exemplos desse tipo de renda [de propriedade intelectual]. Uma segunda forma de renda de propriedade intelectual surge quando uma empresa usa propriedade intelectual para criar um produto ou serviço que, devido à exclusão de propriedade intelectual, outros não podem copiar. A empresa pode então vender esse produto e colher as recompensas de ter direitos de monopólio sobre a propriedade intelectual em seu cerne (Srnicek, 2022, p. 8).

Vimos até aqui que o streaming emerge da ruína do mercado de aluguel de VHS e, posteriormente, também de DVD. O revolucionamento técnico do suporte da mercadoria (e, conseqüentemente, dos suportes para o consumo dessas mercadorias), do processo de comercialização e do processo de transporte foram centrais para o processo de troca de mercadorias piores de mais-valor por dinheiro (M' - D) (Quadro 5).

Primeiro, até 1998, houve uma mudança na maneira como era realizada a troca (de DVDs em loja física para DVDs enviados pelo correio) e depois ocorreu uma mudança tanto no suporte da mercadoria quanto na forma de realizar a troca (de DVDs enviados pelo correio para o *play* na tela).

Além da automação das vendas e do transporte, apontamos a importância da automação do marketing como revolução que contribuiu com o desenvolvimento do streaming. Desde 2000, antes do lançamento do streaming, a Netflix já usava um algoritmo de recomendação (o

¹⁵ Ver o Gráfico 4.

¹⁶ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3oozIg4>>. Acesso em maio/2023.

Cinematch) baseado em filtragem colaborativa a partir das avaliações dos assinantes do seu site de aluguel de DVDs.

Quadro 5: A ruína do mercado de VHS e DVD

Ano	Suporte da mercadoria	Processo de comercialização da mercadoria	Processo de transporte da mercadoria	Suporte para o consumo da mercadoria
1975	VHS	Loja física	----	TV e reproduzidor de VHS
	DVD			TV (ou computador) com reproduzidor de DVD
1998		Loja online (site)	Correios	
2007	Acervo online (site)		Internet (streaming)	Computador
2011	Acervo online (site e aplicativo)	Loja online (site e aplicativo)		Smart TV, smartphone e computador

Fonte: Elaboração própria (2024).

Com o sistema de recomendação personalizado, assim que o cliente devolvia um DVD, ele já recebia automaticamente o próximo que estava em seu carrinho de compras online. Dessa forma, o tempo que os DVDs ficavam em estoque era otimizado (os custos diminuíram), além de um melhor controle da destinação de investimento na compra de novos DVDs (com o melhor conhecimento sobre os consumidores).

Vale destacar que, no início, a Netflix terceirizava o desenvolvimento de suas tecnologias, por exemplo, por meio do Prêmio Netflix (2006-2007), que oferecia 1 milhão de dólares a startups com o melhor projeto de aperfeiçoamento do seu sistema de recomendação, hoje os sistemas de recomendação ainda são centrais no aperfeiçoamento tecnológico do streaming associado ao uso de inteligência artificial (Capítulo 3).

Vejamos, a seguir, como a incorporação das mudanças que não estavam voltadas necessariamente para a indústria do entretenimento (o comércio eletrônico, a transmissão online e os sistemas de recomendação) permitiu a diminuição de trabalho vivo fazendo ruir o setor de aluguel de VHS e DVD.

2.2 A diminuição do trabalho vivo

Vimos que o desenvolvimento tecnológico não voltado necessariamente para o streaming se relaciona com a subordinação da força de trabalho ao capital decorrente da propriedade privada de tecnologias digitais já produzidas para fins de exploração por esses capitalistas.

Acerca do desenvolvimento tecnológico, Ström (2022) nomeia o momento no qual o streaming se encontra de *cybercapitalismo*. No *cybercapitalismo* há o desenvolvimento de uma forma mais abstrata de poder imperial (que superou as ordens mais antigas do colonialismo) por meio da computação digital (Ström, 2022), em contraposição “a noção declaradamente “confusa” de Morozov¹⁷ de capitalismo tradicional, apropriativo-explorador” (Ström, 2022, p. 33), . A ruptura digital, enquanto projeto tecnocientífico, para o autor, não visou diretamente a revolução científica (a dominação da natureza pelo homem) mas “a reorganização da vida social num nível mais elevado de abstração” (Ström, 2022, p. 29).

A ascensão do dispositivo digital trouxe para o foco retrospectivo as tecnologias analógicas que o precederam, que literalmente traziam uma analogia a algum fenômeno natural: por exemplo, um martelo é análogo a um punho, uma asa de avião a pinhões de um pássaro. A computação digital, pelo contrário, era fundamentalmente descontínua, construída sobre o binário 1 ou 0, “tudo ou nada”, ligado ou desligado. **A ruptura radical do digital teve um lugar no padrão social mais amplo de abstração crescente. Os computadores digitais não surgiram da história do trabalho e do artesanato, mas sim sob o comando do capital e do Estado.** Eles não poderiam existir sem transformações tecnológicas que dependessem, por sua vez, do trabalho teórico intensamente abstraído de cientistas da computação intelectualmente treinados nos laboratórios de pesquisa dos EUA. Tal como acontece com o modo de prática cibernética de forma mais ampla, este grupo de cientistas e engenheiros de elite teve as suas origens na Segunda Guerra Mundial, quando os EUA mobilizaram enormes projetos de investigação patrocinados pelo governo, geridos tanto pelos braços militares como civis do Estado, com o envolvimento intensivo de algumas das principais corporações (Ström, 2022, p. 28, grifo nosso).

Assim, o setor cibernético que emergiu das forças militares-imperialistas e tecnocientíficas do Estado dos EUA tem se expandido pela “[...]economia mais ampla, colonizando e reconstruindo formas menos abstratas” (Ström, 2022, p. 30).

¹⁷ Strom critica a noção de Morozov pois: “Ao mesmo tempo, o conjunto de gigantescas corporações cibernéticas que atualmente ocupam o auge da capitalização de mercado – Apple, Microsoft, Alphabet, Amazon, Facebook, Tesla – tem características genuinamente novas, cuja importância é ignorada pela caracterização que Morozov faz delas, como fazendo o que as empresas capitalistas sempre fizeram. Cada uma tem o seu próprio conjunto de operações estrategicamente diversificadas, que vão desde a publicidade nas redes sociais à logística empresarial, dos videogames ao fabrico de semicondutores, com culturas e caminhos de crescimento distintos” (Ström, 2022, p. 33).

Porém, Marx já não aponta como o capital avança por espaços concretos e/ou abstratos, justamente evidenciando a não separação de corpo-mente e objetividade-subjetividade? Parece que Strom (2022), ao dar ênfase na particularidade das tecnologias digitais, recai sobre um fetichismo da tecnologia, sendo que o poder de expansão é do próprio capital. O autor, ao focar no “ciber”, acaba esquecendo do próprio movimento de valorização do valor que constitui o capital.

Para Ström (2022), o momento atual da cibernética leva a um outro nível a função reguladora das tecnologias por meio da acumulação e do processamento de dados para a vigilância e a automatização do próprio comportamento do consumidor (Ström, 2022). Assim, as tecnologias transformam padrões clássicos de práticas sociais, mas não necessariamente erradicam-nas. Logo, as revoluções tecnológicas são reflexos das manobras da classe capitalista em garantir a reprodução da existência do trabalhador, no seu nível sensível, dentro dos próprios limites da precarização das condições de vida e de trabalho da classe trabalhadora.

Assim, por exemplo, enquanto **o serviço postal** como meio de comunicação foi sobreposto por **formas cada vez mais elevadas de abstração** – o telegrama, o telefone, a imagem em movimento, o rádio, a televisão, o teletexto, o fax, a Internet, a realidade virtual, a inteligência artificial, o GPS – ele persistiu; hoje, porém, [mesmo que ainda] possa transmitir cartas escritas à mão, [é feito] **através de sistemas completamente reorganizados por uma logística controlada por computador**. Inicialmente, depois de 1945, as formas mais antigas permaneceram preponderantes; o capitalismo cibernético poderia coexistir com outros modos – modos de ser indígenas, crenças tradicionais como as religiões universalizantes, formas modernas como o Estado-nação pós-Vestfália. Avançando para o presente, já não é emergente, mas sim **a formação social globalmente dominante**, com as formas mais antigas em parte reconstituídas num nível mais abstrato, com tensões, conflitos e contradições aparecendo entre os vários níveis (Ström, 2022, p. 35, grifo nosso).

Partindo da apropriação capitalista da tecnologia, mesmo que na aparência, quando considerada em si mesma, ela encurta o tempo de trabalho ou facilita a vida do trabalhador, Marx já nos apresentava que o que acontece na realidade é justamente o aumento e/ou intensificação do trabalho (Marx, 2017). Essa distinção entre a aparência e a essência sobre o uso da tecnologia se faz necessária para direcionarmos nossos esforços para a compreensão do progresso tecnológico em seu engendramento com as relações sociais de produção, evitando o fetichismo tecnológico. O fetichismo é um processo social demonstrado por Marx que explica as inversões desencadeadas pelo capital (Grespan, 2021).

[...] não só as relações entre as pessoas adquirem atributos objetivos, mas também as coisas passam a se revestir de qualidades subjetivas. “Fetichismo” vem de “feitição” e designa algo enfeitado, algo inanimado que se move como se estivesse vivo e ao qual se atribui um poder misterioso (Grespan, 2021, p. 45).

Porém, essa “ilusão criada pelo fetichismo é real. Ela, de fato, condiciona comportamentos, concentra poderes sociais efetivos em representações, dificulta a percepção de seus artifícios” (Grespan, 2021, p. 45). Considerando, especificamente, o processo de trabalho e o fetiche da mercadoria, Marx já pontuava que:

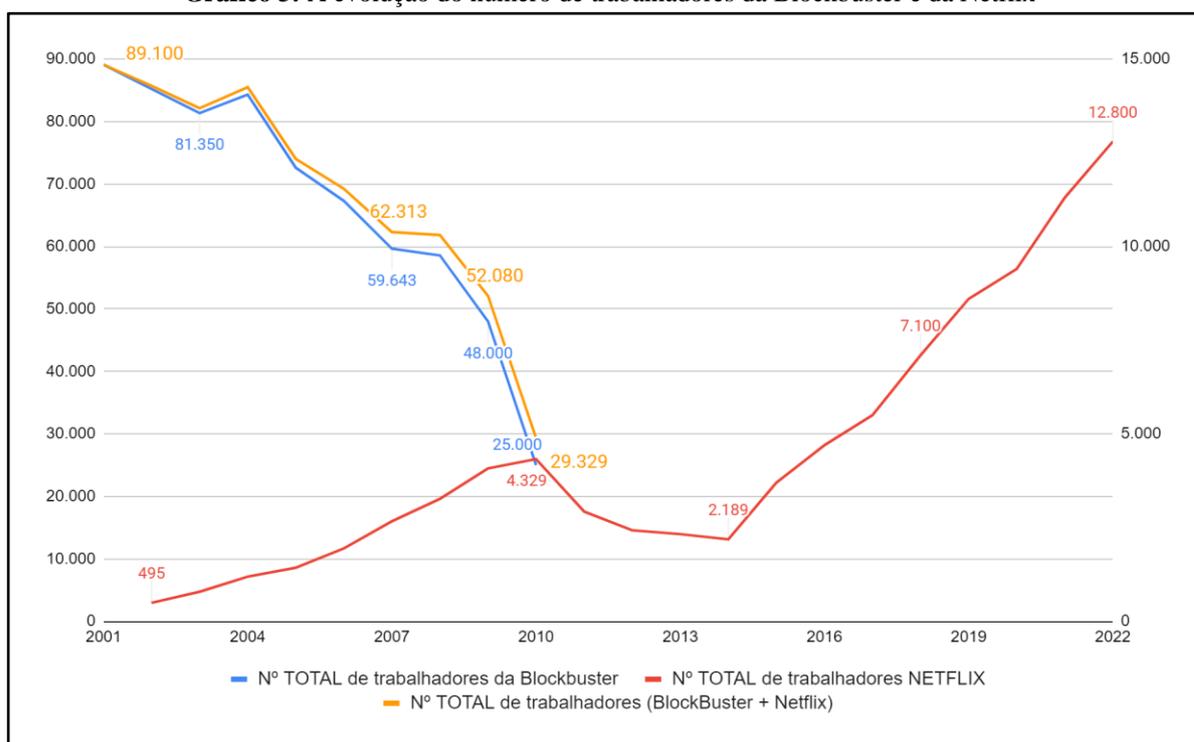
Toda produção capitalista, por ser não apenas processo de trabalho, mas, ao mesmo tempo, processo de valorização do capital, tem em comum o fato de que não é o trabalhador quem emprega as condições de trabalho, mas, ao contrário, são estas últimas que empregam o trabalhador; porém, apenas com a maquinaria essa **inversão** adquire uma realidade tecnicamente tangível. Transformado num autômato, o próprio meio de trabalho se confronta, durante o processo de trabalho, com o trabalhador como capital, como trabalho morto a dominar e sugar a força de trabalho viva (Marx, 2017, p. 495, grifo do autor).

A substituição de força de trabalho pela tecnologia é uma expressão da alteração da composição técnica do capital [“proporção entre a massa dos meios de produção empregados e a quantidade de força de trabalho exigida para seu emprego” (Marx, 2017, p. 689)], possibilidade posta pelo próprio modo de produção capitalista.

O sistema inteiro da produção capitalista baseia-se no fato de que o trabalhador vende sua força de trabalho como mercadoria. A divisão do trabalho unilateraliza tal força, convertendo-a numa habilidade absolutamente particularizada de manusear uma ferramenta parcial. Assim que o manuseio da ferramenta é transferido para a máquina, extingue-se, juntamente com o valor de uso, o valor de troca da força de trabalho. O trabalhador se torna invendável, como o papel-moeda tirado de circulação (Marx, 2017, p. 503).

Assumindo que o mercado de aluguel de filmes, historicamente, seja caracterizado pelo monopólio da Blockbuster (1985-2010) e, posteriormente, da Netflix (1998 - até hoje), e que ambas se apropriaram da base técnica revolucionada (comércio eletrônico, transmissão online, etc.) observa-se que, em 2001, este mercado empregava aproximadamente 90 mil pessoas em todo o mundo com diferentes regimes de trabalho (integral, meio-período ou sazonal), chegando a 50 mil em 2009-2010 (período da falência da Blockbuster) (Gráfico 3). Porém, em 2022, há apenas cerca de 13 mil pessoas empregadas em tempo integral¹⁸.

¹⁸ A partir de 2018, os Relatórios Anuais da Netflix não apresentavam os dados de pessoas empregadas de forma temporária ou meio-período.

Gráfico 3: A evolução do número de trabalhadores da Blockbuster e da Netflix

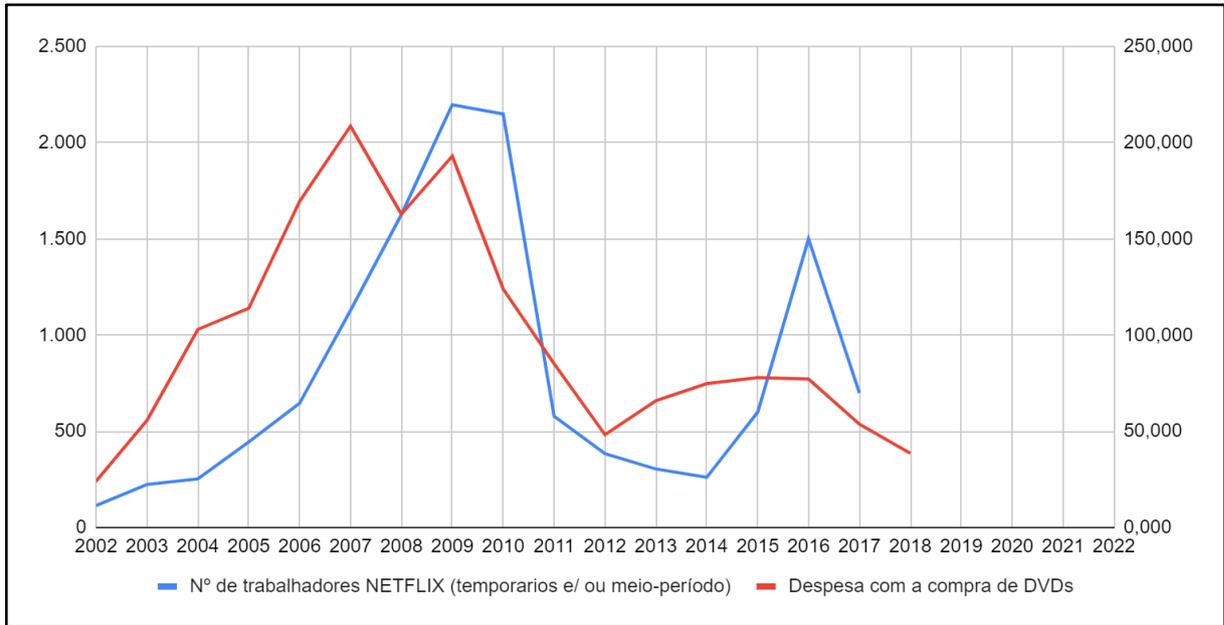
Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos relatórios financeiros anuais da Blockbuster (2001 até 2010) e da Netflix (2002 até 2022).

Considerando até 2013 (Gráfico 3), período em que tanto a Blockbuster e a Netflix atuaram na esfera da circulação, observa-se que o desenvolvimento do comércio eletrônico, da internet, das máquinas de gestão de estoque, do sistema de pagamento, etc. (alterações na base técnica) provocaram a substituição de trabalho vivo por trabalho morto. Assumindo a presença apenas de trabalhos improdutivos no mercado de aluguel (DVD ou streaming) da esfera da circulação das mercadorias, estes não produzem um novo valor a ser cristalizado na mercadoria mesmo sendo necessários tanto para o acesso ao valor de uso das mercadorias pelos consumidores quanto para a realização do valor, temos que as atividades de gestão do estoque, de atendimento e de vendas, por exemplo, aparecem como custos para o capitalista.

Acerca da massa de trabalhadores contratados, a Netflix, em seus relatórios financeiros de 2002 a 2013, justificou a contratação de trabalhadores temporários e/ou meio-período por causa das operações de atendimento à demanda (flutuante ou não) de remessas de DVDs (operação relacionada com a separação dos DVDs em envelopes a partir dos pedidos via site dos clientes). Tanto que, em 2011, a empresa justificou a diminuição do número desses trabalhadores por causa da diminuição das remessas de DVDs (lembrando que seu streaming foi lançado em 2007) e do “**aumento da automação** de nossos centros de remessa” (NETFLIX, 2011, p. 3, grifo nosso) (Gráfico 3). Pelo Gráfico 4, observamos também como a massa de trabalhadores temporários e sazonais (força de trabalho) estava, realmente, relacionada com a

própria compra de DVDs (mercadorias) pela Netflix, e conseqüentemente com o seu consumo via correspondência.

Gráfico 4: Evolução do número de trabalhadores temporários e/ou meio-período *versus* as despesas com a compra de DVDs da Netflix



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos relatórios financeiros anuais da Netflix (2002 até 2022).

Logo, o avanço da automação das vendas, do comércio eletrônico, reduz os custos com capital constante (que é centralizado em prol do aumento da escala de comercialização) e os custos com capital variável (substituição dos trabalhadores por máquinas), conseqüentemente, diminuem os custos de circulação. No caso da automação do marketing, há uma especificidade, pois com a diminuição de custos há o aumento no controle da realização do valor e do mais-valor.

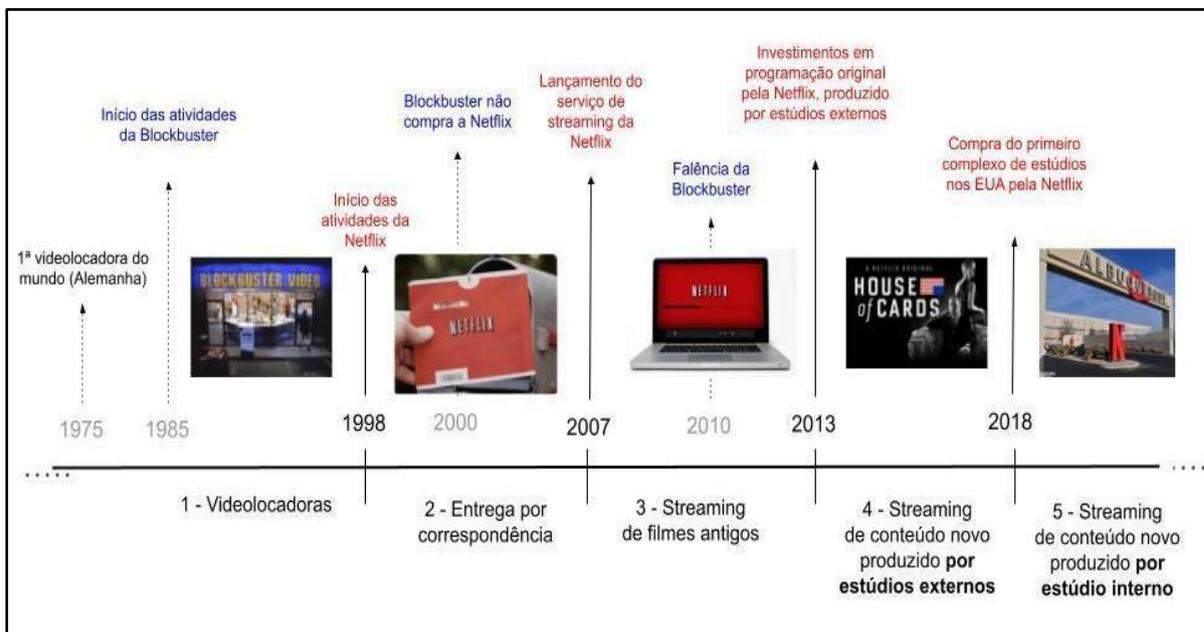
Considerando as fases do mercado de aluguel de filmes para entretenimento doméstico (Figura 5) e a variação de trabalhadores neste setor (Gráfico 3), tem-se, ao longo do tempo, uma modificação do processo de trabalho deste setor que resultou na substituição de trabalhadores (trabalho vivo) por tecnologias (trabalho morto), principalmente até 2014 (coincidindo com o início dos investimentos em programação original pela Netflix).

3. O APERFEIÇOAMENTO DA BASE TÉCNICA DO STREAMING

No capítulo anterior, analisamos como a revolução da base técnica fez ruir uma forma de exploração capitalística da circulação da mercadoria filme (o mercado de aluguel de VHS e de DVD). Ao invés de surgir a socialização dessa mercadoria, emergiu outra forma de explorar capitalisticamente a circulação dos filmes e das séries (o streaming).

Até então, a massa de trabalhadores relacionada aos momentos 1 (videolocadoras), 2 (entrega por correspondência) e 3 (streaming de filmes antigos) (Figura 6) diminuiu com o desenvolvimento tecnológico aplicado à computação: automação, digitalização e internet, indicando uma alteração da composição técnica do capital. Porém, ao avançarmos para o momento 4 (streaming de novos filmes produzido por estúdios externos), mesmo com a continuidade do incremento tecnológico pela Netflix, observa-se o aumento do número de trabalhadores, e não a manutenção da substituição do ser humano pela máquina, conforme os Gráficos 5 e 6.

Figura 6: Fases do setor de aluguel de filmes para entretenimento doméstico: do comércio de aluguel de DVD ao streaming (além de 2013)

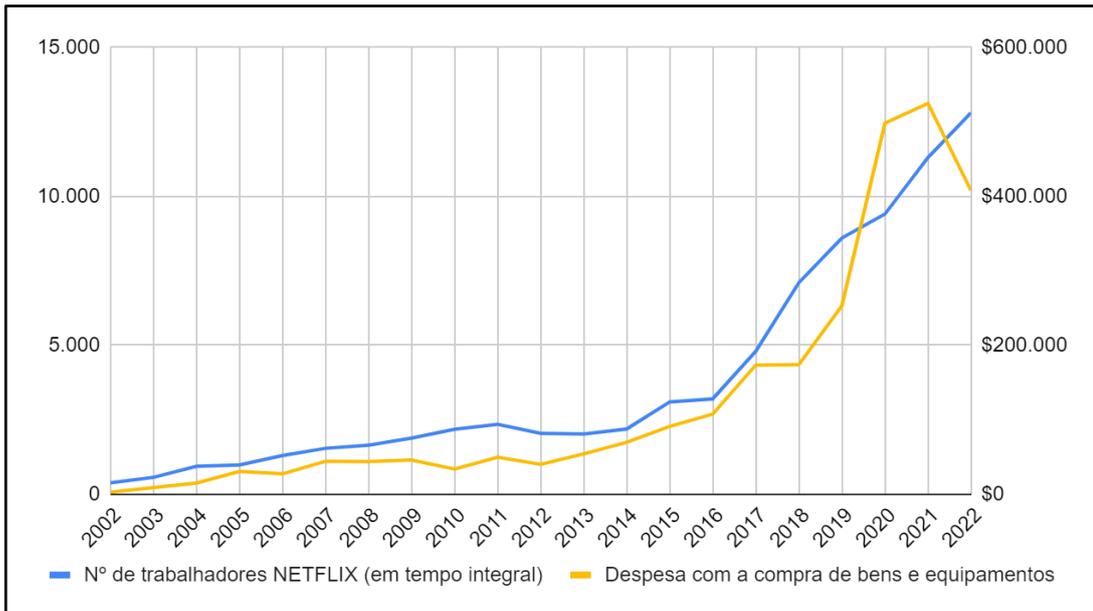


Fonte: Elaboração própria (2024).

Marx compreende esse movimento, do aumento da massa de trabalhadores paralelo ao crescimento do capital, a partir da mudança na divisão do mais-valor entre capital adicional e renda do capitalista, relacionada com a abertura de novos mercados ou de novas esferas para aplicação de capital. O aumento da massa de trabalhadores também está relacionado com as novas possibilidades de exploração e subordinação da classe trabalhadora.

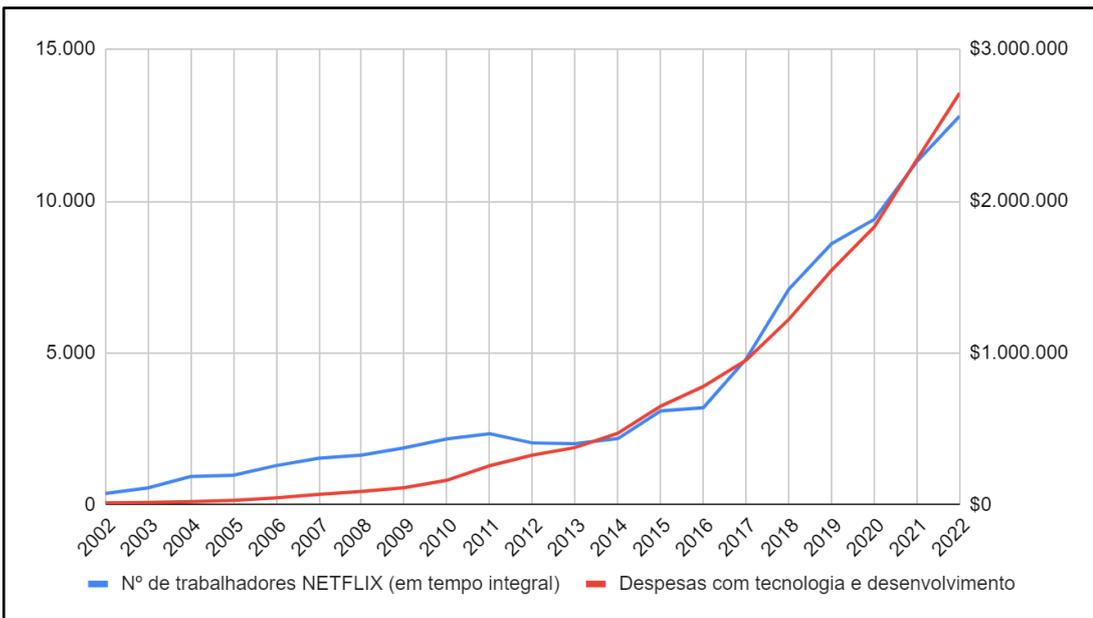
Como o capital produz anualmente um mais-valor, do qual uma parte é anualmente adicionada ao capital original; como esse incremento mesmo aumenta a cada ano com o volume crescente do capital já em funcionamento; e como, por fim, sob o acicate particular do impulso de enriquecimento, **como a abertura de novos mercados, de novas esferas para a aplicação de capital em decorrência de necessidades sociais recém desenvolvidas etc.**, a escala da acumulação pode ser subitamente ampliada por uma mudança na divisão do mais-valor ou do mais-produto em capital e renda [...] (Marx, 2017, p. 690, grifo nosso).

Gráfico 5: Evolução do número de trabalhadores (em tempo integral) da Netflix *versus* a despesa com a compra de bens e equipamentos



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos relatórios financeiros anuais da Netflix (2002 até 2022).

Gráfico 6: Evolução do número de trabalhadores (em tempo integral) da Netflix *versus* a despesa com tecnologia e desenvolvimento



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos relatórios financeiros anuais da Netflix (2002 até 2022).

De outro modo, o streaming é marcado pela alteração da base técnica que provocou um duplo efeito: o primeiro é a alteração da proporção entre capital constante e variável, pela introdução de tecnologias (internet, DVDs, automação das remessas) que expressam a produtividade crescente do trabalho; o segundo (resultado do primeiro) é o aumento da massa de trabalhadores por meio do aumento do capital adicional, provocado pela ampliação das operações do streaming e pela diminuição da oferta de filmes antigos para o aumento da produção cinematográfica original, e o aumento da produção de patentes, configurando-se, assim, também como uma parte fundamental dos setores mundiais da televisão, do cinema e de tecnologias digitais.

3.1. A inteligência artificial

A Netflix se destacou na produção de diferentes tecnologias, já que o avanço das forças produtivas é peça fundamental na expansão capitalista. Por exemplo, atualmente, são áreas¹⁹ de pesquisa científica da empresa: *Machine Learning; Recommendations; Experimentation & Causal Inference; Analytics; Machine Learning Platform; Encoding & Quality; Computer Vision*.

As pesquisas em Recomendação visam aprimorar os algoritmos de recomendação e, assim, reduzir cada vez mais o tempo e a frustração dos usuários ao sugerir qual será o próximo filme ou série para eles. Em outras palavras: essas pesquisas visam reduzir as possibilidades do assinante trocar de plataforma, já que, antes dele finalizar um filme, há um outro “do seu agrado” lhe esperando. As pesquisas utilizam testes A/B para avaliar a satisfação dos clientes, em prol da “recomendação perfeita” para cada um. Além disso, as pesquisas buscam melhorar também a forma de apresentação das recomendações em prol de uma melhor interação. Sendo que o desafio dessa área é incorporar cada vez mais o “elemento humano” em seus sistemas.

Claro, lidar com gostos e preferências humanas é um problema extremamente desafiador. Em muitos casos, um membro pode vir ao nosso site sem saber exatamente o que deseja. Cada pessoa tem nuances sobre o que lhes traz alegria e como isso varia de acordo com o contexto em que se encontra. **Além disso, as pessoas mudam com o tempo, por isso precisamos ajudar a antecipar ou possibilitar essas mudanças.**²⁰

Essa incorporação do “elemento humano”, ocorre, por exemplo, quando os assinantes acessam a plataforma da Netflix e clicam em uma das opções sobre algum filme: “não é para mim”, “gostei” ou “amei”. Eles estão produzindo rastros (dados) que, ao serem processados

¹⁹ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3PoGGfP> >. Acesso em agosto/2023.

²⁰ Informação disponível em: < <https://bit.ly/47dxKzY> >. Acesso em agosto/2023.

pelas plataformas, podem se tornar matéria-prima para diferentes processos produtivos. Por exemplo, como elemento definidor do conteúdo futuro a ser produzido. Para Floegel (2021), a Netflix não poderia funcionar sem as atividades desempenhadas pelos usuários, por exemplo na promoção de conteúdos via Twitter e na produção de dados para os sistemas de recomendação. Assim, as atividades dos consumidores se integram à dinâmica da acumulação capitalista enquanto produtores (*prosumption*) (Ferraz; Franco; Maciel, 2021).

Já as pesquisas em *Machine Learning* são usadas em muitas áreas da Netflix que produzem modelos e algoritmos. Historicamente, a empresa utiliza a *Machine Learning* para melhorar a personalização dos algoritmos de recomendação, porém tem ampliando seus usos para:

otimizar a produção de filmes originais e programas de TV no estúdio em rápido crescimento da Netflix, [...] **otimizar a codificação de vídeo e áudio**, a seleção de taxa de bits adaptável e nossa rede interna de distribuição de conteúdo, responsável por mais de um terço do tráfego da Internet na América do Norte, [...]. Ela também potencializa nossos gastos com publicidade, mix de canais e criação de publicidade para que possamos **encontrar novos membros** que gostem da Netflix.²¹

As pesquisas de *Encoding and Quality* visam melhorar a qualidade de imagem, diminuindo interrupções, garantindo a melhor experiência de streaming. A empresa visa, além da pesquisa, a implementação em larga escala de codecs de vídeo e áudio. Por exemplo, a empresa desenvolveu e disponibilizou o VMAF (*Video Multi-Method Assessment Fusion*) de código aberto. E, por fim, as áreas de pesquisa Experimentação & Inferência causal e Análises se referem ao uso da ciência de dados para tomada de decisão de toda a empresa por meio de métricas, *insights*, previsões e ferramentas analíticas.

Por meio da interface da plataforma Netflix, algumas alterações tecnológicas já foram percebidas pelos usuários. Em 2000, ainda como um site de aluguel e compra de DVDs, a Netflix lançou o sistema de recomendações²² de títulos com base no perfil de cada usuário. Em 2016, é incluso o “*Previews*”²³ (pré-visualizações de vídeo que não são *trailers* e *teasers*) para ajudar os membros a tomarem decisões mais rápidas e assertivas. Neste mesmo ano, a empresa libera a opção de *download*²⁴ de filmes e séries para assistir offline dentro do próprio aplicativo não podendo ser compartilhado. A criação da possibilidade de fazer o download de um episódio de série usando uma rede wifi e assistir depois, na ausência de um pacote de dados, pode indicar

²¹ Informação disponível em: <<https://bit.ly/41Obzim>>. Acesso em agosto/2023.

²² Informação disponível em: <<https://bit.ly/3R2vrLj>>. Acesso em agosto/2023.

²³ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3Rb5HML>>. Acesso em agosto/2023.

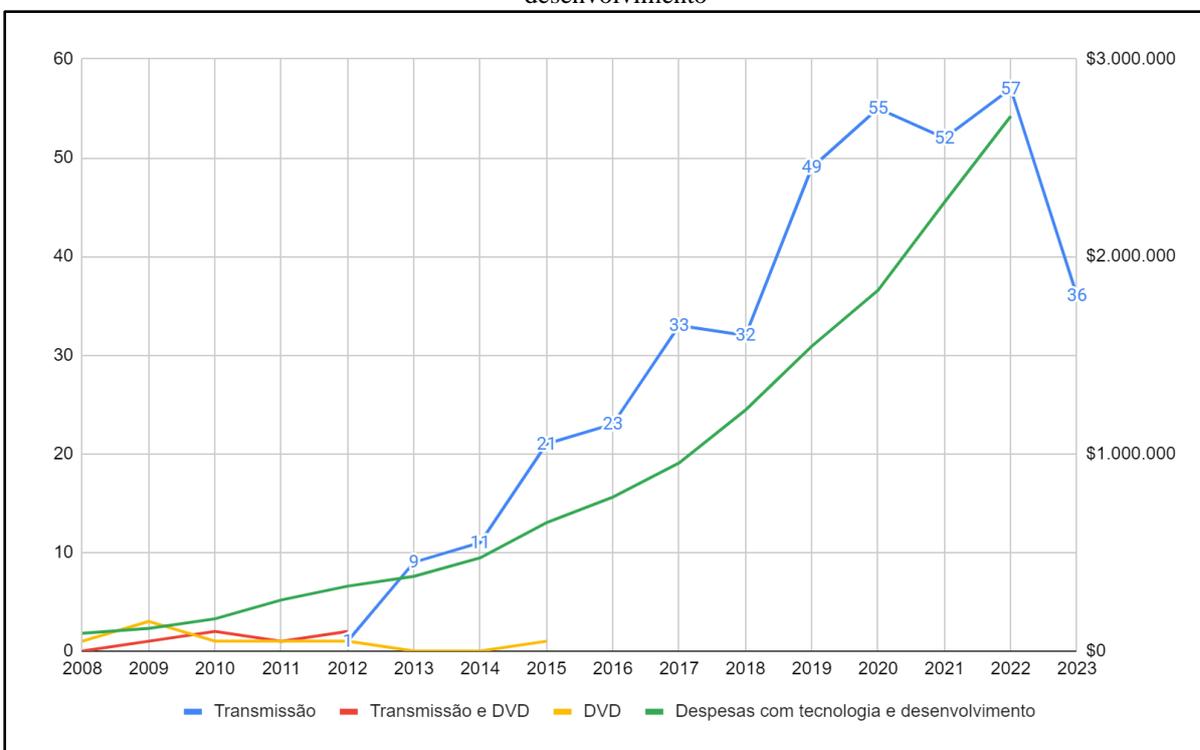
²⁴ Informação disponível em: <<https://bitly.ws/UgRU>>. Acesso em agosto/2023.

um movimento de expansão para mercados consumidores nos quais o desenvolvimento da internet poderia ser um impedimento.

Em 2019, a Netflix entra no mercado de jogos e, um ano depois, a empresa lança o “TOP 10”²⁵ (lista com os conteúdos mais assistidos). Por último, em 2021, inclui o “*Play Something*”²⁶, que permite ao usuário “encontrar instantaneamente” um conteúdo baseado em seus gostos para que os membros não precisem tomar decisões. Todas essas atualizações visaram, na perspectiva do consumidor, **o menor tempo navegando e o maior tempo assistindo**, e, na perspectiva dos capitalistas privados, **a manutenção das assinaturas**.

Por trás das atualizações visíveis para os consumidores, as diferentes alterações tecnológicas produzidas pela Netflix se refletem no número de registros de patentes. Até agosto de 2023, a Netflix tinha 393 registros de patentes na *United States Patent and Trademark Office* (USPTO). Sendo 8 patentes do tipo DVD, 6 do tipo DVD e transmissão, e 379 de transmissão. O primeiro registro foi em 2008 e, 14 anos depois, foram 57 registros no ano. Esse aumento dos registros acompanhou as despesas com tecnologia e desenvolvimento pela Netflix (Gráfico 7).

Gráfico 7: O número de patentes registradas pela Netflix na USPTO *versus* as despesas com tecnologia e desenvolvimento



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das patentes da Netflix registradas até agosto de 2023 (United States Patent and Trademark Office) e dos relatórios financeiros anuais da Netflix (2002 até 2022).

²⁵ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3syrIe6> >. Acesso em agosto/2023.

²⁶ Informação disponível em: < <https://bit.ly/47X9HX7> >. Acesso em agosto/2023.

Analisando apenas o título das patentes, observa-se que a maioria se refere a: *user interface* (20), *media title* (19), *digital content* (18) e *graphical user* (17) (Tabela 3), temas que foram tendência (*trend topics*) até 2021. A partir desse ano, as patentes se relacionam com *machine learning* (Figura 7). É interessante observar que as patentes sobre *content distribution* foram tendência até 2017, indicando o movimento da Netflix para além da distribuição de conteúdos (período que coincide com o fim da expansão da Netflix para a África e a Ásia).

Tabela 3: A frequência dos bigramas (duas palavras) dos títulos das patentes registradas pela Netflix

Bigramas (título)	Frequência
<i>user interface</i>	20
<i>media title</i>	19
<i>digital content</i>	18
<i>graphical user</i>	17
<i>streaming media</i>	13
<i>adaptive streaming</i>	11
<i>display screen</i>	11
<i>media content</i>	11
<i>perceptual video</i>	11
<i>video quality</i>	11
<i>portion thereof</i>	10

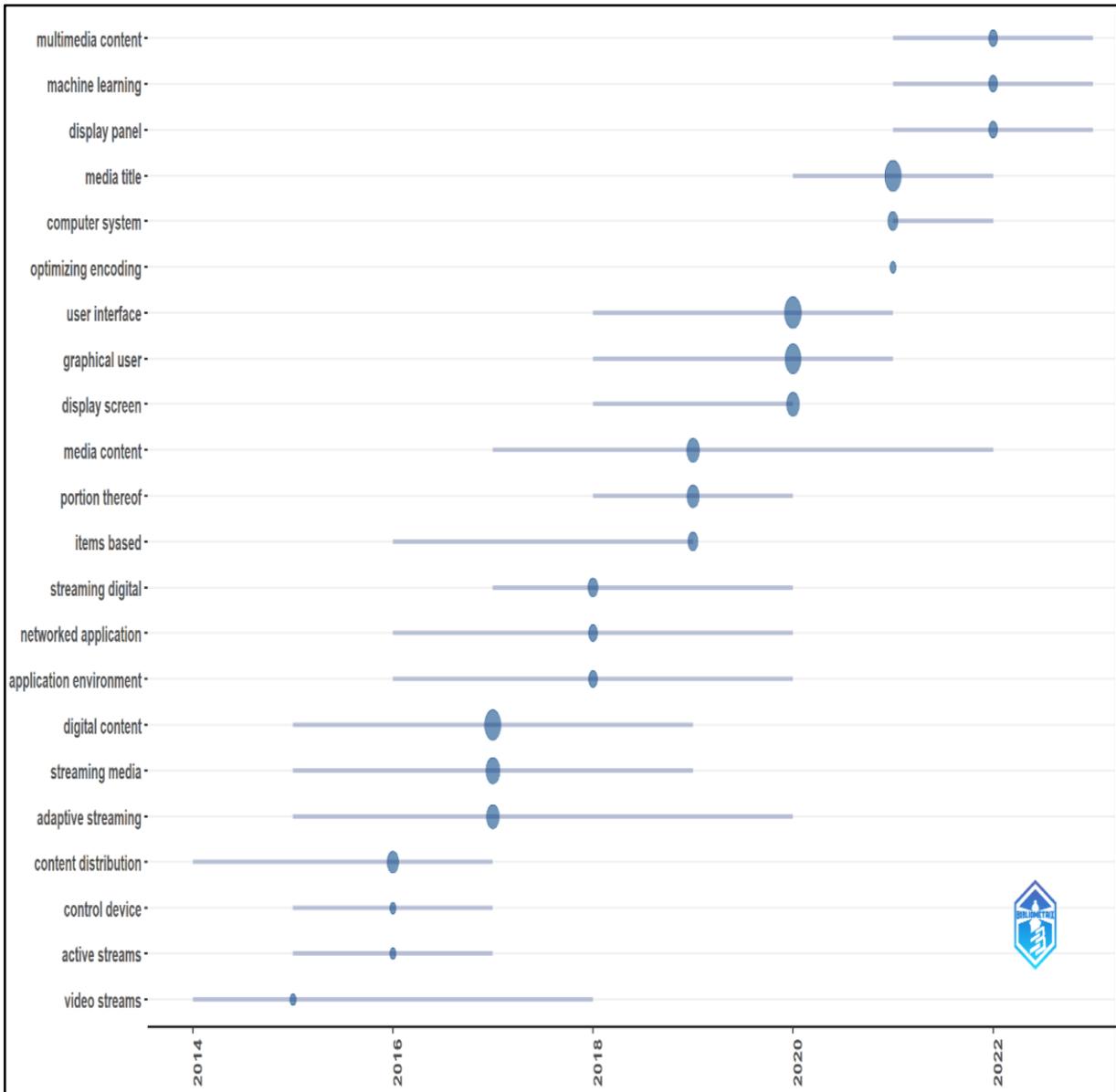
Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das patentes da Netflix registradas até agosto de 2023 (United States Patent and Trademark Office).

Ao analisarmos a literatura científica das áreas da Ciência da Computação e da Engenharia, disponíveis na base *Scopus*, em 04/09/2023, que citam de alguma forma a Netflix (no título, no resumo e/ou nas palavras-chave), há indícios da alteração do interesse tecnológico do streaming em direção ao desenvolvimento de IA.

De 2007 a 2014, as pesquisas sobre a Netflix voltaram-se para as técnicas de filtragem colaborativa e de fatoração matricial (Gráfico 8), de 2014 a 2020 para computação em nuvens, *adaptive streaming* e qualidade da experiência (QoE) e de serviço (QoS) (Gráfico 9) e, finalmente, de 2020 a 2023, para *machine* e *deep learning* (tipos de inteligência artificial), *computer vision* e NLP (*Natural Language Processing*) (Gráfico 10). Observa-se também, em todos os períodos, a grande premência de pesquisas sobre o sistema de recomendação.

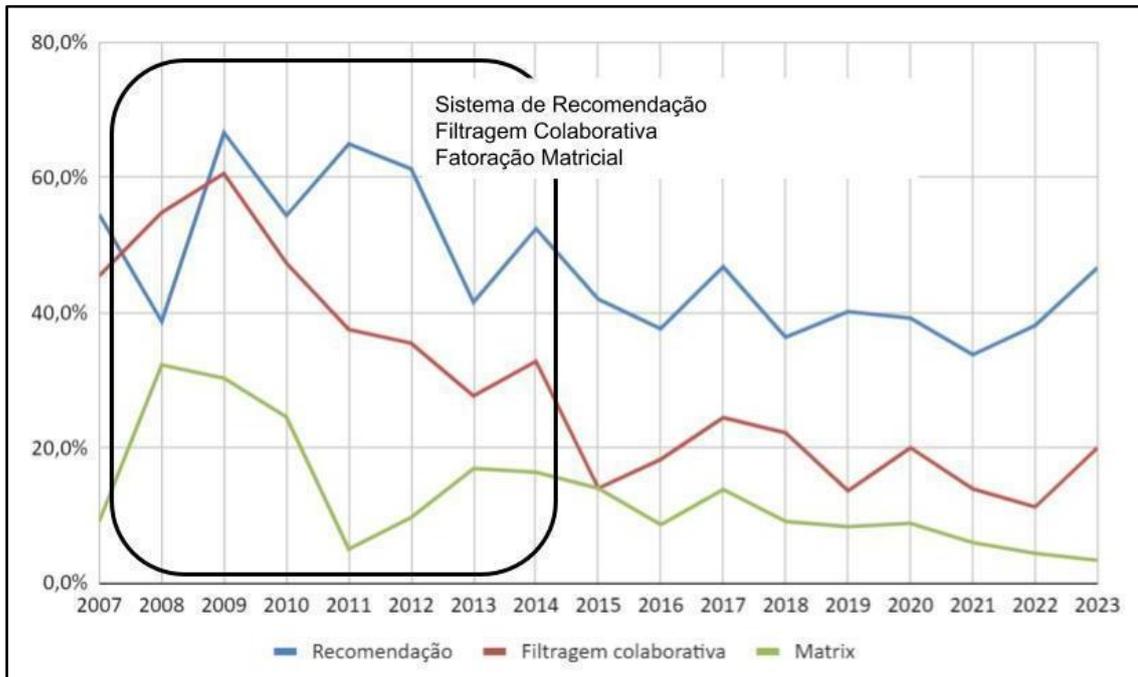
Interessante observar que o próprio blog de tecnologia²⁷ da Netflix aponta para essa direção pois, das 18 publicações de janeiro a agosto de 2023, 7 textos abordaram o uso de *Machine Learning* e/ou *Computer Vision* e/ou NLP.

Figura 7: Análise de *trending topic* dos bigramas (duas palavras) dos títulos das patentes registradas pela Netflix até agosto de 2023

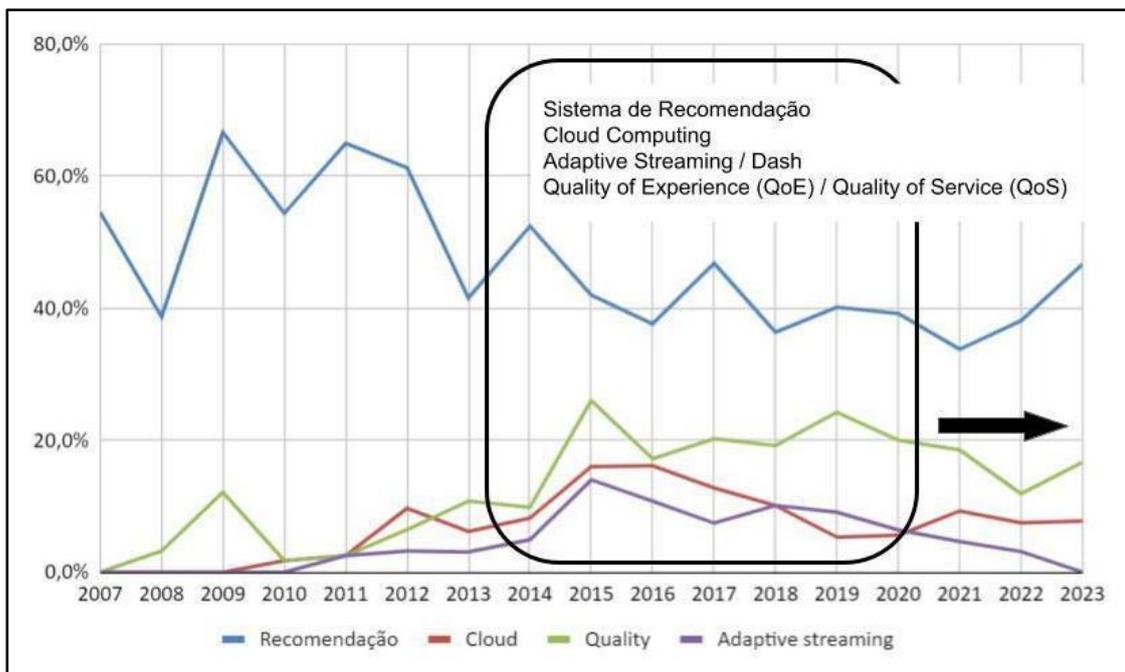


Fonte: *Biblioshiny* (2024).

²⁷ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3NQfa9H> >. Acesso em agosto/2023.

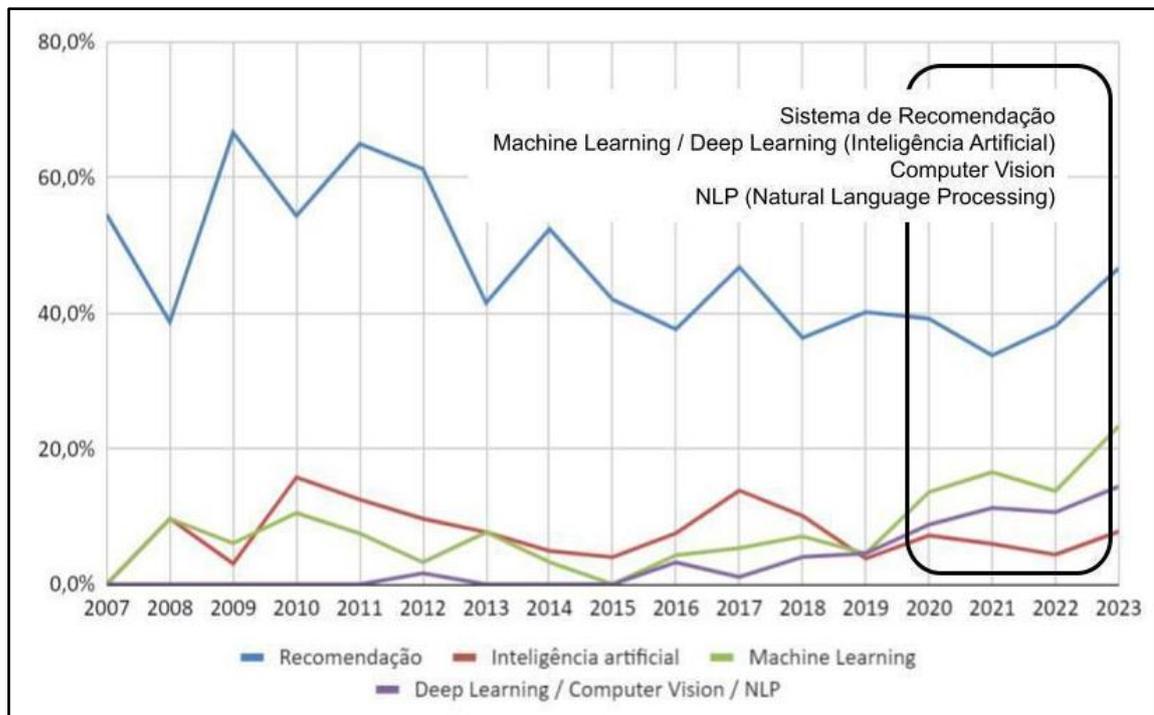
Gráfico 8: Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, Filtragem Colaborativa e Fatoração Matricial

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da Base Scopus.

Gráfico 9: Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, Cloud Computing, Adaptive Streaming e Quality

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da Base Scopus.

Gráfico 10: Relação entre as pesquisas sobre Recomendação, Inteligência Artificial, *Machine Learning*, *Deep Learning*, *Computer Vision* e *NLP*



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da Base *Scopus*.

Nos últimos anos, vimos como as patentes e a literatura acadêmica têm sinalizado a crescente produção de inteligência artificial. As pesquisas publicadas no blog de tecnologia da Netflix também confirmam o seu uso pelo streaming. Um exemplo é a personalização de artes promocionais (a primeira imagem do filme que vemos ao acessar a plataforma — o velho cartaz de divulgação), além de contar com “estrategistas criativos e designers”, a Netflix tem desenvolvido algoritmos que recomendam artes promocionais. Para a empresa, pesquisas nesta área buscam superar o tédio que é examinar manualmente uma grande coleção de dados, avançar sobre o conhecimento de suas equipes que é focado na mídia tradicional e subjugar os aspectos subjetivos que podem produzir artes enviesadas (Tang *et al.*; 2023).

Há também o uso de visão computacional na produção do resumo de vídeo e detecção de destaques, na recuperação de vídeo baseada em conteúdo, na avaliação de qualidade de dublagem e na edição de vídeo, mesmo com a manutenção de muitas equipes (Saluja; Yao; Taghavi, 2023). Estas pesquisas tem se refletido no registro de patentes que, a partir de 2016, estão relacionadas à detecção automática de imagens, aos cortes automáticos de vídeos e à mixagem automática de imagem e som.

Um movimento similar também é observado na atividade de legendagem, pois já existem usos de inteligência artificial para a transcrição de vídeos. Por exemplo, o conhecido *software* de edição audiovisual *Adobe Premiere Pro* oferece essa opção. Existem também

aplicativos pagos que criam legendas dinâmicas como o Captions, o AutoCap e o CapCut — que viralizaram com vídeos de TikTok ou do Instagram, além das empresas que prestam esses serviços.

Logo, não apenas o mercado de distribuição de conteúdo audiovisual tem passado por mudanças, mas a própria produção de mercadorias audiovisuais já presencia a onda da automação pela inteligência artificial.

Vimos, então, como o investimento em tecnologia de inteligência artificial tem potencializado a mercadoria audiovisual produzida. Por exemplo, a circulação global de filmes e séries sempre teve como barreira o idioma, sendo fundamental as atividades de tradução (dublagem e legendagem). Com o streaming, essas atividades produtivas têm sido incorporadas à mercadoria filme não apenas por um conjunto de trabalhadores de legendagem, mas também por um grupo de pesquisadores, de programadores e de engenheiros cuja magnitude da massa de trabalho explorada tende a ser reduzida à medida que a IA aprende. Vejamos a seguir aspectos da divisão internacional do trabalho no streaming.

3.2. A divisão internacional do trabalho

O interesse da Netflix pelo aperfeiçoamento tecnológico também se manifesta em aspectos da divisão internacional do trabalho, quando analisarmos a demanda pela força de trabalho a partir das vagas ofertadas²⁸ — por região e área (Tabela 4) e por faixa salarial (Quadro 6). Das amostras coletadas em junho e julho de 2023, mais de um terço das vagas era para a área *Products & Technology*. Destas, a maioria era para os EUA (presencial ou remoto) (Tabela 4).

Inversamente, a área de *Content* que abriga as atividades de produção de filmes e séries apresenta uma baixa oferta, indicando que a produção de conteúdos locais (originais dessas empresas-plataformas) tem sido feita de forma precarizada por meio da terceirização dessas atividades. Esse aspecto, no caso brasileiro, é apresentado no Quadro 19 (Apêndice B).

Acerca da faixa salarial anual por cargos, a área de *Products & Technology* apresenta salários maiores do que em outras áreas, comparando a mesma função. Por exemplo, um engenheiro da área de *Products & Technology* recebe até \$850 mil anual, se for da área de *Games* o valor é até \$450 mil anual, fato que também acontece com a função de *manager*.

²⁸ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3Zj73Hz> >. Acesso em agosto/2023.

Tabela 4: As vagas ofertadas pela Netflix por região e área

Região	Áreas					Total
	<i>Content</i>	<i>Corporate Functions</i>	<i>Games</i>	<i>Marketing & Publicity</i>	<i>Products & Technology</i>	
<i>Asia Pacific</i>	5	23	1	11	21	61
<i>Europe</i>	5	6	8	9	21	49
<i>Latin America</i>	2	13	2	4	11	32
<i>Middle East</i>	0	0	1	0	0	1
<i>Remote - US</i>	1	10	20	1	41	73
<i>The US</i>	5	35	27	21	38	126
Total	18	87	59	46	132	342

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das vagas ofertadas pela Netflix em 08/06/2023 e 14/07/2023.

Em outra análise, acerca dos trabalhadores da área tecnológica, observa-se a presença de 15 pesquisadores por trás de 160 patentes (40,7%)²⁹. Esses pesquisadores registraram pelo menos 5 patentes (enquanto primeiros autores), sendo que 3 possuem mais de 15 registros.

Quadro 6: Os cargos da Netflix por área e por faixa salarial anual

Áreas					Faixa salarial anual
<i>Products & Technology</i>	<i>Games</i>	<i>Content</i>	<i>Marketing & Publicity</i>	<i>Corporate Functions</i>	
			<i>Director</i>	<i>Vice-President Director</i>	\$850.001,00 até \$2.000.000,00
<i>Engineer (L4/L5/L6)</i> <i>Scientist (L5/L6)</i> <i>Manager</i> <i>Head</i> <i>Lab. technician</i>	<i>Director</i>	<i>Engineer (L5)</i>			\$650.001,00 até \$850.000,00
<i>Designer Lead</i>	<i>Head Lead</i>			<i>Manager</i>	\$450.001,00 até \$650.000,00

²⁹ Esse número pode ser maior, pois só foram analisados o nome dos primeiros autores nos registros de patentes.

Áreas					Faixa salarial anual
<i>Products & Technology</i>	<i>Games</i>	<i>Content</i>	<i>Marketing & Publicity</i>	<i>Corporate Functions</i>	
<i>Researcher</i>	<i>Researcher Manager Engineer Producer Designer Artist Animation Specialist</i>		<i>Manager Lead</i>	<i>Coordinator Analyst Accountant Business partner Associate People scientist</i>	\$250.001,00 até \$450.000,00
<i>Coordinator</i>		<i>Assistant Coordinator</i>	<i>Assistant Associate Producer Specialist</i>		Até \$250.000,00

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das vagas ofertadas pela Netflix em 08/06/2023 e 14/07/2023 (Dos 342 anúncios, 177 vagas apresentaram informações salariais).

A partir de dados secundários extraídos do perfil do LinkedIn, temos que todos os pesquisadores atuaram em áreas de Engenharia, e foram (ou ainda são) diretores ou vice-presidentes na Netflix, e entre os que já saíram da empresa a permanência média foi de 9 anos (Quadro 7). Desse grupo, 4 ainda trabalham na Netflix, seis saíram entre 2018 e 2022, e 7 tiveram mais de um cargo na empresa (Quadro 7). Dentre os pesquisadores que deixaram a Netflix, 2 trabalham atualmente na META (anteriormente Facebook), 1 está na Humane (empresa de IA), 1 está aposentado e 2 “escolheram” não trabalhar no momento (um para curtir a família e outro para explorar seus hobbies). Observa-se, então, que vários registros de patentes foram concluídos após a saída dos inventores da empresa.

Quadro 7: Os inventores com pelo menos 5 patentes da Netflix

Nome	Nº de patentes	Anos das patentes	Permanência na Netflix	Período na Netflix	Nº de cargos	Última (ou atual) função
Katsavounidis; Ioannis	22	2017 - 2023	3a 8m	2015 - 2018	1	<i>Senior Research Scientist: Video Algorithms - Encoding Technologies</i>
Hunt; Neil D.	20	2009; 2013 - 2018; 2021	18a 6m	1999 - 2017	1	<i>Chief Product Officer (CPO)</i>
Watson; Mark	17	2015 - 2023	12a 11m*	2010 - 2023*	1	<i>Principal Engineer (E7), Streaming Systems and Standards</i>
Zollinger; James Mitch	13	2012-2019; 2021;2022	10a 10m	2007 - 2018	3	<i>Director, Security Engineering & Streaming Architecture</i>

Nome	Nº de patentes	Anos das patentes	Permanência na Netflix	Período na Netflix	Nº de cargos	Última (ou atual) função
Kansara; Apurvakumar	13	2016; 2017; 2019 - 2023	10a*	2013 - 2023*	1	<i>Research Engineer, Computer Vision</i>
Park; Anthony Neal	11	2013 - 2017; 2019	11a 2m	2008 - 2019	4	<i>Vice President, Engineering</i>
Tseitlin; Ariel	11	2015; 2017-2020	2a 9m	2011 - 2013	1	<i>Director, Cloud Solutions</i>
Li; Zhi	10	2020-2023	8a 7m*	2014 - 2023*	2	<i>Manager, Video Codecs and Quality</i>
Gomez Uribe; Carlos Alberto	8	2015; 2017; 2019; 2021	6a 10m	2010 - 2016	4	<i>Vice President, Product Innovation: Personalization Algorithms</i>
Ronca; David R.	7	2014-2016; 2018; 2019; 2023	12a	2007 - 2019	3	<i>Director, Encoding Technologies</i>
Funge; John	7	2015; 2016; 2019	2a 5m	2009 - 2011	1	<i>Director, Engineering - Streaming Insights Group</i>
White; Jean-Marie	6	2015 - 2018; 2021; 2022	12a 9m	2009 - 2022	2	<i>Director, TV Platform Engineering</i>
Chan; Jason	5	2017; 2018; 2020	10a 4m	2011- 2021	3	<i>Vice President, Information Security</i>
Norkin; Andrey	5	2018; 2020	8a 1m*	2015 - 2023*	1	<i>Senior Research Scientist: Video Algorithms</i>
Cohen; Michael	5	2015 - 2017; 2019; 2023	N/A	N/A	N/A	N/A

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos perfis de LinkedIn e registros da *USPTO*. **Nota:** *Ainda trabalha na Netflix.

Outro aspecto que chama atenção é o engendramento da opressão de gênero com a exploração do trabalho, não sendo uma coincidência o fato de todos os pesquisadores relacionados à produção das principais patentes da Netflix serem homens (Quadro 7). A ausência de mulheres nesses trabalhos pode ser atribuída às limitações históricas postas pelo patriarcado que proibia, até pouco tempo, as mulheres de frequentarem instituições formais de ensino superior ou de atuarem em determinados setores (Souza; Ferraz; Ferraz, 2021). E desta forma:

[a] mulher acaba sendo induzida a atuar em determinadas profissões e não outras, qualificando menos a sua força de trabalho e, por isso, vende sua força de trabalho por um valor menor a um capitalista ou ingressa em setores econômicos que se apropriam de uma menor taxa média de lucro quando empreendem (Souza; Ferraz; Ferraz, 2021, p. 526).

No “enfrentamento” desse cenário, a Netflix tem investido em valores de diversidade e inclusão para a própria gestão dos seus negócios, tendo lançado, em 2021, seu primeiro relatório de inclusão³⁰ publicado, sob o comando de Vernã Myers (vice-presidente de Estratégia de Inclusão da Netflix).

A empresa **acrescentou a inclusão como um valor cultural em 2017**, mas eis o que descobrimos: não éramos tão bons quanto pensávamos ou ambicionávamos ser. E nesses últimos dois anos [2019-2020], nossa **equipe de inclusão** vem construindo uma base, plantando as sementes para que a inclusão crie raízes dentro da empresa. Hoje, estamos compartilhando o que estamos trabalhando com o primeiro relatório de inclusão da Netflix. Aqui, forneceremos um instantâneo da representação dentro da empresa, como planejamos aumentá-la e como cultivamos **uma comunidade de pertencimento e aliança** (Myers, 2021, grifo nosso, tradução livre).

Em seu relatório, a partir de dados de outubro de 2020, com aproximadamente 8.000 trabalhadores em tempo integral, a Netflix informou que as mulheres representavam metade da força de trabalho (47,1%), inclusive no nível de liderança — diretores e superiores, vice-presidentes e alta liderança — e que o número de trabalhadores negros nos Estados Unidos dobrou nos últimos três anos para 8% (Myers, 2021). Mesmo assim, a empresa afirma que “não estamos onde queríamos estar e precisamos melhorar. Temos muito trabalho a fazer para atrair mais **pessoas sub-representadas** para nossa empresa. Então criamos uma equipe e planejamos fazer isso” (Myers, 2021). Desta forma, a diversidade é entendida enquanto construção da reputação de uma empresa que preza pela responsabilidade social corporativa, por exemplo, por meio do aumento da representação estética de grupos historicamente oprimidos nos filmes, ou da proporção destes grupos na massa de trabalhadores da empresa.

Porém, práticas como o *pinkwashing* (Gois; Ferraz, 2021) ou *diversitywashing* (Carrera; Torquato, 2020) têm sido denunciadas enquanto estratégias que camuflam práticas contraditórias e passam uma mensagem invertida sobre a atuação de diferentes empresas. Mesmo o setor do streaming que vem produzindo filmes e séries pró-diversidade (colocando as demandas de mulheres, pessoas LGBTQIAP+, negros e indígenas como o que há de mais revolucionário) tem propagado desigualdades por meio dos seus sistemas de recomendação algorítmica e capitalizando “valores sociais progressistas” (Floegel, 2021).

De acordo com Floegel (2021), a recomendação algorítmica tem imposto esquemas de classificação normativos que culminam em produções culturais (filmes e séries) normativas, reificando as diferentes desigualdades e opressões sociais. A autora cita o caso de *whitewashing* nas imagens de miniatura personalizadas da série “*Nailed It!*” (2019) da plataforma Netflix. A

³⁰ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3IYgRQj>>. Acesso em maio/2023.

série é uma competição de culinária apresentada por Nicole Beyer, uma mulher negra, e co-apresentada por Jacques Torres, um homem branco. Na época, as imagens de miniatura valorizavam muito mais a imagem de Jacques, indicando a prática de “branqueamento” em prol de visualizações (Floegel, 2021).

No escopo da Administração, a gestão da diversidade ao desconSIDERAR as condições concretas que produziram as desigualdades — compreendendo a diferença apenas como não idêntico, jamais como desigualdade social — tem buscado a criação de uma imagem ética pautada na tolerância (Ferraz, 2016).

Imagem porque **não é objetivo da Gestão da Diversidade problematizar a opressão existente na sociedade**, mas fazer com que as diferentes características que, na aparência do fenômeno, são justificações para tal opressão, sejam toleradas em nome do uso da força de trabalho no processo de valorização (Ferraz, 2016, p. 73, grifo nosso).

Porém, no processo de exploração capitalista, as diferentes formas de opressão (raça, gênero, sexualidade e etnia), tomadas enquanto diferenças/diversidade, tornam-se mecanismos importantes para o processo de rebaixamento do preço da força de trabalho, que, conseqüentemente, pauperiza as condições materiais de existência de alguns grupos da classe trabalhadora (Ferraz, 2016).

Assim, o apelo à diversidade apresentado, até então, enquanto um fim, deve ser entendido enquanto meio para a expansão do movimento de valorização do valor: na reprodução ampliada do capital por meio da concorrência intraclasse e domínio ideológico, e na expansão da exploração do capital particular como estratégia de captação de clientes.

No avanço do capital, em especial da atuação de um capitalista particular, se observa como a classe capitalista subsume o trabalho por meio da tecnologia e da opressão via concorrência intra-classe. Porém, mesmo com a crise dos sindicatos e dos partidos (Ferreira, 2019), a classe trabalhadora não está completamente apática ao avanço do capital, por exemplo, por meio da greve dos roteiristas e dos atores nos EUA em 2023.

3.3. A greve dos roteiristas e dos atores nos EUA

Em 2023, aconteceu a primeira greve de atores e roteiristas nos EUA que envolveu dois sindicatos: o *Writers Guild of America* (WGA) e o *Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists* (SAG-AFTRA). A greve teve início em maio pelo WGA (“*Pencils Down*”), após seis semanas de negociação sem sucesso com os estúdios e streamings Netflix, Amazon, Apple, Disney, Discovery-Warner, NBC Universal, Paramount e Sony, sob

a égide da *Alliance of Motion Picture and Television Producers* (AMPTP)³¹. De acordo com o sindicato:

Os roteiristas estão enfrentando **o ataque mais abrangente à remuneração e às condições de trabalho** que já viram em uma geração. Os estúdios aproveitaram a transição para **o streaming** para pagar mal aos trabalhadores da indústria do entretenimento, incluindo escritores em todas as áreas de trabalho. Como muitos trabalhadores em nossa economia, à medida que os lucros corporativos crescem, os escritores simplesmente não estão acompanhando³² (WGA, 2023, n.p., grifo nosso).

Além das condições de trabalho e do pagamento de taxas residuais de exibição dos conteúdos, o uso da tecnologia é pauta do sindicato de roteiristas: “Regular o uso de inteligência artificial em projetos cobertos por *Minimum Basic Agreement* (MBA) [acordo coletivo]: a IA não pode escrever ou reescrever material literário; não pode ser usado como material de origem; e o material coberto pelo MBA não pode ser usado para treinar IA” (WGA, 2023). Sendo rejeitado pela AMPTP, que ofereceu reuniões anuais para discutir o tema.

Em maio de 2023, a pressão dos roteiristas já aparecia em notícias sobre o adiamento da produção e/ou lançamento de séries e filmes, por exemplo, da 5ª temporada da premiada série da Netflix: *Stranger Things*³³. Em julho, o sindicato dos atores de Hollywood (SAG-AFTRA) aderiu ao movimento de greve. No início, o sindicato liberou³⁴ a produção de 39 filmes e programas de TV independentes, porém, em agosto, revogou a decisão³⁵. Em agosto, também tiveram início as articulações para a greve ser estendida ao setor de games³⁶.

Assim como os roteiristas, os atores negociaram por melhores condições de trabalho, pelo pagamento residual e pela regulação do uso de tecnologias. Por exemplo, em março de 2023, a Disney lançou o filme de comédia romântica “Um pacto de amizade” (*Prom Pact*), no qual utilizou figurantes gerados por inteligência artificial (Figura 8).

De acordo com a SAG-AFTRA (2023), “os artistas precisam da proteção das nossas imagens e performances para evitar a substituição de performances humanas por tecnologia de inteligência artificial”. O sindicato luta pelo consentimento informado e a compensação justa quando uma “réplica digital”, ou alteração digital, for feita usando IA. Do outro lado a AMPTP:

Quer ser capaz de digitalizar a imagem de um artista de fundo, pagá-lo por meio dia de trabalho e depois **usar a imagem de um indivíduo para qualquer propósito, para sempre, sem o seu consentimento**. [Quer] fazer alterações nos diálogos dos atores principais e até criar novas cenas, **sem consentimento informado**. [E quer]

³¹ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3osyIYq>>. Acesso em maio/2023.

³² Informação disponível em: <<https://bit.ly/3UODSeW>>. Acesso em maio/2023.

³³ Informação disponível em: <<https://bit.ly/3MTDest>>. Acesso em maio/2023.

³⁴ Informação disponível em: <<https://bitly.ws/Ukpk>>. Acesso em agosto/2023.

³⁵ Informação disponível em: <<https://bitly.ws/Ukpp>>. Acesso em agosto/2023.

³⁶ Informação disponível em: <<https://bitly.ws/Ukps>>. Acesso em agosto/2023.

usar imagens, semelhanças e performances de alguém para treinar novos sistemas generativos de IA **sem consentimento ou compensação** (SAG-AFTRA, 2023, n.p., grifo nosso).

Após 148 dias de paralisação, em setembro de 2023, o sindicato dos roteiristas (WGA) encerrou a greve após acordo com os estúdios. Acerca da regulamentação do uso de inteligência artificial, ficou acordado que³⁷: a IA não pode escrever ou reescrever material literário; um roteirista pode usar IA de acordo com as políticas da empresa, porém não pode ser obrigado pela mesma; a empresa deve comunicar ao roteirista quando algum material foi gerado integralmente, parcialmente ou ajustado por IA; e o sindicato reafirmou que não é permitido pelo acordo coletivo (vigente até maio de 2026) e por lei explorar material de escritores para treinar IA.

Figura 8: Uso de figurantes “digitais” gerado por inteligência artificial em filme da Disney



Fonte: <https://shorturl.at/kmKX8> (Acesso em janeiro/2023).

Apenas em novembro, após 118 dias, que o sindicato dos atores (SAG-AFTRA) anunciou o fim da greve. Além do aumento de salário mínimo e da criação de novo bônus de participação, o acordo³⁸ estabeleceu diretrizes para o uso de réplicas digitais de artistas (imitação da voz e/ou imagem de artistas por meio de inteligência artificial). Dentre as diretrizes, ficou definida a necessidade de autorização pelo artista de sua imagem e/ou voz, proteção contra a substituição de figurantes por inteligência artificial e a remuneração pela criação e uso de suas réplicas digitais.

³⁷ Informação disponível em: <<https://shorturl.at/huBT7>>. Acesso em janeiro/2023.

³⁸ Informação disponível em: <<https://shorturl.at/cqwHV>>. Acesso em janeiro/2023.

No final de 2023, o vencedor do Emmy na categoria de melhor ator em série dramática em 2019, por “*Pose*” da Netflix, Billy Porter revelou para o *Channel 4 News* que estava ganhando 6 centavos de dólar pelas exibições da série e de sua imagem em plataformas de streaming e “por isso que ficamos em greve por 118 dias”³⁹.

A fala de Billy Porter aponta para uma contradição do setor do streaming na qual o faturamento é determinado pela quantidade de assinaturas (independente de quantas horas o consumidor fica em frente a tela), porém o pagamento dos artistas depende das visualizações. Tem-se aí uma tendência da queda da taxa de lucro, que é uma expressão do desenvolvimento progressivo da força produtiva social do trabalho (Marx, 2017). Vimos no Capítulo 2, a diminuição relativa do capital variável (trabalho vivo) em relação ao capital constante (trabalho morto) no setor de streaming. Sendo que no próprio modo de produção capitalista,

a massa do trabalho vivo empregado sempre decresce em relação à massa do trabalho objetivado que o trabalho vivo mobiliza, isto é, em relação aos meios de produção produtivamente consumidos, também a parte desse trabalho vivo que não é paga e que se objetiva em mais-valor tem de encontrar-se numa proporção sempre decrescente em relação ao volume de valor do capital total empregado (Marx, 2017, p. 251).

A taxa de mais-valor é a proporção entre a massa de mais-valor e o valor do capital variável, já a taxa de lucro é a proporção entre a massa de mais-valor e o valor do capital total, e não em relação com o capital variável do qual emana (Marx, 2017). Assim, a queda progressiva do capital variável em relação ao capital constante, mantendo a taxa de mais-valor constante, tem como consequência imediata uma taxa de lucro decrescente.

No caso do streaming, o pagamento aos artistas baseado nas visualizações é parte dos custos do capital variável (dos custos para se reexibir os filmes e séries), e o aperfeiçoamento da base técnica caminha em direção à diminuição do trabalho vivo pela inteligência artificial. Além disso, veremos no capítulo 4 como o aumento das visualizações (consequentemente dos custos) não acompanhou o aumento das assinaturas que indica o capital total realizado. Então, temos um aumento crescente do capital constante, uma diminuição relativa⁴⁰ do capital variável, além da diminuição do capital total dos capitalistas privados. Vejamos a seguir alguns aspectos sobre a concorrência neste setor.

3.4 A concorrência

³⁹ Informação disponível em: < <https://shorturl.at/elCOZ> >. Acesso em janeiro/2023.

⁴⁰ Mesmo com o aumento absoluto de capital variável, há uma diminuição relativa frente à massa de capital constante que a mesma massa de capital variável mobiliza com o emprego de tecnologias digitais e inteligência artificial.

A Netflix comprou o seu primeiro complexo de estúdios em 2018, *Albuquerque Studios* (*ABQ Studios*), localizado em Albuquerque, Novo México (EUA), por um investimento de cerca de US\$ 30 milhões, considerando melhorias (Gomez, 2018) — momento em que deixa de ser uma empresa capitalista apenas da esfera da circulação de mercadorias cinematográficas (investindo na produção de conteúdos exclusivos). Acerca dessa compra, vale destacar que os estúdios entraram em falência em 2010 e foram comprados pelo *Amalgamated Bank*, uma instituição financeira com sede em Nova York, e que o poder público foi um importante mediador nesse processo, pois:

O estado [do Novo México] está contribuindo com \$10 milhões de fundos da Lei de Desenvolvimento Econômico Local; Albuquerque está doando US \$4,5 milhões em fundos da LEDA. [Além disso] como as produções são contratadas localmente, cada uma é elegível para o desconto de 25% a 30% como parte do pacote de incentivo de filmes do Novo México. O Novo México foi um dos primeiros estados a lançar um programa completo de incentivo ao cinema em 2003. **O estado atualmente oferece um desconto de 25 por cento para as empresas de cinema** para a maioria das despesas diretas no estado sob a legislação de 2011 apelidada de projeto de lei “Breaking Bad”. Os programas de televisão de longa duração são elegíveis para um crédito adicional de 5 por cento – para um total de 30 por cento. O estado também tem um limite anual de \$50 milhões para incentivos pagos (Gomez, 2018, n.p., grifo nosso).

Sobre a entrada de empresas gigantes de tecnologia (*Big Tech*) na produção de filmes e televisão com a ascensão do streaming, Klatt (2022) aponta a manifestação da conglomeração e da convergência das indústrias cinematográfica e televisiva. No caso da Amazon, dona da *Amazon Studios* e do streaming *Prime Video*, sua estratégia de comercialização é baseada na sinergia de quatro mercados diferentes (serviços de computação em nuvem da empresa por meio da *Amazon Web Services* (AWS), da produção de *software*, de *hardware* como os reprodutores de mídia digital e de entretenimento). Essa estratégia é conhecida como *Flywheel* (volante de inércia) (Klatt, 2022).

O efeito *flywheel* [volante de inércia] pode ser comparado a uma roda de oleiro. À medida que o oleiro pressiona o pedal, a roda começa a girar. Eventualmente, a roda começa a gerar seu próprio impulso. Os programas de premiação como o Globo de Ouro incentivam os consumidores a se inscreverem no *Amazon Prime*, o serviço de assinatura da empresa que oferece frete em dois dias, música e conteúdo original exclusivo de filmes e televisão. Os dados dos consumidores revelam que os membros Prime compram mais do que os não membros. Por sua vez, estes lucros aumentados geram mais fundos para o licenciamento e a produção de entretenimento original para a plataforma de streaming de vídeo da Amazon, *Prime Video*. Mais programação aumenta as chances da Amazon de ganhar mais prêmios (Klatt, 2022, p. 1544, tradução livre).

Porém, veremos a seguir que esse fenômeno econômico, chamado por alguns de *Flywheel*, não é algo espontâneo e natural, mas fruto do processo de concentração e de centralização de capitais que impulsiona o surgimento de monopólios.

O poder corporativo da Amazon é expresso tanto pelo seu faturamento quanto pelo tamanho do seu catálogo. Em 2020, a Amazon informou uma receita de aproximadamente \$390 bilhões, já a Netflix cerca de \$25 bilhões (Klatt, 2022). Nesse mesmo ano, o Prime Video tinha aproximadamente 17.000 títulos (filmes e programas de TV), em comparação, a Netflix tinha 5.900 e a HBOX Max 2.400 (Klatt, 2022). Além disso, a Amazon adquiriu décadas de dados de usuários sobre filmes e televisão, muito antes de entrar no mercado de streaming, quando comprou a IMDb (*Internet Movie Database*) em 1998 (Klatt, 2022).

O próprio sistema de recomendação, que permite aos gigantes do streaming personalizarem cada assinatura, possibilita a venda de mercadorias “aparentemente” distintas (que expressam o valor de uso das assinaturas) sob o mesmo preço competitivamente baixo (que expressa o valor de troca) dificultando a entrada de novos concorrentes (Klatt, 2022). Vale destacar que a ascensão do streaming também gerou a disputa pela propriedade dos *softwares* e dos dispositivos que tornam possível a visualização (Klatt, 2022).

Logo, a presença da Amazon no streaming não pode estar apartada da sua participação na infraestrutura global da internet, pois, plataformas como a Netflix, o Pinterest e o Twitter utilizam de infraestrutura de nuvem global fornecida pela AWS (Klatt, 2022).

Enquanto a Netflix e a Amazon invadem a esfera da produção de mercadorias audiovisuais, os grandes estúdios cinematográficos e redes de televisão têm se lançado na esfera da circulação por meio de suas próprias plataformas: Globoplay (2015), Disney+ (2019), HBO MAX (2021) e Paramount+ (2021). Todos na disputa por mais assinantes. Nesse cenário, os limites entre o cinema e/ou televisão [Universal, Paramount, Warner Bros., Walt Disney, Columbia (Sony) e Globo], e o streaming (Netflix e Amazon) passaram a se tornar cada vez mais turvos na indústria do entretenimento global.

Ao mesmo tempo, as diferentes empresas — ao ampliarem suas atividades e a necessidade da manutenção de maiores quantias de capital adiantado — tendem a demandar capital de terceiros (seja por empréstimos, pelo fundo público ou pela abertura do capital em bolsas de valores).

Por exemplo, ao observamos os cinco maiores acionistas (*shareholders*) da Netflix e dos estúdios hollywoodianos (Quadro 8), temos, na essência, a presença de investidores em comum entre as diferentes empresas, com destaque para a *Blackrock*, a *Vanguard* e a *State Street Corp* (empresas do mercado financeiro global). Se aos nossos olhos vemos uma “Guerra

do streaming”, nos bastidores há a expansão de um complexo técnico-financeiro, e a disputa tende a se materializar na aparência.

A *Blackrock* é a maior gestora de ativos do mundo e lucrou aproximadamente US\$ 1,2 bilhão⁴¹ no primeiro trimestre de 2023. A *Vanguard Group* é uma das maiores gestoras de investimentos do mundo, com mais de US\$ 7 trilhões⁴² em ativos sob gestão, e a *State Street Corporation* atende investidores institucionais e administra ativos financeiros em todo o mundo⁴³. Sendo que estas três empresas também estão entre os *shareholders* das gigantes corporações cibernéticas: Alphabet, Amazon, Apple, Meta e Microsoft (Ström, 2022). Assim, “por trás da ascensão dos titãs da tecnologia, estão as fortunas inflacionadas do setor financeiro” (Ström, 2022, p. 35) e, como apresentado, também por trás dos grandes estúdios cinematográficos de Hollywood, inclusive da Netflix.

Quadro 8: Os maiores acionistas institucionais da Netflix e dos maiores estúdios cinematográficos de Hollywood

Posição	Netflix, Inc. (NFLX)	Universal Corporation (UVV)	Paramount Global Class B (PARA)	Warner Bros. Discovery, Inc. Series A (WBD)	Walt Disney Company (DIS)	Sony Group Corporation American Depository Shares (SONY)
1°	<i>Ofi Invest Asset Management</i>	Blackrock	<i>Berkshire Hathaway</i>	Vanguard	Vanguard	<i>Primecap</i>
2°	Vanguard	Vanguard	Vanguard	Blackrock	Blackrock	<i>Aristotle Capital Management</i>
3°	Blackrock	<i>Dimensional Fund Advisors</i>	Blackrock	State Street Corp	State Street Corp	<i>Fisher Asset Management</i>
4°	<i>Fidelity</i>	State Street Corp	State Street Corp	<i>Harris Associates</i>	Morgan Stanley	<i>Bank Of America</i>
5°	Capital Research Global Investors	<i>Invesco</i>	Capital Research Global Investors	<i>Geode Capital Management</i>	<i>State Farm Mutual Automobile Insurance Co</i>	Morgan Stanley

Fonte: Nasdaq.com, 2 de julho de 2023.

Esse movimento de expansão do capital tem sido referenciado por diferentes termos nas pesquisas da economia política da informação, da comunicação e da cultura (glocalização, integração, imperialismo, capitalismo digital) indicando vieses teóricos, conforme Quadro 9.

⁴¹ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3RdaX2F> >. Acesso em agosto/2023.

⁴² Informação disponível em: < <https://bit.ly/3Pnv90m> >. Acesso em agosto/2023.

⁴³ Informação disponível em: < <https://bit.ly/3EnaF1x> >. Acesso em agosto/2023.

Mesmo com o apontamento sobre os processos de centralização e de concentração de capital, a partir da fusão (sociedade ou por aquisição) de grandes empresas, e considerando que “a análise de qualquer mercado precisa ser considerada a partir das características da lei geral de acumulação” (Costa; Santos, 2021, p. 59), os estudos analisados carecem de uma análise materialista-histórica. Vale destacar que esses processos não são característicos apenas do setor audiovisual, mas do próprio movimento estrutural do capital, e no caso deste setor em específico:

o processo de concentração da indústria cinematográfica norte-americana é histórico, remetendo ao Período do Entreguerras, que coroou a expansão internacional *do studio system* hollywoodiano, com base no elo estratégico da distribuição, nas últimas duas décadas presenciamos um aprofundamento desse processo em termos de escala e escopo (Waterman, 2005, apud Ikeda, 2021, p.23).

Morais e Jambeiro (2021) situam a concentração de mercado, além dos seus efeitos econômicos, apontando os efeitos políticos e ideológicos na medida em que as grandes empresas do setor podem promover, ou não, determinadas produções audiovisuais que afetam a dinâmica social e política global. Porém, os autores apontam como solução o exame das relações de poder estabelecidas nas dinâmicas envolvendo as empresas de mídia (Morais; Jambeiro, 2020), como se o problema central fosse o abuso do poder e, assim, se furtam de avançar na compreensão da origem da desigualdade das relações, logo, da análise da luta de classes.

Quadro 9: Termos relacionados com a expansão do capital e suas referências encontrados no *corpus* final da revista EPTIC

Pesquisa	Termos	Referências
(Magalhães, 2019)	Glocalização como hibridização (intersecção) entre global e local Imperialismo	KRAIDY, M. M. <i>The Global, the local, and the hybridity: a native ethnography of glocalization. Critical Studies in Mass Communication</i> , v. 16, 1999. PIETERSE, J. N. <i>Globalization and Culture. 2. ed. Lanham: Rowan & Littlefield, 2009.</i>
(Morais; Jambeiro, 2020)	Integração (global ou transnacional do capital ou do capital internacional) Imperialismo	MOSCO, Vincent. <i>The political economy of communication. 2. Ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009.</i> CURTIN, Michael. <i>Thinking globally: from media imperialism to media capital. In: HOLT, Jennifer; PERREN, Alisa. Media industries: history, theory and method. Blackwell Publishing: UK, 2009, p.108-119.</i>
(Costa; Santos, 2021)	Acumulação capitalista	BOLAÑO, C. R. S. (Diversos estudos, o autor apresenta base marxista)

(Bahia; Butcher; Tinen, 2022)	Capitalismo digital	ZUBOFF, S. <i>A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder</i> . Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
-------------------------------	----------------------------	--

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da Revista Eptic. **Nota:** As pesquisas de Ikeda (2021, 2015), que também fazem parte do *corpus* final, focam na política pública do audiovisual brasileiro.

Como forma de enfrentamento ao capital (e ao abuso de poder), as pesquisas têm indicado a primazia do Estado, ora regulando a economia, ora promovendo políticas públicas (Bahia; Butcher; Tinen, 2022). Assim como também apontam sua limitação frente ao capital, e mais especificamente aos interesses das burguesias do audiovisual. Por exemplo, acerca das fusões e formações de grandes conglomerados (expressões da centralização e concentração de capital), Costa e Santos (2021) apontam a partir da fusão entre uma empresa produtora de conteúdo (do setor de audiovisual) e uma empresa distribuidora de TV paga (do setor de telecomunicações), a submissão do Estado às forças do capital. Pois, por meio da omissão regulatória, e da falta de coordenação entre os diferentes órgãos regulatórios, tem sido possível fusões desta natureza que podem contribuir com as barreiras às empresas locais e o enfraquecimento da produção audiovisual nacional (Costa; Santos, 2021).

Nesse sentido, a Netflix ampliou⁴⁴ a sua base de assinantes na América Latina em 32,7% de 2019 até 2022 (Gráfico 12), mesmo em países da América do Sul, como Peru, Colômbia e Argentina, que possuem mais de 40 plataformas VOD disponíveis (ANCINE, 2022), sendo uma ameaça para as burguesias nacionais de streaming, de cinema e/ou televisão. Somente no Brasil, esta pesquisa identificou mais de 30 plataformas brasileiras de streaming de filmes e séries.

Como estratégias necessárias para enfrentar a internacionalização do mercado audiovisual, surgem “a segmentação e a diversificação [em prol da] conquista de público consumidor e, conseqüentemente, de acumulação de capital” (Morais; Jambeyro, 2020, p. 196). Vejamos a seguir como a segmentação e a diversificação têm se manifestado na dinâmica do streaming brasileiro de filmes e séries que comercializam planos de assinatura ou aluguel individual⁴⁵ (Quadro 10).

A maioria desses streamings possui seu catálogo com produções mundiais e/ou brasileiras focado em diferentes grupos consumidores (nichos) (Quadro 10). Destaca-se a presença de três segmentos: cinema mundial clássico (e/ou *cult* e/ou premiados), cinema brasileiro independente e diversidade (cinema negro ou adaptado em libras).

⁴⁴ Mesmo com o avanço dos serviços de streaming, nem toda a América Latina tem acesso, pois dependem de internet banda larga, dinheiro e capital cultural (Magalhães, 2019).

⁴⁵ A política de preços dos planos mensais e anuais variam, respectivamente, de R\$ 7,99 a R\$ 69,90 (Bombozila, documentários), podendo variar entre R\$ 39,90 e R\$ 334,90 (Aquarius, filmes sobre cuidado e bem-estar) (Quadro 18).

A partir do Quadro 10, também podemos inferir que a Globoplay é, atualmente, a única plataforma brasileira capaz de concorrer efetivamente com os capitalistas privados internacionais do streaming (disputando tanto a base de assinantes, quanto o mais-valor produzido). Por exemplo, além de produzir filmes, séries e novelas originais, a empresa se equipara à Netflix Brasil (criada em 2017 com um capital social de quase R\$ 3 milhões) pelo tamanho do capital social, do porte, do tipo de catálogo (mundial, variado e com produções originais) e, principalmente, pelo uso de tecnologia de recomendação personalizada em sua plataforma.

Podemos inferir que as demais plataformas do Quadro 10 não afetam diretamente a escolha de um assinante em cancelar ou não seu plano em um streaming internacional — a maioria com capital social entre R\$ 50 mil e R\$ 500 mil, e faturamento até R\$ 4,8 milhões (porte EPP ou ME). Mesmo que algumas delas apresentem conteúdos próprios — a PlayPlus (RecordTV), a WoloTV, a BP Select (Brasil Paralelo) e a Embaúba Play (Embaúba Filmes) —, participando tanto das esferas da produção quanto da circulação, essas plataformas parecem disputar entre si a possibilidade de serem uma assinatura “a mais” (ou um aluguel individual esporádico) para o consumidor. Pois, além da menor massa de capital mobilizada, esses capitalistas privados possuem custos adicionais com o trabalho de curadoria, por exemplo, já que não possuem tecnologias de recomendação personalizada. O trabalho de curadoria define as características dos seus acervos especializados e busca garantir a satisfação e a qualidade do consumidor.

Quadro 10: As plataformas brasileiras de streaming audiovisual com serviços de assinaturas (ou aluguel individual) por tipo de catálogo

Tipo de catálogo		Streaming (Porte, Capital social)	Segmento do catálogo
Catálogo com foco em conteúdos mundiais	Catálogo SEM segmentação do gênero dos conteúdos	Globoplay (DEMAIS, Bilhões)	---
		UOL Play (DEMAIS, Milhões)	---
		Looke (DEMAIS, Até 500 mil)	---
	Catálogo COM segmentação do gênero dos conteúdos	Aquarius (DEMAIS, Milhões)	Cinema mundial sobre cuidado e bem-estar
		Filmicca (ME, Até 500 mil)	Cinema mundial autoral, <i>cult</i> e independente
		Darkflix (ME, Até 500 mil)	Cinema mundial fantástico

Tipo de catálogo		Streaming (Porte, Capital social)	Segmento do catálogo
		Oldflix (ME, Até 500 mil)	Cinema mundial clássico
		<u>Wolo TV*</u> (EPP, Até 500 mil)	Cinema negro
		Filme Filme (DEMAIS, Até 50 mil)	Cinema mundial de festivais, premiados e/ou aclamados pela crítica
		<u>Handsplay</u> (ME, Até 50 mil)	Cinema adaptado com interpretação em Libras (catálogo mundial pequeno)
		Reserva Imovision (DEMAIS, Milhões)	Cinema mundial premiados e/ou <i>cult</i>
		<i>À la carte</i> [Patrocínio]	Cinema mundial clássico, <i>cult</i> e contemporâneo
Catálogo com foco em conteúdos brasileiros		PlayPlus (DEMAIS, Milhões)	Produções da RecordTV
		Box Brasil Play (DEMAIS, Até 500 mil)	Cinema brasileiro e canais de TV ao vivo
		BP Select (DEMAIS, Até 50 mil)	Cinema brasileiro “conservador” (Produções da Brasil Paralelo)
		Embaúba Play* (ME, Até 50 mil)	Cinema brasileiro contemporâneo
		<u>Cardume</u> (ME, Até 50 mil)	Cinema brasileiro independente
		<u>Bombozila</u> (ME, Até 50 mil)	Cinema brasileiro independente (Documentários)
		<u>Sonoraplay</u> (ME, Até 50 mil)	Cinema brasileiro independente (Região Norte)

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** As plataformas com o nome sublinhado pertencem ao Fórum dos Streamings Independentes Brasileiros. *A Wolo TV e a Embaúba Play alugam conteúdos individualmente. A Embaúba Play também oferece parte de seu conteúdo de forma gratuita.

É importante observar que os grandes streamings realizam a segmentação e diversificação do seu conteúdo dentro da própria plataforma por meio dos algoritmos de recomendação. Na prática, um streaming do tamanho da Netflix busca atender tanto um consumidor que deseja assistir principalmente cinema “identitário”, quanto documentários, ou filmes de terror. São “vários catálogos” em um.

Além das estratégias de segmentação e de diversificação (por meio de tecnologias de recomendação), o streaming internacional também tem expandido sua base de assinantes em diferentes países sem, necessariamente, ampliar a sua produção de filmes e séries nacionais.

Por exemplo, a Netflix e a Amazon Prime Video apresentaram juntas, em suas plataformas, apenas 12% de conteúdo brasileiro (303 e 483 conteúdos, originais ou não, respectivamente). Em comparação, a Globo Play apresentou 30% (965 conteúdos) (ANCINE, 2022).

Porém, as pesquisas recentes confirmam a mudança geral das plataformas em uma direção comum: à propriedade de direitos e à produção de conteúdos originais (Iordache; Raats; Mombaerts, 2022). A Netflix tem sido a plataforma com “o maior número de títulos classificados como originais, tanto em números absolutos (2,8 mil), quanto relativos, uma vez que é a única plataforma em que mais de metade do conteúdo tem esse status”⁴⁶ (ANCINE, 2022, p. 30).

A Agência Nacional do Cinema considera como “conteúdo original”:

as obras comissionadas ou licenciadas exclusivamente para um determinado agregador e/ou suas afiliadas. Assim, o conteúdo original informa, por analogia aproximada, **o controle sobre aquela propriedade intelectual** pela plataforma, garantindo-lhe a exclusividade (ANCINE, 2022, p. 30, grifo nosso).

Nessa direção, Afilipoaie, Iordache e Raats (2021) identificaram quatro tipos de produções originais: licenciados; de continuação; de coprodução/cofinanciamento; e completos da Netflix (Quadro 11).

Quadro 11: Tipologia para as produções originais de plataformas de streaming e análise da participação do capital da Netflix

Tipologia (Afilipoaie; Iordache; Raats, 2021)		Participação do capital da Netflix
Originais licenciados	Os originais licenciados são obtidos por meio de vários acordos e se aplicam a séries mais antigas que já foram transmitidas ou disponíveis em outros serviços ou a séries mais recentes em que a Netflix detém direitos exclusivos para todos os territórios, exceto o território doméstico.	Comrou uma mercadoria já produzida. Não há produção nova, apenas circulação.
Originais de continuação	Para originais de continuação, a Netflix adquire uma licença para direitos globais ou territórios específicos e contribui para o orçamento de produção ou assume a produção inteiramente, após o lançamento da(s) primeira(s) temporada(s).	Há capital da Netflix na produção, com a redução do chamado risco do capital inicial. Indica um processo de centralização de capital.
Originais de coprodução ou cofinanciamento	Os originais de coprodução/cofinanciamento envolvem colaborações com uma emissora, que geralmente garante os direitos de distribuição para um grande território, enquanto a Netflix garante os direitos de distribuição internacional por meio do financiamento de parte da produção.	Há capital investido na produção.

⁴⁶ O maior número de conteúdos originais da plataforma Netflix pode ser explicado pelo fato de que algumas plataformas construídas sobre grandes catálogos de direitos pré-existentes, tais como Disney, Globoplay e Paramount, identificam como originais apenas aqueles títulos novos lançados especialmente para seus serviços de streaming (ANCINE, 2022, p. 30).

<p>Originais completos da Netflix</p>	<p>São filmes e séries encomendadas pela Netflix, que não estão disponíveis para exibição em nenhum outro serviço. A Netflix costuma ser o único investidor, mas partes do orçamento também podem ser cobertas por meio de incentivos financeiros para atrair investimentos (como créditos fiscais ou programas de proteção fiscal) ou esquemas de apoio público à produção audiovisual.</p>	<p>Pode haver capital da Netflix e pode haver uso do fundo público.</p>
--	--	---

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir de Afilipoaie, Iordache e Raats (2021).

Sobre a participação da Netflix nas produções originais, percebe-se que algumas possuem capital inicial dela (de forma parcial ou total) ou não possuem (caso das produções licenciadas). Quando de forma parcial, há participação do fundo público de diferentes países (políticas e leis de incentivos à cultura), ou de capital de outros capitalistas privados (por meio das coproduções). Apenas nos “originais completos da Netflix”, por meio da existência de estúdios próprios, que podemos induzir uma maior parcela do capital investido na compra de força de trabalho na produção direta de obras cinematográficas.

Assim, quando um streaming designa um filme ou série com o selo “original” não necessariamente um capitalista privado da circulação está investindo na produção e na contratação direta de trabalhadores responsáveis pela produção cinematográfica. Pois há diferentes tipos de investimento que dificultam o real entendimento sobre o envolvimento das empresas no processo produtivo. Em alguns casos, o rótulo “original” poderia ser substituído por “exclusivo” (de comercialização exclusiva), pois o que está em jogo é a troca e não a produção.

Analisando o contexto brasileiro, de 2017 até 2022, a Netflix classificou como “originais” apenas 18 filmes brasileiros de ficção (Figura 9): 14 comédias, 2 dramas, 1 ação e 1 comédia/ação, sendo que $\frac{1}{3}$ (um terço) dos filmes também são do subgênero comédia romântica. Destes, a metade foi lançada apenas em 2021 como parte da estratégia de programação “Mais Brasil na Tela” na qual:

Fãs de produções nacionais podem se preparar para um segundo semestre (2021) de muito Brasil na tela da Netflix. A partir de julho, tem conteúdo brasileiro inédito, todo mês, com exclusividade no serviço de streaming — de séries ficcionais e documentários a filmes e reality shows: as melhores histórias em todos os gêneros e formatos, para diferentes gostos e humores⁴⁷.

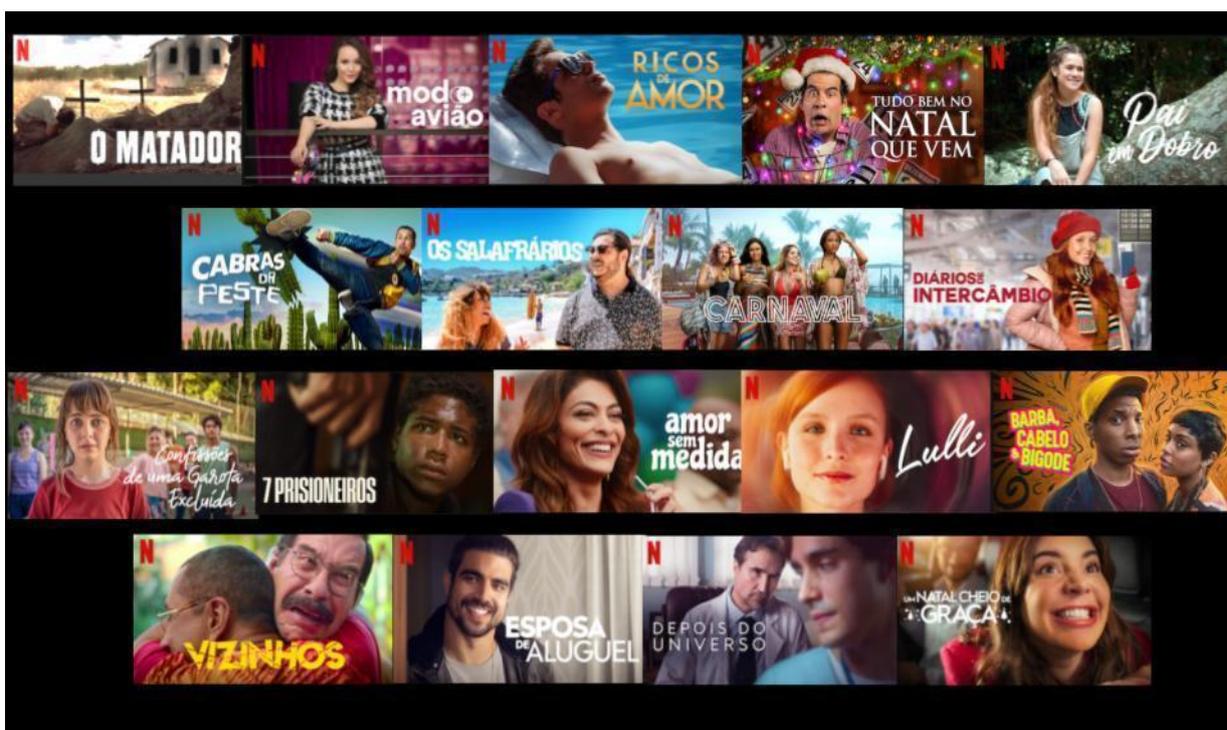
Mesmo com a inexistência de instrumento jurídico que pressione a produção de conteúdo brasileiro, a Netflix, desde o anúncio em 2016 do primeiro longa-metragem original

⁴⁷ Informação disponível em: <<https://bit.ly/45DDUcT>>. Acesso em maio/2023.

brasileiro, “O Matador” (ação/aventura), já apresentava seu interesse em associar talento local com a sua audiência global:

O Matador é uma ótima adição à nossa estratégia de programação, com uma história que vai cruzar fronteiras e encontrar uma **audiência global**, já que combina um storytelling único com um elenco multinacional, afirma o *Chief Content Officer da Netflix*, Ted Sarandos. “Nós continuamos investindo em **talento local** e esse filme é a nossa mais nova adição ao diverso conteúdo original filmado no Brasil⁴⁸ (NETFLIX, 2023, n.p., grifo nosso).

Figura 9: As imagens de acesso dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix por ordem cronológica



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da interface da plataforma Netflix.

Com o primeiro filme brasileiro “O Matador”, que é baseado da obra “O Cabeleira” do cearense Franklin Távora, a Netflix produziu mais três adaptações:

- o filme “Modo Avião” é baseado em um roteiro do mexicano Alberto Bremer;
- o filme “Confissões de uma Garota Excluída” é baseado no livro “Confissões de uma garota excluída, mal-amada e (um pouco) dramática”, de Thalita Rebouças (também roteirista do filme);
- o filme “Amor sem Medida” é baseado no filme argentino “*Corazón de León*” (2013).

Apenas dois filmes, além de indicações, receberam prêmios em festivais de cinema: “O Matador” (ação/aventura) e “7 prisioneiros” (drama). O filme “O Matador” recebeu “dois

⁴⁸ Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/3t4zp2y3>>. Acesso em maio/2023.

prêmios no Festival de Gramado, o de Melhor Fotografia (Fabrício Tadeu) e Melhor Trilha Musical (Ed Côrtes)”⁴⁹. O filme “7 prisioneiros”, “exibido pela primeira vez durante o 78º Festival Internacional de Cinema de Veneza”⁵⁰, foi premiado como o Melhor Filme Internacional no *NAACP Awards* (“premição concedida pela *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) dos Estados Unidos, que celebra as pessoas pretas mais influentes do cinema, televisão e música”⁵¹), com o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante (Rodrigo Santoro) no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, e no *The Platino Awards for Iberoamerican Cinema* recebeu o prêmio de Melhor Montagem.

Sobre o estrato da classe trabalhadora brasileira que atua direta ou indiretamente para a Netflix, observou-se os aspectos da opressão de gênero e racial nas funções de direção, de roteiro e de elenco (nas produções nacionais) e a presença da precarização das condições de trabalho por meio da terceirização e a conseqüente ampliação ilegal da jornada de trabalho (horas extras) de atividades relacionadas a eventos, limpeza e infraestrutura tecnológica.

Na direção dos filmes, observamos a expressiva presença de diretores homens (12) frente a uma única mulher da lista, Ale McHaddo, que assina a direção de uma comédia romântica: “Amor sem medida” (Tabela 5).

Tabela 5: Diretores(as) dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix

Direção	Nº de filmes dirigidos	Nº de diretores(as)	Total de filmes
Bruno Garotti	3	1	3
César Rodrigues / Cris D'Amato / Roberto Santucci / Pedro Antonio	2	4	8
<u>Ale McHaddo</u> / Alexandre Moratto / Diego Freitas / Leandro Neri / Marcelo Galvão / Rodrigo França / Vitor Brandt	1	7	7
Total		12	18

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da plataforma Netflix. **Nota:** As mulheres identificadas estão com os nomes sublinhados.

Em relação ao roteiro, a participação das mulheres aumenta, mas continua inferior à dos homens (Tabela 6). Dos 25 roteiristas, apenas 9 são mulheres, com destaque para Thalita Rebouças, que assina o roteiro de 3 filmes: “Pai em Dobro”, “Confissões de uma Garota Excluída” e “Lulli”.

⁴⁹ Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/ytv2hkzd>>. Acesso em: janeiro/2023.

⁵⁰ Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/mrr4u4uk>>. Acesso em: janeiro/2023.

⁵¹ Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/3ssxbd76>>. Acesso em: janeiro/2023.

Além desta diferença de gênero, observa-se a desigualdade racial expressa na presença de apenas um homem negro entre os diretores(as) e roteiristas. O único diretor negro, Rodrigo França, e o único roteirista negro, Sílvio Guindane, assinam a mesma produção cinematográfica “Barba, Cabelo & Bigode” sobre a periferia carioca, com um elenco também majoritariamente negro, e que aborda centralmente a questão racial. Além disso, não foram identificadas mulheres negras diretoras ou roteiristas na amostra.

Tabela 6: Roteiristas dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix

Roteiro	Nº de filmes que assinam o roteiro	Nº de roteiristas
Bruno Garotti / <u>Thalita Rebouças</u>	3	2
Marcelo Andrade / Paulo Cursino / Renato Fagundes / Sylvio Gonçalves	2	4
Alexandre Moratto / <u>Alice Name-Bomtempo</u> / <u>Ana Reber</u> / Anderson França / Audemir Leuzinger / Carol Garcia / Denis Nielsen / Diego Freitas / Fil Braz / <u>Flávia Lins e Silva</u> / João Paulo Horta / Leandro Neri / <u>Luanna Guimarães</u> / <u>Luisa Mascarenhas</u> / Marcelo Galvão / <u>Michelle Ferreira</u> / Sílvio Guindane / <u>Thayná Mantesso</u> / Vitor Brandt	1	19
Total		25

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da plataforma Netflix. **Nota:** As mulheres identificadas estão com os nomes sublinhados.

Em relação ao elenco, a partir da lista resumida apresentada pela tela de acesso da Netflix, na qual são apresentados os nomes de apenas três artistas principais, temos 48 artistas diferentes (Tabela 7). Destes, apenas quatro participaram de mais de um filme: Larissa Manoela (3), Leandro Hassum (3), Gkay (2) e Thati Lopes (2). No total, são 22 atrizes e 26 atores.

Por um recorte racial, são apenas 5 atrizes negras: Bruna Inocencio, Giovana Cordeiro, Juliana Paes, Samantha Schmutz e Solange Couto; e 6 atores negros: Bruno Rocha, Christian Malheiros, Lucas Koka Penteadado, Maurício Manfrini, Sérgio Malheiros e Serjão Loroza, sendo que os filmes com maior participação de atrizes e atores negros foram: “7 prisioneiros” e “Barba, Cabelo & Bigode”.

Em relação às atrizes negras, Juliana Paes é a única protagonista, fazendo par romântico com Leandro Hassum — um homem branco — no filme “Amor sem Medida”. A participação dessa atriz em papéis usualmente designados a atrizes brancas pode ser explicada pela ambivalência com que Paes é identificada, o que não a isenta de evidenciar preconceitos de gênero (Candido; Júnior, 2019).

Observa-se na amostra que a participação das trabalhadoras nos filmes originais brasileiros da Netflix diminuiu à medida que aumentou a importância da função: atriz (45,8%), roteirista (36,0%) e diretora (8,3%), expressando a desigualdade de gênero no mercado de trabalho cinematográfico, principalmente em funções de chefia ou de liderança do processo criativo. Fato que destoa do Relatório de Inclusão de 2021 da Netflix, já apresentado anteriormente, no qual metade da força de trabalho da empresa é composta por mulheres, inclusive em cargos de liderança.

Tabela 7: Elenco resumido dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix

Elenco resumido	Nº de filmes em que estão no elenco	Nº de artistas
<u>Larissa Manoela</u> / Leandro Hassum	3	2
<u>Gkay</u> / <u>Thati Lopes</u>	2	2
<u>Amanda de Godoi</u> / André Luiz Frambach / <u>Bruna Inocencio</u> / Bruno Montaleone / Bruno Rocha / Caio Castro / Caito Mainier / Christian Malheiros / <u>Danielle Winits</u> / Danilo Mesquita / Diogo Morgado / Edmilson Filho / Eduardo Moscovis / <u>Elisa Pinheiro</u> / <u>Elizângela</u> / Erasmo Carlos / Étienne Chicot / <u>Giovana Cordeiro</u> / <u>Giovanna Lancellotti</u> / <u>Giulia Be</u> / Henrique Zaga / Jaffar Bambirra / João Miguel / <u>Júlia Gomes</u> / <u>Júlia Rabello</u> / <u>Juliana Paes</u> / <u>Klara Castanho</u> / <u>Letícia Lima</u> / Lucas Koka Penteado / Lucca Picon / <u>Maisa Silva</u> / Marcelo Médici / Marcus Majella / <u>Maria de Medeiros</u> / Matheus Nachtergaele / Maurício Manfrini / <u>Patricya Travassos</u> / Rodrigo Santoro / <u>Samantha Schmutz</u> / Sérgio Malheiros / Serjão Loroza / <u>Solange Couto</u> / <u>Vera Fischer</u> / Vinícius Reed	1	44
Total		48

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir da plataforma Netflix. **Nota:** As mulheres identificadas estão com os nomes sublinhados.

Acerca do trabalho no setor audiovisual, Morais e Jambreiro (2020) apontam que os trabalhadores culturais, ora chamados de “talentos”, são vistos como recurso central de criatividade para as empresas de mídias. Os autores veem a “integração global” dessa economia como estímulo para o intercâmbio dos trabalhadores e suas projeções em larga escala, mesmo que pontuem alguns efeitos adversos ao trabalhador. São exemplos dados pelos autores: a submissão da criatividade ao empresarial; a contratação de trabalhadores em regiões diferentes direcionada à redução de custos; e as discussões sobre direitos patrimoniais —autorais e intelectuais (Morais; Jambreiro, 2020).

Porém, a partir de processos trabalhistas, de 2019 a junho de 2023, contra a Netflix (Quadro 19, Apêndice B), observou-se que outras empresas de comunicação, de entretenimento, de tecnologia, de eventos ou de limpeza apareceram como reclamados além

dela indicando o tipo de atividades destes trabalhadores e a presença da terceirização. São assuntos dos processos: horas extras, reconhecimento de relação de emprego, rescisões e suspensões de contratos. O valor das ações reclamadas varia de R\$ 19 mil (processo sobre contrato suspenso contra a Netflix) a R\$ 182 mil (processo sobre duração do trabalho: hora extra, adicional noturno e intervalo contra a Netflix e mais 5 empresas).

Observa-se como os possíveis valores a serem pagos pela Netflix aos trabalhadores brasileiros são ínfimos perto da tabela salarial relacionada às atividades de tecnologia (Quadro 6). Por exemplo, um assistente de marketing pode receber um salário anual de até 250 mil dólares, enquanto uma ação trabalhista no Brasil contra a Netflix é inferior a 200 mil reais. Torna-se mais econômico arcar com as multas, isso se a empresa perder o processo.

A expansão do streaming também tem provocado a alteração das atividades antes consideradas principalmente como formas de lazer, de não-trabalho, de experiência, de segundo emprego para fonte principal de renda de diversos trabalhadores “meeiros” e empreendedores culturais precarizados. Acerca da ampliação do empreendedorismo precarizado, frente ao aumento do desemprego, do exército de reserva, e da concorrência entre os trabalhadores, Ferraz (2021, p. 211) alerta que “a prática empreendedora tem se tornado, a cada ano, uma das poucas possibilidades postas para a classe trabalhadora dentro da lógica capitalista para reprodução da sua força de trabalho”.

No streaming brasileiro, os empreendedores têm disputado o fundo público por meio de leis de incentivo (como é o caso da Videoteca Popular e Tela Trans) ou têm se constituído como *startups*. Por exemplo, a Wolo TV recebeu em 2021 aporte financeiro por meio do *Black Founders Fund* — iniciativa do *Google for Startups* exclusivamente para empreendedores negros na área de tecnologia — e da Sonoplay — que foi uma das *startup* selecionadas em 2023 para internacionalização por meio da iniciativa “*Land to Launch*” —, organizada no Brasil pelo Sebrae e Confederação Nacional da Indústria (CNI), em parceria com a SOSA, que é empresa global de inovação aberta. A presença de capital da Google (Alphabet) em empreendimentos de streaming brasileiro indica a expansão do complexo técnico-financeiro global, abordado anteriormente.

Logo, os estudos como o de Moraes e Jambeiro (2020) quando não abordam, por exemplo, a divisão internacional do trabalho entre os diferentes países, o trabalho imaterial, a concentração de trabalhadores de tecnologia de informações nos países sedes, e os efeitos das tecnologias nos empregos, não contribuem com o reconhecimento dos trabalhadores como produtores do valor, e apartam os mesmos do movimento de acumulação do capital.

Assim, o acirramento da concorrência global do streaming tem ampliado o complexo técnico-financeiro global por meio do trabalho precarizado dos países periféricos, como é o caso do Brasil. Vejamos, a seguir, exemplos de como o estrato da classe trabalhadora brasileira relacionada ao streaming tem respondido a esse cenário de opressão-exploração, de terceirização, e de estímulo ao empreendedorismo.

3.5 As respostas das trabalhadoras e dos trabalhadores do streaming no Brasil

Diferente da greve dos roteiristas e dos atores nos EUA, que buscou o enfrentamento da revolução tecnológica (o uso de inteligência artificial), no cenário brasileiro, observa-se a centralidade das demandas por políticas públicas e por proteção à identidade cultural, à liberdade de expressão e à democracia.

Frente à ausência de regulamentação do streaming no Brasil, destacamos duas iniciativas que são exemplos da ação coletiva de trabalhadores e da pequena burguesia nacional. A primeira é a produção da Carta Tiradentes⁵² no Fórum de Tiradentes — Encontros Pelo Audiovisual Brasileiro. O documento foi entregue ao público, ao Ministério da Cultura, ANCINE, órgãos e entidades representativas do setor audiovisual, como parte da programação da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes. A carta, além de solicitar, por exemplo, a aprovação do marco regulatório do Fomento à Cultura, a descentralização de investimento e a democratização do acesso à internet, pede o “avanç[o] urgente da regulação da operação do Vídeo Sob Demanda (Streaming) e outras tecnologias de distribuição e veiculação de conteúdo audiovisual, atuais e futuras, com foco na defesa do conteúdo brasileiro independente” (FÓRUM DE TIRADENTES, 2023, p. 2).

No Brasil, a regulamentação, a imposição de cotas de conteúdo nacional e a tributação do setor de VOD no Brasil ainda são pautas da ANCINE. Por exemplo, no Plano Anual de Regulação — PAREG 2023 (ANCINE, 2023) estão previstas 3 iniciativas regulatórias a serem desenvolvidas, no que tange ao segmento de VOD, e que possuem como objetivo subsidiar tecnicamente:

1. a revisão da regulamentação do **registro de agentes econômicos**, bem como a inclusão do segmento de Vídeo por Demanda no escopo da norma. (Instrução Normativa nº 91/2010);
2. a revisão da regulamentação do **registro de obra audiovisual** não publicitária e emissão de Certificado de Registro de Título Não Publicitário, bem como a

⁵² Informação disponível em: <<https://bit.ly/3pXwMHE>>. Acesso em maio/2023.

inclusão do segmento de Vídeo por Demanda no escopo da norma. (Instrução Normativa nº 105/2012);

3. a regulamentação do art. 29, da Medida Provisória 2.228-1/01, que dispõe sobre a necessidade de que sejam apresentadas à Agência **informações sobre obras veiculadas** em qualquer suporte ou veículo no mercado brasileiro, para o segmento de Vídeo por Demanda, com vistas ao auxílio técnico dos Poderes Executivo e Legislativo, para fins da regulamentação dos serviços de Vídeo por Demanda (ANCINE, 2023, p. 2).

Acerca da chamada “cota de tela”⁵³, foi sancionada em 16/01/2023, pelo Presidente Lula, os projetos de leis 5497/19 e 3.696/23 que prorrogam a obrigatoriedade de exibição comercial de obras brasileiras, respectivamente, em salas, espaços e locais públicos até 2033 e na TV paga até 2043. Porém, nada é dito sobre as plataformas de streaming.

A segunda ação é a criação do Fórum dos Streamings Independentes do Brasil, lançado no Instagram em maio de 2023, que começou com reuniões de um grupo de streamings brasileiros em 2020 (FÓRUM DOS STREAMING DO BRASIL, 2023). Constituído por 12 plataformas nacionais (Videoteca Popular, Todesplay, TV Caiçara, Bombozila, AmazôniaFLIX, HandsPlay, Cardume, Wolo TV, Tela Trans, Narrativas Indígenas do Nordeste, Nordestina Play e Sonoraplay) de diferentes regiões do país, elas têm “o compromisso de disponibilizar e salvaguardar conteúdos brasileiros independentes, valorizando e difundindo o cinema nacional” e o interesse central pela criação de políticas públicas que visem a diversidade nas telas (FÓRUM DOS STREAMING DO BRASIL, 2023). O Fórum engloba plataformas com acervos disponíveis de forma gratuita, por aluguel individual e/ou por assinatura.

Interessante observar que essas plataformas não foram contempladas no levantamento do Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil de 2022 da ANCINE, já apresentado nesta pesquisa.

Segundo o relatório, foram identificadas 59 plataformas de grande porte que prestam serviço no Brasil, entretanto apenas 23 foram consideradas no estudo. Foram excluídas do estudo plataformas especializadas em conteúdo erótico, esportivo além daquelas que operam exclusivamente na modalidade *TV Everywhere*, que oferecem menos de 100 títulos em seus catálogos ou para as quais não foram localizados dados pela empresa contratada para realização do estudo. Observando-se o universo amostral considerado no estudo, nota-se que ele não incluiu nenhuma das plataformas que hoje compõem o fórum, invisibilizando completamente todo o importante trabalho de difusão que é realizado por essas iniciativas, bem como um enorme volume de conteúdo difundido por elas (FÓRUM DOS STREAMING DO BRASIL, 2023).

⁵³ A "cota de tela" tinha acabado em 2021, quando expirou o prazo de 20 anos previsto pela Medida Provisória 2.228-1/2001. Informação disponível em: <<https://tinyurl.com/3t4zp2y3>>. Acesso em jan./2024.

Desta forma, o Fórum reivindica a inclusão das plataformas independentes nas ações de regulamentação do governo brasileiro. Para tanto, foi realizado pelo Fórum um estudo sobre o mercado das Plataformas Independentes Brasileiras de Vídeo por Demanda⁵⁴. Nele destacamos alguns pontos sobre esse mercado:

- Representam 17% das plataformas disponíveis no Brasil;
- Concentram cerca de 26% do conteúdo audiovisual nacional que é disponibilizado através do serviço de VoD;
- Têm seus catálogos compostos, em média, por 91% de produções brasileiras;
- Disponibilizam a maior parte do conteúdo (70%) de forma gratuita ou cobram acesso por um valor 70% inferior aos streamings de grande porte que operam no país;
- Além de exibição de conteúdo, 41% investem na produção nacional através de produções próprias;
- Tem o maior custo direcionado às suas equipes (25%), seguido por divulgação dos filmes (22%), licenciamento (18%), acessibilidade (15%), hospedagem dos conteúdos (14%) e impostos (5%). E, assim, necessitariam de R\$2,75 milhões por ano para manter as operações de forma saudável, entretanto, com um faturamento irrisório diante desse custo, se mantêm em um modelo de negócios insustentável no médio prazo;
- 50% são sediadas na região Sudeste e o restante se divide entre nordeste e norte;
- Juntas elas possuem cerca de 3214 conteúdos, sendo 91,5% de conteúdo nacional;
- Duas plataformas possuem acervo composto exclusivamente por conteúdos originais, e outras três investem em produção nacional (FÓRUM DOS STREAMING DO BRASIL, 2023).

Observa-se que as demandas do Fórum não apontam para reivindicações diretas sobre a produção de *software* livre⁵⁵ ou pela soberania digital, ações pautadas no cooperativismo de plataforma (Grohmann, 2022).

Assim como as duas iniciativas que consideram como forma de enfrentamento ao capital a criação de políticas públicas, os estudos que versam sobre a economia política da informação, comunicação e da cultura também priorizam o papel do Estado no mercado de distribuição de conteúdos audiovisuais, ora regulando-o, ora promovendo políticas públicas (Bahia; Butcher; Tinen, 2022).

A própria história do cinema brasileiro é marcada pelo aprofundamento da dependência da produção do setor em relação ao Estado, na qual “ao invés de uma política industrial de ocupação do mercado audiovisual, existiu, simplesmente, uma política de produção de longas-metragens cinematográficos” (Ikeda, 2015). Sendo que as produções estrangeiras mantiveram sua hegemonia no mercado nacional, mesmo com as leis de incentivo fiscal. Para o autor,

[e]sse modelo de desenvolvimento industrialista induzido pelo Estado, calcado na parceria entre os grandes oligopólios mundiais de distribuição (as majors) e a principal

⁵⁴ O acesso ao estudo foi liberado por Rafael Ferreira após contato via Instagram em agosto de 2023. A ele, nossos agradecimentos.

⁵⁵ No levantamento sobre o streaming brasileiro a plataforma Librefix e a TodesPlay utilizam *software* livre (Apêndice A).

empresa hegemônica de comunicação midiática brasileira (através da Globo Filmes), foi responsável pelos principais sucessos de bilheteria do período da retomada. Esta política estatal espelha a busca por uma transnacionalização das obras audiovisuais, vistas essencialmente como produtos culturais, diminuindo a importância dos referenciais tradicionais de identidade para um segundo plano. Dessa forma, tornam-se parte de uma “indústria cultural” que, segundo a análise de autores como Canclini (2001), contribuem para uma redefinição dos padrões de identidade local em função dos processos de hibridização entre os sistemas globais e regionais (Ikeda, 2015, p. 172).

Porém, Ikeda (2015) considera que esse projeto político de uma indústria cinematográfica brasileira falhou, pois tinha se tornado uma “fábrica de projetos”, ao invés de uma “fábrica de filmes”, devido ao grande número de projetos audiovisuais autorizados, porém não tinham nenhum centavo captado.

A gestão pública da cultura no Brasil é marcada pelas crises econômicas-institucionais e, conseqüentemente, pela inconstância dos investimentos públicos, a dificuldade de execução orçamentária, em diferentes graus na esfera federal, estadual e municipal, e a falta de reconhecimento do ponto de vista das políticas públicas (ITAÚ CULTURAL, 2020). Além disso, constata-se a centralização dos recursos públicos na região sudeste, principalmente nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, com 39,6% da dotação orçamentária estadual, e 65,7% da dotação orçamentária municipal, em suas capitais, no ano de 2017. Sendo que 80% — percentual médio de 2017 a 2020 — dos recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura foram captados nesta região (ITAÚ CULTURAL, 2020).

A dotação orçamentária do setor cultural pela União, estados e capitais somaram, em 2017, R\$ 7,3 bilhões⁵⁶, e no 1º bimestre de 2020 um total de R\$ 6,5 bilhões (ITAÚ CULTURAL, 2020). Somam-se a esses valores os recursos captados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura: cerca de R\$ 1,3 bilhão em 2017, e R\$ 255 milhões em 2020 (de janeiro a agosto) (ITAÚ CULTURAL, 2020). Ainda sobre essa modalidade de financiamento, em uma década, os dez maiores grupos econômicos investidores aportaram um total de quase R\$ 6 bilhões, sendo os três maiores pertencentes ao setor bancário: Bradesco, Banco do Brasil e Itaú (ITAÚ CULTURAL, 2020).

Logo, o setor cultural do Estado se configura mediado pela disputa do fundo público — resultado do mais-trabalho produzido pelos trabalhadores — e, assim como no setor de ciência, inovação e tecnologia do Estado (Ferraz, 2021), demonstra estar a serviço das demandas do capital, e não dos trabalhadores da cultura. Por exemplo, contribuindo com a capacidade de exploração dos capitalistas do setor bancário — os que mais investem no setor cultural

⁵⁶ Atualizado pelo IPCA (ITAÚ CULTURAL, 2020).

brasileiro — por meio de renúncia fiscal. Mais um indicativo da formação do complexo técnico-financeiro global.

Analisando o streaming audiovisual brasileiro com acervo gratuito (Quadro 12), destacamos a participação do fundo público via leis de incentivo, de editais ou instituições públicas na maioria das plataformas. Outra parte é gerida pelo terceiro setor e são projetos que divulgam a imagem de responsabilidade social dessas organizações. E, por fim, há um streaming que utiliza de *software* livre. Além disso, observa-se na grande maioria dos streamings gratuitos brasileiros a segmentação dos catálogos por categorias identitárias como: raça, etnia, gênero, sexualidade e território. Atributos importantes e valorizados na disputa do fundo público atualmente.

Quadro 12: O streaming audiovisual brasileiro com acervo gratuito (total ou parcial)

Streaming	Catálogo	Organização envolvida / Financiamento público
Fomento direto ou indireto (patrocínio) via leis e/ou editais		
Embaúba Play*	Cinema brasileiro contemporâneo	Embaúba Filmes / Patrocínio via Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte (MG).
UBUPLAY	Cinema mundial afrodiáspórico	Ubuplay Artes e Entretenimento / Fomento da prefeitura do RJ, e patrocínio Instituto Dona Neném (IdN), da construtora BRZ.
<u>Videoteca Popular</u>	Cinema brasileiro independente (popular periférico)	Caramuja - Produções / Fomento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.
<u>Tela Trans</u>	Cinema brasileiro independente realizado por mulheres e homens trans, travestis e pessoas não-binárias	Projeto de Caia Coelho e Pethrus Tibúrcio / Fomento via Lei Aldir Blanc, da SECULT-PE (2010)
<u>Nordestina Play</u>	Cinema brasileiro independente (Região Nordeste)	TV Nordestina (emissora de televisão) / Fomento da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, via Lei Aldir Blanc.
Spicine Play	Cinema brasileiro (recorte paulista e paulistano)	Spicine (Empresa de cinema e audiovisual de São Paulo) / Sociedade de economia mista vinculada à Secretaria Municipal de Cultura-SMC
<u>Narrativas Indígenas do Nordeste</u>	Cinema brasileiro indígena	Faz parte do programa Inova da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) / Instituição pública e estatal de ciência e tecnologia (C&T), vinculada ao Ministério da Saúde brasileiro.
Terceiro setor		
LGBTFLIX	Cinema brasileiro independente dirigidos por pessoas LGBT+ e/ou com tema relacionado	VOTELGBT+ (Organização não governamental)

Streaming	Catálogo	Organização envolvida / Financiamento público
Sesc Digital	Cinema mundial	Sesc São Paulo (Serviço social autônomo)
<u>TodesPlay</u>	Cinema brasileiro independente (diverso e identitário)	APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro)
Itaú Cultural Play	Cinema brasileiro	Fundação Itaú
Outros		
Libreflix	Cinema mundial independente	Plataforma de streaming aberta e colaborativa
<u>TV Caiçara</u>	Cinema brasileiro independente	Projeto de Rafael Ferreira, teve apoio apenas de parcerias privadas.

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** As plataformas com o nome sublinhado pertencem ao o Fórum dos Streamings Independentes Brasileiros. *A Embaúba Play tem parte do acervo disponível gratuitamente e também aluga conteúdos individualmente.

Em 2021, ao analisar a gestão da ANCINE no governo Bolsonaro, Ikeda (2021) evidencia como a garantia da execução das políticas públicas culturais estava refém dos interesses (e das ideologias) do grupo de políticos que governaram o Estado. Além de perseguições internas aos servidores que não seguiam as diretrizes ideológicas da gestão, o autor denuncia a censura discricionária de produções relativas à diversidade de gênero e à sexualidade (Ikeda, 2021). Por exemplo, no caso brasileiro, em 2018, o Conselho Superior do Cinema (CSC), órgão responsável pela formulação das políticas públicas para o audiovisual,

[...] passou a ser dominado por representantes das maiores empresas transnacionais, justamente num momento em que se discutia a regulação do estratégico setor do vídeo sob demanda (VOD), em que as empresas estrangeiras possuíam interesses diretos em afastar qualquer resquício de estímulo à introdução dos conteúdos locais independentes, conforme estabelecido na regulação na TV por assinatura (Ikeda, 2021, p. 26).

Logo, a atual dinâmica concorrencial do streaming tem dificultado a presença de produtores que não possuem capital suficiente para garantir qualidade técnica de suas produções, “desfavorecendo países que não possuem condições para produzir tecnologia e conseqüentemente exportar produtos que necessitam destas” (Magalhães, 2019, p. 54) e ampliando a demanda por políticas públicas por estes agentes. Mesmo com “o barateamento dos custos de produção e a possibilidade de difusão das obras via internet, que tem viabilizado de algum modo núcleos de produção em diversos países sem tradição industrial no setor” (Magalhães, 2019, p. 54), por meio das parcerias entre grandes emissoras e pequenas empresas (produtores independentes) no mercado audiovisual. Pois,

[...] as relações envolvendo pequenas e grandes empresas tendem a apresentar desigualdades estruturais, que se manifestam nas condições de decisão administrativa e criativa sobre os projetos. Quanto maior o montante de capital envolvido, maiores as exigências quanto à profissionalização e capacidade de produção segundo a lógica econômica (Morais; Jambeiro, 2020, p. 196).

Vimos até aqui que as características do conteúdo da mercadoria assinatura (os filmes e séries) — por meio de estratégias de segmentação e de diversificação — têm sido centrais na disputa concorrencial transnacional, via uso de tecnologia de inteligência artificial e recomendação personalizada, e nacional, por meio do trabalho de curadoria (Quadro 10). A perpetuação dos valores de diversidade e inclusão, por meio do tipo de conteúdo, também tem sido utilizada como estratégia por trás das plataformas com acervos gratuitos (Quadro 12), na disputa do fundo público pelos empreendedores culturais ou na valorização da filantropia das organizações do terceiro setor. É necessário, assim, aprofundarmos a análise do conteúdo das mercadorias do streaming, já que essas são um meio da classe capitalista obstaculizar a luta entre classes.

4. O CONTEÚDO DA MERCADORIA AUDIOVISUAL: REFLEXÕES SOBRE IDEOLOGIA E CONSUMO

Foi preciso uma viagem de meses a “barco e remo”⁵⁷, cruzando o oceano Netflix e os mares das plataformas brasileiras, para compreender que o objeto que eu analisava — na aparência, com o rótulo de mercado de *distribuição de filmes e séries* — é, em essência, um dos mercados de *distribuição de mercadorias para o tempo livre da classe trabalhadora*. Sim, a classe capitalista também usufrui desse consumo. Mas, a partir do próximo parágrafo, explicaremos como o desenvolvimento desse mercado está engendrado com as condições de vida e de trabalho da classe trabalhadora (reflexo das lutas de classes). E, principalmente, como as próprias alterações tecnológicas desse mercado permitiram (e ainda permitem) manter a classe trabalhadora nos limites impostos pela classe capitalista e, assim, contribuir com a manutenção do sistema de valorização do valor e sua reprodução ideológica.

Para além da modificação do processo de trabalho no mercado de distribuição audiovisual (da loja física de aluguel de VHS para o streaming), que resultou na substituição de trabalhadores (trabalho vivo) por tecnologias (trabalho morto), é necessário não perder de vista que todo o audiovisual é um produto sociocultural resultante de uma série de objetivações da ação humana (Medina, 2020), e que satisfaz as necessidades humanas da imaginação, diferentemente daquelas que satisfazem as do estômago (Marx, 2017).

As mercadorias audiovisuais produzem ideários sociais determinados, os quais são indissociáveis do solo material que as produzem e, por esse motivo, vinculam-se em maior ou menor medida ao contexto da luta de classes, sendo importante sua análise já que “[a]s ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (Engels; Marx, 2007, p. 72). Pois, enquanto esse tipo de Arte for um veículo ideológico da classe dominante, como no caso dos filmes produzidos pelos grandes estúdios e streamings, ela será mobilizada:

[...] para a obstaculização da consciência de classe e como o capital, mesmo quando não está explorando nossa força de trabalho, esta[rá] atuando sobre ela, subjetivamente, de modo que, mesmo no reduto de nossas casas, no tempo de reprodução de nossa capacidade de trabalho, o nosso entretenimento nos tenciona[rá] a estarmos a serviço do capital na luta de classes (Góes; Paes; Ferraz, 2023, p. 420).

Logo, essas mercadorias, por serem bens culturais, conseqüentemente também relacionam-se com a ideologia gestada pelo modo de reprodução da sociabilidade capitalista e, a partir da sua análise, manifesta-se uma possibilidade de apreensão do real, conforme já

⁵⁷ Alusão ao texto apresentado à banca de Qualificação que narra o processo de pesquisa por meio de uma viagem marítima.

apontam pesquisas na Administração (Góes; Paes; Ferraz, 2023; Miranda; Amaral; Assis, 2018; Ferraz *et al.*, 2017).

De acordo com Mészáros (2004), ideologia é:

[...] uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada. Como tal, é insuperável nas sociedades de classe. Sua persistência obstinada se deve ao fato de ela se constituir objetivamente (e reconstituir-se constantemente) como consciência prática inevitável das sociedades de classe, relacionada com a articulação de conjuntos de valores e estratégias rivais que visam ao controle do metabolismo social sob todos os seus principais aspectos (Mészáros, 2004, p. 22).

Por ser uma forma específica de consciência, a ideologia é uma expressão das contradições imanentes do modo de produção e distribuição em uma sociedade de classes (Mészáros, 2004). Cada ideologia expressa um ponto de vista social determinado de acordo com a classe à qual faz referência, estando por fim orientada para a manutenção ou transformação das relações sociais existentes (Mészáros, 2004).

Por exemplo, o próprio consumo direto dos produtos audiovisuais feito sob o domínio da classe capitalista (grandes estúdios e streamings) pela classe trabalhadora envolve as trabalhadoras e os trabalhadores em uma consciência social prática, muitas vezes habilmente elaborada que, em última análise, ecoa os interesses da classe dominante — o que não configura que a classe trabalhadora consome de forma passiva tais produtos. Independentemente, a incorporação dessas narrativas ideológicas molda a subjetividade dos consumidores, e a sua atitude ideológica pode, por sua vez, ser vista como uma contribuição para a preservação do *status quo* social, ou como um incentivo à sua transformação.

O terreno da produção cinematográfica se constitui como uma das formas pelas quais a ideologia pode se manifestar e a análise dos produtos dessa indústria permite a aproximação dos determinantes do discurso ideológico sobre determinado conflito/interesse social (Góes; Paes; Ferraz, 2023, p. 403).

Diferentemente das pesquisas sobre o tema que discutem os efeitos das alterações tecnológicas enquanto rupturas na produção de novas sociabilidades (Cardoso, 2022), esta pesquisa compreende a história das tecnologias como a história da luta de classes. Mesmo que elas consigam descrever importantes particularidades acerca desse mercado, elas acabam reforçando a ideia do *homem enquanto produto das coisas*, e não do contrário, *as coisas enquanto produtos do trabalho humano*. Observa-se, assim, a ausência de discussões sobre o que é a tecnologia, para quem, para quê e quem as produz.

O capital direciona seus desejos sobre a classe trabalhadora por meio do consumo das mercadorias que ela mesmo produziu. Isto é possível pelo valor de uso que as mercadorias possuem. Além disso, no capitalismo, a força de trabalho também é mercadoria, porém

comprada pelo capitalista. Assim, o tempo de vida de uma pessoa é dividido entre o tempo no qual a força de trabalho está sendo consumida por um processo de trabalho subsumido diretamente a um processo de valorização, e o tempo em que não está. Porém, nesse tempo “livre” ocorre a reprodução objetiva e subjetiva da força de trabalho, por meio das mercadorias produzidas por outros ramos industriais e, mesmo no tempo livre na sociabilidade capitalista, há trabalho social necessário.

Se para reproduzir sua força de trabalho, uma pessoa necessita, antes de qualquer coisa, reproduzir a sua própria existência, em uma situação última, para o capital, a reprodução da existência do trabalhador deve ocorrer apenas durante o seu tempo livre, já que durante o seu tempo de trabalho se espera que ele use toda sua energia e sua atenção para a atividade para qual é pago. Desta forma, o consumo de filmes, de músicas e de arte em geral estaria restrito ao tempo livre da classe trabalhadora.

Logo, o capital não age sobre o trabalhador apenas durante o tempo de trabalho subsumido diretamente a um processo de valorização, pois em seu tempo livre ele também se faz presente. Como é interesse do capital que o trabalhador esteja minimamente motivado para ir trabalhar, o capital acaba definindo também a melhor forma da classe trabalhadora usufruir o seu tempo livre.

Assim, qual o interesse do capital em desenvolver especificamente o mercado de distribuição de conteúdo audiovisual? De acordo com Cardoso (2022), o termo audiovisual indica a dificuldade em limitar as diferenças entre as mercadorias do cinema, da televisão e do streaming. Vejamos alguns desdobramentos.

A mudança do consumo de entretenimento do cinema (a cidade e a apreciação coletiva) para a televisão (a casa e a apreciação familiar/grupal) permitiu potencializar a transformação das atividades do tempo livre em consumo produtor de uma consciência dirigida pelo interesse do capital (enfraquecendo a luta de classes) e fez (e ainda faz) isso reforçando a “moral” da família burguesa para a família trabalhadora. A TV paga emergiu como uma particularidade acerca da privatização e da concorrência do mercado, por meio da diferenciação das mercadorias em nichos de consumidores.

Quando o consumo de entretenimento muda da televisão (a casa e a apreciação familiar/grupal) para a compra/aluguel de VHS, DVD e/ou *download* (a casa e a apreciação familiar/grupal a qualquer momento), se mantém o interesse do capital em fragmentar a classe trabalhadora, e de reforçar a “moral” da família burguesa, porém existe a necessidade em fornecer à classe trabalhadora formas flexíveis dela reproduzir sua existência durante o seu tempo livre, sendo que uma parte dessa reprodução é do nível “sensível” e corresponde ao

consumo de mercadorias artísticas. O detalhe neste período é que com as jornadas de trabalho com horários flexíveis, as tecnologias de reprodução como VHS, DVD e/ou download foram os meios que permitiam aos trabalhadores assistirem aos filmes e às séries fora das filas do cinema e do fluxo contínuo da televisão.

Quando o consumo de entretenimento muda da compra/aluguel de VHS, DVD e/ou *download* (a casa e a apreciação familiar/grupal a qualquer momento) para a **onipresença do streaming** (apreciação individual a qualquer momento e em qualquer lugar), se mantém o interesse do capital em fragmentar a classe trabalhadora, diminui o desejo em reforçar na casa o lugar da família, e se acentua a necessidade em fornecer à classe trabalhadora formas flexíveis dela reproduzir sua existência, por meio do consumo de mercadorias artísticas, durante o seu tempo livre e em qualquer lugar. Pois, além da manutenção das jornadas flexíveis, agrava-se a precarização do trabalho (por exemplo, jornadas duplas) e diminui as fronteiras entre o espaço da casa e do trabalho (por exemplo, com o trabalho remoto).

O streaming permite aos trabalhadores assistirem aos filmes e às séries sem dependerem das filas do cinema, do fluxo contínuo da televisão, de um aparelho de DVD, ou de longas horas de *downloads*, e tudo isso pelo smartphone. Vejamos a seguir detalhes sobre o consumo audiovisual na “era” do streaming, a partir de dados empíricos da Netflix sobre filmes em idioma não-inglês.

Ao analisarmos apenas os filmes em idioma não-inglês (originais ou não) (incluindo os documentários), disponíveis na plataforma Netflix (Tabela 8), o mais visto na 1ª posição somou quase 76 milhões de horas em uma semana, e o menos visto, na 10ª posição, somou menos de 1 milhão de horas. Para alcançar a 1ª posição do TOP 10 Global o filme tinha que somar, em uma semana, mais de 32,5 milhões de horas.

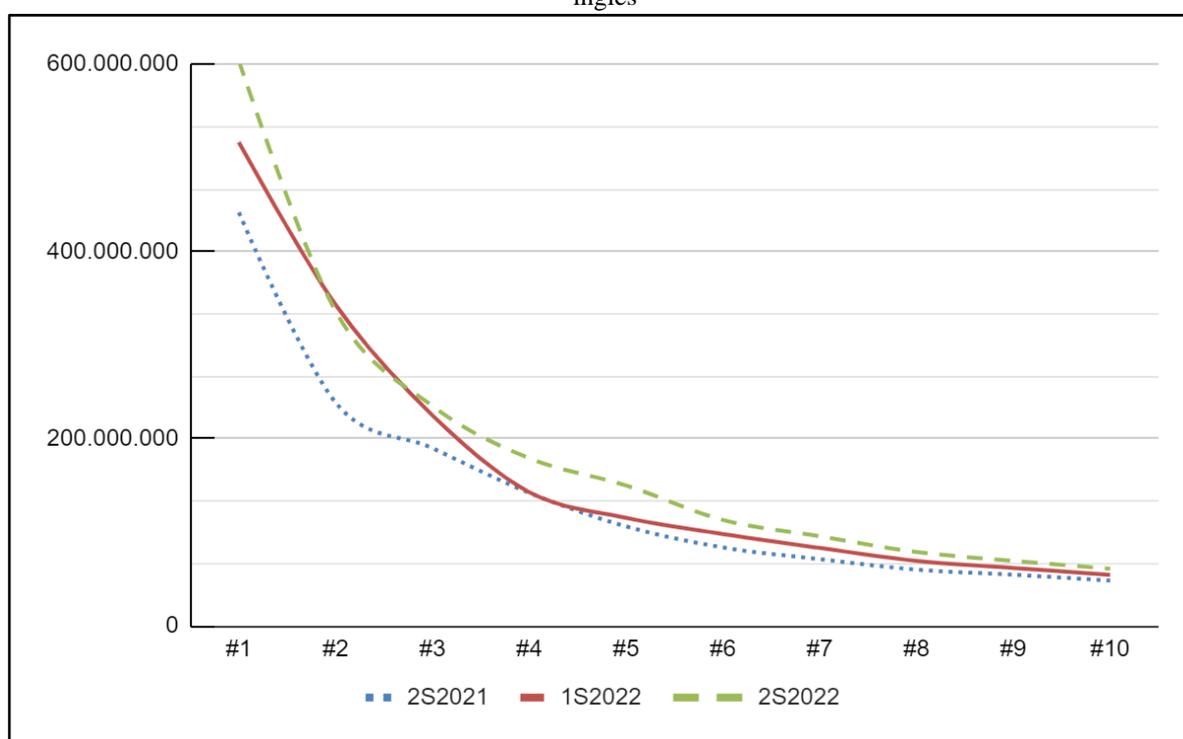
Tabela 8: As horas assistidas em cada posição do TOP 10 Global dos filmes em idioma não-inglês (Em milhões)

Posição	2s_2021	1s_2022	2s_2022	Total	Mínimo	Máximo
#1	441.550	516.610	603.500	1.561.660	5.230	75.860
#2	238.590	342.940	336.100	917.630	2.270	32.490
#3	189.880	224.860	234.970	649.710	2.100	20.550
#4	142.200	142.890	179.140	464.230	2.080	12.360
#5	106.380	115.480	150.100	371.960	1.570	11.620
#6	83.870	98.230	113.230	295.330	1.260	8.610
#7	71.340	83.350	95.820	250.510	1.120	8.100
#8	60.160	69.480	79.020	208.660	1.050	6.140
#9	54.760	61.920	69.540	186.220	1.030	5.020
#10	48.430	54.520	61.090.000	164.040	930	3.580

Fonte: Elaboração própria (2024). **Notas:** **2S_2021:** 04/07 até 26/12/2021. **1S_2022:** 02/01 até 26/06/2022. **2S_2022:** 03/07 até 25/12/2022.

O aumento do consumo audiovisual ao longo dos anos pode ser observado pelo aumento das horas assistidas por posição do TOP 10 da Netflix ao longo dos semestres dos filmes em idioma não-inglês. No segundo semestre de 2021, os filmes que ficaram em 1º lugar nas 26 semanas do período somaram aproximadamente 442 milhões de horas. No mesmo período de 2022, este valor aumentou quase 40,0% (603,5 milhões de horas) (Gráfico 11). Este comportamento pode ser percebido, no geral, em todas as posições, indicando — além do aumento de usuários da plataforma de um ano para o outro (em 2022 a Netflix teve um aumento de 9 milhões de assinantes)⁵⁸ — o crescente consumo internacional de filmes em idioma não-inglês (Gráfico 11).

Gráfico 11: O total de horas assistidas por semestre por posição no TOP 10 Global dos filmes em idioma não-inglês



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023.

Ao analisarmos a soma de horas assistidas dos filmes em idioma não-inglês na 1ª posição pelo número de assinantes, por ano, mês e dia, observa-se o aumento do consumo de conteúdo por assinatura entre 2021 e 2022 (Tabela 9). Como é impossível uma única pessoa assistir 5 milhões de horas por dia, esse número é apenas um indício de que mais pessoas acessam a mesma assinatura. Não é por menos que esse aumento do consumo de horas assistidas em descompasso com o aumento do número de assinaturas provocou ofensivas do capitalista privado. Em 2023, a Netflix criou regras que reprimiram o compartilhamento de senhas.

⁵⁸ Assinaturas globais de streaming da Netflix: 221.844 (2021) e 230.747 (2022).

Tabela 9: A soma de horas assistidas dos filmes em idioma não-inglês na 1ª posição pelo número de assinantes, por mês e por dia da Netflix (Em milhões)

Ano	Soma de horas assistidas	Número de assinaturas	Soma de horas assistidas por assinaturas		
			por ano	por mês	por dia
2021	441.550	221.844	1.990	166	5
2022	603.500	230.747	2.615	218	7

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023.

O aumento da produção e do consumo via streaming de conteúdos em idioma não-inglês tem provocado o que os autores chamam de “nova demanda” de trabalhos de tradução para o inglês (legendagem e dublagem) (Sánchez-Mompeán, 2023; Spiteri Miggiani, 2021). Antes o idioma inglês era, principalmente, apenas o idioma “origem” traduzido para diversos idiomas, sendo utilizado como mediação (pivô) na tradução entre dois idiomas não-ingleses (por exemplo, do coreano-dinamarquês).

Porém, essa alteração no fluxo de tradução, apresenta desafios para as produções locais que são comercializadas globalmente nos streamings. Há indícios da reprodução de estereótipos (Pozo; Tejera; García-Escribano, 2023) e da perda de referências culturais pela estrangeirização de sotaques (Hayes, 2023) ou pela ausência de termos lexicais equivalentes (Sinha, 2021), que podem influenciar nas intenções de humor e provocar inconsistências de significados (Paratore, 2021). Temos novamente os valores de diversidade e inclusão “na berlinda”.

Ainda sobre o consumo no setor do streaming, veremos que atribuir a um filme o rótulo de sucesso global (por exemplo, o TOP 10 Global) (Quadro 13) não necessariamente implica que seu consumo será intenso e contínuo, por exemplo, por mais de 4 semanas (Quadro 14). Pelo contrário, observamos que o consumo mais intenso de conteúdo tem sido na semana de estreia. Estes diagnósticos apontam para uma indústria de consumo rápido, que provoca a produção contínua de novas obras cinematográficas, logo de novos valores de uso. Agora, é preciso produzir muito mais filmes, porque é possível consumi-los em qualquer lugar por causa do desenvolvimento das tecnologias digitais.

Por exemplo, ao analisarmos os 10 filmes em idioma não-inglês mais assistidos na Netflix, nos primeiros 28 dias após a estreia, encontramos apenas filmes europeus: Espanhol (3), Alemão (2), Norueguês (1), Sueco (1), Francês (1), Italiano (1), Dinamarquês (1), e a forte presença de filmes de ação/aventura com “cenas e momentos” (classificação feita pela Netflix): sombrios, violentos e/ou de suspense (Quadro 13).

A espetacularização da violência aparece como tema desde a invenção do próprio cinema e tem se tornado também uma forma de fazer cinema (Hildenbrand; Salztrager, 2019). Hildenbrand e Salztrager (2019) consideram que a maioria dos filmes produzidos nesse estilo

buscam mostrar a violência “de forma impactante visualmente e emocionalmente, de diferentes maneiras mais inusitadas do que as anteriores” (p. 169).

Quadro 13: Os filmes em idioma não-inglês com as melhores estreias da Netflix a partir do total de horas visualizadas nos primeiros 28 dias

	Total de horas	Filme	Original Netflix (Ano)	Gênero	Cenas e Momentos
1°	155.550.000	<i>Troll</i> (O Troll da Montanha)	Sim (2022)	Norueguês, Ação e aventura, Filmes de Monstros	Suspense no ar, Empolgantes
2°	110.520.000	<i>Blood Red Sky</i> (Céu Vermelho-Sangue)	Sim (2021)	Alemão, Ação e aventura, Filmes de Terror	Assustador
3°	108.090.000	<i>The Platform</i> (O Poço)	Sim (2019)	Espanhol, Filmes de Suspense	Violentos, Sombrios
4°	101.360.000	<i>All Quiet on the Western Front</i> ⁵⁹ (Nada de Novo no Front)	Sim (2022)	Alemão, Filmes com temática militar, Obras de Época	Violentos, Sombrios
5°	94.130.000	<i>Black Crab</i> (Caranguejo Negro)	Sim (2022)	Sueco, Filmes com temática militar, Filmes baseados em livros	Sombrios
6°	92.440.000	<i>Through My Window</i> (Através da minha janela)	Sim (2022)	Espanhol, Filmes teen, Filmes baseados em livros	Intimista, Comoventes, Românticos
7°	78.630.000	<i>The Takedown</i> (Os opostos sempre se atraem)	Sim (2022)	Francês, Ação e aventura, Comédia	Empolgantes
8°	78.300.000	<i>Below Zero</i> (Abaixo de Zero)	Sim (2021)	Espanhol, Ação e aventura, Policiais	Realistas, Suspense no ar
9°	68.730.000	<i>My Name Is Vendetta</i> (Meu nome é Vingança)	Sim (2022)	Italiano, Ação e aventura	Violentos, Suspense no ar
10°	67.340.000	<i>Loving Adults</i> (Um marido fiel)	Sim (2022)	Dinamarquês, Dramas, Filmes baseados em livros	Sombrios, Suspense no ar

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023 e das telas de acesso dos filmes na plataforma da Netflix.

O apelo estético da violência, por meio da representação e da expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos, permite a experiência de um prazer estético que implica em um tipo de distanciamento psicológico que é garantido pelo próprio pacto ficcional - o espectador tem consciência que o que ele assiste não está de fato acontecendo (França, 2022). Por exemplo, mesmo que um filme como o “Titanic” (1997, James Cameron) provoque em algumas pessoas “gatilhos” pelos afogamentos “não significa que outras pessoas não sejam capazes de assisti-los e experimentar um prazer trágico” (França, 2022, p. 11). Apesar dos “gatilhos”, a representação de atos violentos é comum em quase todos os gêneros ficcionais, inclusive em desenhos animados (França, 2022).

⁵⁹ Filme venceu nas categorias de melhor filme internacional, fotografia, direção de arte e trilha sonora original do Oscar 2023.

França (2022) considera que o apelo estético da violência está relacionado com a produção de experiências estéticas intensas de medo e da raiva. O medo está relacionado aos institutos de sobrevivência, e gera o interesse do espectador por meio da possibilidade de enfrentamento e de superação, frente à rendição ou fuga (França, 2022). Paralelamente, esse movimento pode transformar vítimas em reprodutores de violência, levando, em alguns casos, a legitimação da punição física e incentivando a sede de vingança (França, 2022). A raiva está relacionada com a desigualdade econômica, que gera frustração e sensação de injustiça que legitimaria “falhas de autocontroles” (França, 2022). Logo, para o autor “a contemplação artística de manifestações de violência é, portanto, um lembrete da crueldade monstruosa que jaz, em potência, no outro, e, por extensão, em cada um de nós” (França, 2022, p. 12).

Retomando ao desempenho das produções cinematográficas no país de “origem”, no Brasil e globalmente (Quadro 14), temos que, dos filmes com as melhores estreias do Quadro 13, apenas 5 filmes mantiveram a popularidade por mais semanas em outros países do que no próprio país de produção. Por exemplo, o filme alemão “*Blood Red Sky*” permaneceu 7 semanas no TOP 10 da Coreia do Sul, e apenas 3 na Alemanha. Já o filme “*My Name Is Vendetta*” — mesmo não atingindo a 1ª posição nas duas semanas que permaneceu no TOP 10 do próprio país de produção (Itália) — ficou 5 semanas no TOP 10 Marrocos.

Internacionalmente, os filmes originais Netflix em idioma não-inglês mais populares da plataforma ficaram no TOP 10 de 90 a 94 países, com destaque para os filmes “*Blood Red Sky*” (Alemão, ação/aventura) e “*Through My Window*” (Espanhol, *teen*), que ficaram, respectivamente, 16 e 13 semanas no TOP 10 Global. Considerando o TOP 10 Brasil, os filmes tiveram boa popularidade (permanecendo de 2 a 5 semanas), sendo que cinco deles atingiram a 1ª posição.

Quadro 14: O desempenho dos filmes em idioma não-inglês com as melhores estreias da Netflix no TOP 10 Global, no país de origem e em outros países

	Filme	Desempenho no TOP 10 do país de origem (<i>Films</i>) Nº de Semanas (posições)	Desempenho no TOP 10 Brasil (<i>Films</i>) Nº de Semanas (posições)	Desempenho no TOP 10 Global (<i>Films Non-English</i>) Nº de Semanas (posições)	Nº de países em que ficou no TOP 10 pelo menos 1 semana	Países em que ficou no TOP 10 por mais semanas do que o país de Origem
1º	<i>Troll</i> (O Troll da Montanha)	Noruega 5 (#1, #1, #1, ...)	3 (#1, #1, #6)	5 (#1, #1, #3, ...)	93	----
2º	<i>Blood Red Sky</i> (Céu Vermelho-Sangue)	Alemanha 3 (#1, #1, #8)	2 (#1, #1)	16 (#1, #1, #3, ...)	94	4 semanas: ** 5 semanas: Hong Kong /Japan / Morocco / Russia / Saudi Arabia

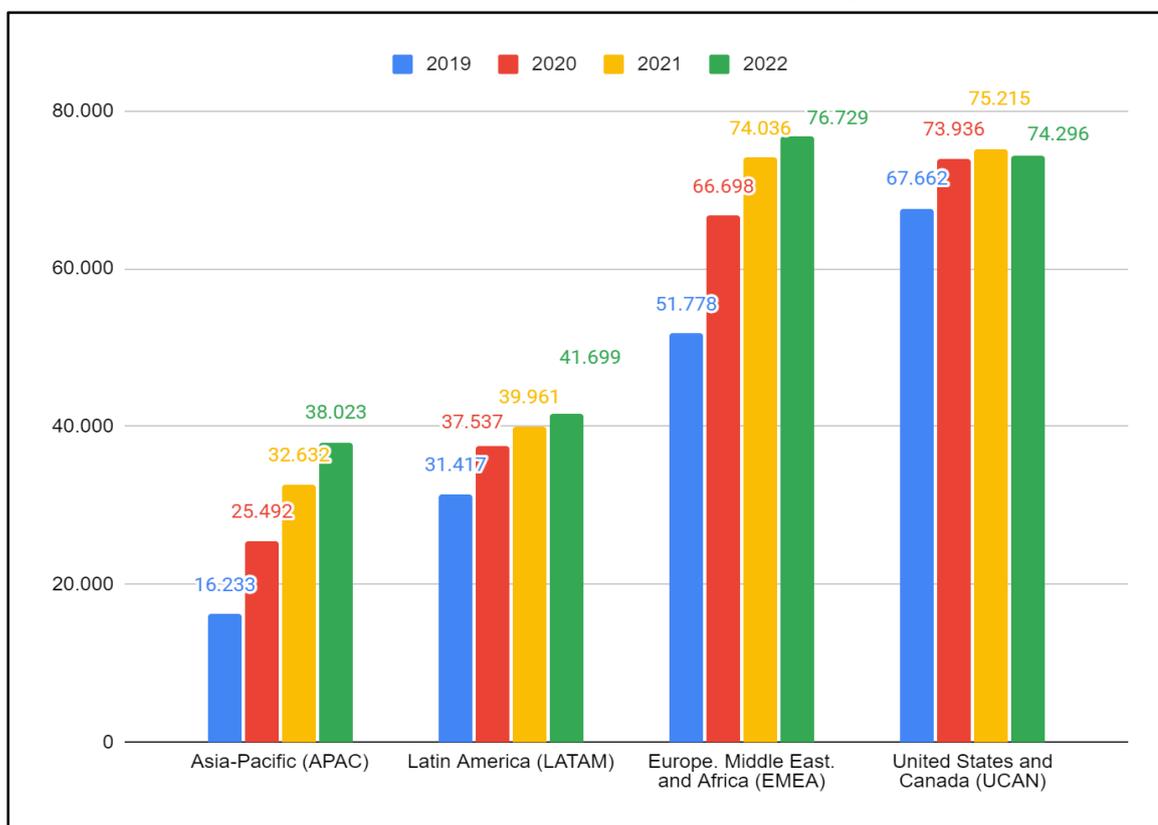
	Filme	Desempenho no TOP 10 do país de origem (<i>Films</i>) Nº de Semanas (posições)	Desempenho no TOP 10 Brasil (<i>Films</i>) Nº de Semanas (posições)	Desempenho no TOP 10 Global (<i>Films Non-English</i>) Nº de Semanas (posições)	Nº de países em que ficou no TOP 10 pelo menos 1 semana	Países em que ficou no TOP 10 por mais semanas do que o país de Origem
						7 semanas: South Korea
3º	<i>The Platform</i> (O Poço)	*	*	*	*	*
4º	<i>All Quiet on the Western Front</i> (Nada de Novo no Front)	Alemanha 4 (#1, #2, #5, ...)	2 (#5, #5)	6 (#1, #1, #2, ...)	91	5 semanas: Bulgaria / Ukraine 6 semanas: Estonia / Lithuania
5º	<i>Black Crab</i> (Caranguejo Negro)	Suécia 4 (#2, #1, #1, ...)	3 (#2, #1, #6)	6 (#1, #1, #2, ...)	93	5 semanas: Ukraine
6º	<i>Through My Window</i> (Através da minha janela)	Espanha 5 (#1, #1, #5, ...)	5 (#1, #1, #6, ...)	13 (#1, #1, #2, ...)	93	6 semanas: Nigeria / Slovakia 7 semanas: Hungary / Maldives 8 semanas: Portugal
7º	<i>The Takedown</i> (Os opostos sempre se atraem)	França 6 (#1, #1, #2, ...)	3 (#1, #2, #8)	6 (#1, #1, #3, ...)	91	----
8º	<i>Below Zero</i> (Abaixo de Zero)	*	*	*	*	*
9º	<i>My Name Is Vendetta</i> (Meu nome é Vingança)	Itália 2 (#2, #3)	2 (#3, #5)	5 (#2, #2, #5, ...)	92	3 semanas: *** 4 semanas: Saudi Arabia 5 semanas: Morocco
10º	<i>Loving Adults</i> (Um marido fiel)	Dinamarca 6 (#1, #1, #2, ...)	3 (#3, #2, #9)	7 (#1, #1, #2, ...)	90	----

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023 e das telas de acesso dos filmes na plataforma da Netflix. **Notas:** *Estreias anteriores à data de início da divulgação destas informações pela Netflix, 04 de junho de 2021. **4 semanas: *Bahrain / Egypt / France / Guadeloupe / Indonesia / Jordan / Kuwait / Lebanon / Maldives / Nigeria / Oman / Pakistan / Qatar / Taiwan / Ukraine / Vietnam / United Arab Emirates*. ***3 semanas: *Bahrain / Colombia / Dominican Republic / Egypt / El Salvador / France / Germany / Guadeloupe / Guatemala / Honduras / Japan / Jordan / Kenya / Kuwait / Lebanon / Luxembourg / Martinique / New Caledonia / Nigéria / Oman / Panama / Paraguay / Peru / Qatar / Serbia / Slovakia / Spain / Switzerland / Uruguay / Venezuela*.

Observa-se, também, que o consumo internacional tem sido marcado por filmes europeus (em idioma não-inglês) de ação, violência e suspense, sendo que não aparece nessa lista nenhum filme da América Latina, África ou Ásia. Em contrapartida, países destes continentes aparecem como importantes consumidores dos filmes europeus originais Netflix, às vezes consumindo o produto cultural europeu mais do que os consumidores do país de

“origem” do filme. Além disso, essa tendência segue o crescente aumento do número de assinaturas, principalmente da Ásia Pacífico, América Latina e Europa, Oriente Médio e África (Gráfico 12).

Gráfico 12: O número de assinantes da Netflix por regiões



Fonte: Elaboração própria (2024), a partir dos relatórios financeiros da Netflix (2019 até 2022).

Sobre o consumo no Brasil, apenas 16 filmes em idioma não-inglês estão entre os mais assistidos do TOP 10 Brasil [considerando todos os filmes que alcançaram o 1º lugar semanal de 04/07/2021 até 25/12/2022 (total de 59 semanas e de 59 filmes)] (Quadro 15). Dos 16 filmes, todos originais Netflix, apenas 4 são da América Latina: Brasil (3) e Argentina (1); 12 são europeus: França (5), Espanha (3), Alemanha (1), Noruega (1), Polônia (1), Rússia (1) e Suécia (1). A maioria dos filmes é de ação/aventura e/ou de comédia com cenas e momentos de suspense no ar, empolgantes e/ou comoventes.

Além do grande consumo brasileiro de filmes em idioma inglês disponibilizados na Netflix, no caso dos filmes em idioma não-inglês, o Brasil segue o interesse internacional pela preferência por filmes europeus (franceses e espanhóis) de ação/aventura em comparação com o consumo de filmes nacionais.

Quadro 15: Os filmes em idioma não-inglês mais populares no Brasil a partir da lista de filmes que alcançaram o 1º lugar semanal no TOP 10 Brasil da NETFLIX classificados por semana

	Semanas	Filme	Gênero	Cenas e Momentos
1	11/07/2021 18/07/2021	<i>Major Grom: Plague Doctor</i>	Russo , Ação/ aventura, Policiais	Suspense no ar, Empolgantes
2	25/07/2021 01/08/2021	<i>Blood Red Sky</i>	Alemão , Ação e aventura, Filmes de Terror	Assustador
3	08/08/2021	<i>The Last Mercenary</i>	Francês , Ação e aventura, Comédia	Humor Seco, Irreverentes
4	05/12/2021	<i>Spoiled Brats</i>	Francês , Comédia	Peculiares, Alto-astral
5	06/02/2022 13/02/2022	<i>Through My Window</i>	Espanhol , Filmes <i>teen</i> , Filmes baseados em livro	Intimista, Comoventes, Românticos
6	27/02/2022 06/03/2022	<i>Restless</i>	Francês , Ação e aventura, Policiais	Suspense no ar
7	27/03/2022	<i>Black Crab</i>	Sueco , Filmes com temática militar, Filmes baseados em livros	Sombrios
8	03/04/2022	<i>All Hail</i>	Argentino , Comédias, Dramas	Excêntricos, Comoventes
9	10/04/2022	<i>Furioza</i>	Polonês , Ação e aventura	Realistas
10	08/05/2022	<i>The Takedown</i>	Francês , Ação e aventura, Comédia	Empolgantes
11	04/09/2022 11/09/2022	<i>Fenced In</i>	Brasileiro , Comédia	Absurdo
12	18/09/2022	<i>No Limit</i>	Francês , Dramas, Filmes sobre esportes	Calientes, Intimistas
13	16/10/2022	<i>Someone Borrowed</i>	Brasileiro , Comédias Românticas	Para suspirar, Peculiares, Alto-astral
14	06/11/2022	<i>Beyond the Universe</i>	Brasileiro , Dramas	Sentimentais, Comoventes, Emoções contraditórias
15	04/12/2022 11/12/2022	<i>Troll</i>	Norueguês , Ação e aventura, Filmes de monstros	Suspense no ar, Empolgantes
16	18/12/2022	<i>God's Crooked Lines</i>	Espanhol , Mistério, Filmes baseados em livros	Complexos, Sombrios

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023 e das telas de acesso dos filmes na plataforma da Netflix.

Observa-se, então, que a internacionalização da mídia e comunicações, a expansão do capital deste setor, está diretamente relacionada com implicações estéticas já apontadas pela literatura (Morais; Jambeiro, 2020; Magalhães, 2019): a padronização dos formatos e a hibridização.

A padronização, ou glocalização (adaptações locais do global), se baseia em processos homogeneizantes de formatos e de gêneros audiovisuais adequados para “viajar” pelo mundo,

sendo apenas preenchidos com conteúdos nacionais (Magalhães, 2019), promovendo, também, a homogeneização da própria audiência (Morais; Jambeiro, 2020).

No caso da China, em especial, onde o serviço ainda não tem autorização para operar, a Netflix possui contratos de parcerias com produtoras independentes nacionais, visando identificação cultural com a audiência chinesa em outras partes do mundo (Morais; Jambeiro, 2020, p. 196).

A hibridização entre gêneros e formatos antes específicos da TV ou do cinema (Morais; Jambeiro, 2020; Magalhães, 2019). “Um exemplo é o filme *Roma*, produção da Netflix que foi cortado do Festival de Cannes devido a uma nova regra imposta pelo evento obrigando que produções selecionadas tenham exibição garantida nos cinemas” (Magalhães, 2019, p. 57).

Logo, as produções dos streamings buscam fazer “o local” caber “no global” articulando a identificação cultural da audiência com a produção dos formatos e dos gêneros mais viáveis economicamente.

Sobre a amostra de filmes em idioma não-inglês, as produções brasileiras originais Netflix de ficção (Figura 9) foram categorizados, principalmente, com cenas e momentos: alto-astral (6), besteirol (5), românticos (3), encantador (3) e comovente (3), mantendo relação com o gênero predominante, que é a comédia. Além disso, os filmes tiveram duração média de 1 hora e 40 minutos e classificação indicativa⁶⁰ de 10 anos (4), 12 anos (7), 14 anos (5) e 16 anos (2), indicando o interesse na produção de filmes para o público *teen/adulto* (pessoas acima de 10 anos) e/ou com cenas de violência e/ou sexuais (Quadro 16).

Quadro 16: Os filmes brasileiros de ficção originais Netflix

#	Filme	Gênero ⁶¹	Cenas e momentos	Estreia	Clas.	Duração
1	O Matador	Faroeste, Ação e aventura	Violentos	10/nov/2017	16	1h 39min
2	Modo Avião	Comédias (brasileiras) (românticas)	Para suspirar, Encantador, Alto-astral	23/jan/2020	10	1h 36min
3	Ricos de Amor	Comédias (brasileiras) (românticas)	Românticos	30/abr/2020	12	1h 45min
4	Tudo Bem no Natal Que Vem	Comédias (brasileiras), Melodramáticos	Alto-astral, Comoventes	3/dez/2020	12	1h 41min
5	Pai em Dobro	Filmes para a família, Filmes teen, Comédias brasileiras	Alto-astral	15/jan/2021	10	1h 45min

⁶⁰ Nos filmes de 2021, a Netflix divulgou os motivos da classificação (violência, linguagem imprópria, conteúdo sexual, drogas, drogas lícitas), porém nos filmes de 2022 essa informação não aparece de forma explícita.

⁶¹ Todos os filmes apresentaram também como gênero os tipos: “Brasileiro” e “Filmes brasileiros”.

#	Filme	Gênero ⁶¹	Cenas e momentos	Estreia	Clas.	Duração
6	Cabras da Peste	Ação e aventura, Comédias (brasileiras),	Adrenalina pura, Absurdo	18/mar/2021	16	1h 38min
7	Os Salafrários	Comédias (brasileiras)	Irreverentes, Besteiro	28/abr/2021	12	1h 35min
8	Carnaval	Música, Comédias (brasileiras)	N/A	2/jun/2021	14	1h 35min
9	Diários de Intercâmbio	Comédias (brasileiras) (românticas)	Encantador, Alto- astral, Besteiro	18/ago/2021	10	1h 36min
10	Confissões de uma Garota Excluída	Filmes teen, Filmes para toda família, Comédias brasileiras	Encantador, Alto- astral, Besteiro	22/set/2021	10	1h 32min
11	7 Prisioneiros	Filmes sobre questões sociais, Dramas brasileiros, Dramas	Sinistros, Sombrios	5/nov/2021	14	1h 34min
12	Amor sem Medida	Comédias (brasileiras) (românticas)	Besteiro, Românticos	18/nov/2021	14	1h 34min
13	Lulli	Comédias (brasileiras)	Alto- astral, Comoventes	26/dez/2021	12	1h 30min
14	Barba, Cabelo & Bigode	Comédias (brasileiras)	Peculiares	28/jul/2022	14	1h 31min
15	Vizinhos	Comédias (brasileiras)	Absurdo	1/set/2022	12	1h 50min
16	Esposa de Aluguel	Comédias (brasileiras) (românticas)	Para suspirar, Peculiares, Alto- astral	11/out/2022	12	1h 47min
17	Depois do Universo	Dramas brasileiros, Dramas, Melodramáticos	Sentimentais, Comoventes, Românticos	27/out/2022	14	2h 7 min
18	Um Natal Cheio de Graça	Comédias (brasileiras) (românticas)	Besteiro, Românticos	30/nov/2022	12	1h 45min

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das telas de acesso dos filmes na plataforma da Netflix.

Acerca da popularidade dos filmes brasileiros originais da Netflix, apenas 4 filmes permaneceram pelo menos durante 3 semanas no TOP 10 (quase 1 mês entre os mais assistidos no Brasil) e, destes filmes, 3 alcançaram o primeiro lugar, indicando uma baixa adesão do público nacional às produções originais Netflix (Tabela 10). Além disso, nenhum filme brasileiro permaneceu mais semanas no TOP 10 de outro país em comparação ao período no qual ficou no TOP 10 do Brasil (Tabela 10).

Considerando o TOP 10 Global, apenas três filmes brasileiros, todos do gênero comédia, ficaram em primeiro lugar, sendo que somente um deles também ficou em primeiro lugar no TOP 10 Brasil: “Esposa de Aluguel”. Este filme, com estreia em 2022, apresentou a maior popularidade (considerando as duas primeiras semanas no TOP 10 Global dos filmes

analisados) ao somar cerca de 42 milhões de horas, seguido pelo filme “Depois do Universo” (quase 33 milhões de horas) e do filme “Um Natal Cheio de Graça” (quase 24 milhões de horas) (Tabela 10). Entre os filmes lançados em 2021, as melhores popularidades foram “7 prisioneiros” e “Lulli” (ambos com quase 19,5 milhões de horas), e “Amor sem medida” (quase 18 milhões de horas).

Além disso, seis filmes originais brasileiros da Netflix permaneceram mais semanas no índice global do que no TOP 10 Brasil. Estes filmes, cinco comédias e um drama, mesmo saindo do índice de popularidade brasileira, e de qualquer outro país, se mantiveram no TOP 10 Global por meio do volume consumido globalmente, indicando uma **maior** adesão internacional. Por exemplo, o filme do gênero *teen* “Confissões de uma garota excluída” que ficou apenas 2 semanas no TOP 10 Brasil e 5 semanas no TOP 10 Global.

Porém, 2 filmes apresentaram o efeito contrário, eles tiveram menos semanas no TOP 10 Global do que no TOP 10 Brasil. Mesmo mantendo a popularidade no Brasil, o consumo somado com o de outros países não garantiu, por mais uma semana, uma vaga no índice de popularidade global, indicando uma **menor** adesão internacional. Tendo estes dois filmes como personagem principal homens negros: “Barba, Cabelo & Bigode” (único filme a não permanecer pelo menos 2 semanas no TOP 10 Global) e “Um Natal Cheio de Graça” é necessário compreender o impacto do racismo na produção/consumo das produções cinematográficas.

Tabela 10: Desempenho dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix no TOP 10 Brasil e no TOP 10 Global

Filme	Desempenho no TOP 10 Brasil <i>Nº de Semanas (posições)</i>	Máximo de semanas no TOP 10 de algum país	Desempenho no TOP 10 Global <i>Nº de Semanas (posições)</i>	Total de horas assistidas no TOP 10 Global	Total de horas assistidas no TOP 10 Global (Em 2 semanas)
Diários de Intercâmbio	2 (#2, #5)	2	4 (#2, #3, #3, #8)	16.550.000	13.000.000
Confissões de uma Garota Excluída	2 (#2, #6)	2	5 (#3, #3, #4, #7, #9)	19.730.000	13.480.000
7 Prisioneiros	2 (#4, #5)	2	2 (#2, #2)	19.260.000	19.260.000
Amor sem Medida	2 (#2, #6)	2	3 (#1, #3, #8)	20.300.000	17.840.000
Lulli	2 (#2, #9)	2	3 (#1, #6, #9)	21.230.000	19.230.000
Barba, Cabelo & Bigode	2 (#8, #9)	2	1 (#6)	2.740.000	---

Filme	Desempenho no TOP 10 Brasil <i>Nº de Semanas (posições)</i>	Máximo de semanas no TOP 10 de algum país	Desempenho no TOP 10 Global <i>Nº de Semanas (posições)</i>	Total de horas assistidas no TOP 10 Global	Total de horas assistidas no TOP 10 Global (Em 2 semanas)
Vizinhos	3 (#1, #1, #8)	3	3 (#3, #3, #9)	22.140.000	19.240.000
Esposa de Aluguel	3 (#1, #2, #7)	3	4 (#1, #1, #7, #9)	48.640.000	41.500.000
Depois do Universo	4 (#3, #1, #3, #6)	4	5 (#4, #3, #3, #4, #9)	52.600.000	32.910.000
Um Natal Cheio de Graça	3 (#2, #4, #8)	3	2 (#3, #6)	23.910.000	23.910.000

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023.

Acerca do alcance internacional das produções nacionais brasileiras da Netflix (Tabela 11), os filmes que mais alcançaram o TOP 10, por pelo menos 1 semana, foram: “Esposa de Aluguel”, em 69 países; “Depois do Universo”, em 49 países; e “Lulli”, em 40 países. Os dois primeiros filmes permaneceram por 3 e 4 semanas, respectivamente, no TOP 10 em países além do TOP 10 Brasil.

Tabela 11: Quantidade de países nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (alcançaram o TOP 10 de qualquer país) por semana

Filme	Nº de países em que ficou no TOP 10 ...			
	... pelo menos 1 semana	... pelo menos 2 semanas	... pelo menos 3 semanas	... pelo menos 4 semanas
Diários de Intercâmbio	3	3	--	--
Confissões de uma Garota Excluída	27	12	--	--
7 Prisioneiros	24	13	--	--
Amor sem Medida	14	6	--	--
Lulli	40	1	--	--
Barba, Cabelo & Bigode	5	1	--	--
Vizinhos	11	3	2	--
Esposa de Aluguel	69	59	4	--
Depois do Universo	49	36	18	5
Um Natal Cheio de Graça	31	18	--	--

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023.

Ao detalhar os países que apresentaram, por pelo menos em 1 semana, alguma produção brasileira Netflix em seu TOP 10 (Tabela 11), observou-se que, além do Brasil, 14 países tiveram em seu TOP 10 pelo menos 6 filmes brasileiros originais da Netflix (Tabela 12). Entre estes países, nota-se a maior presença de países da região do Caribe e da América Central (6) (Figura 10) e da Europa (4), e a presença apenas de um país da América do Sul (Chile).

Tabela 12: Países nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (Mínimo de 6 filmes brasileiros no TOP 10 destes países)

País (Continentes ou região)	Filmes brasileiros originais Netflix										Total
	Diários de Intercâmbio	Confissões de uma Garota Excluída	7 Prisioneiros	Amor sem Medida	Lulli	Barba, Cabelo & Bigode	Vizinhos	Esposa de Aluguel	Depois do Universo	Um Natal Cheio de Graça	
Brazil	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10
Guadeloupe (Caribe)		1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Dominican Republic (Caribe)		1	1	1	1		1	1	1	1	8
Martinique (Caribe)		1	1		1	1	1	1	1	1	8
Jamaica (Caribe)		1	1	1	1			1	1	1	7
Luxembourg (Europa)		1	1		1		1	1	1	1	7
Mauritius (África)		1	1		1		1	1	1	1	7
Portugal (Europa)	1				1	1	1	1	1	1	7
Chile (América Latina)		1	1		1			1	1	1	6
Costa Rica (América Latina)		1		1	1			1	1	1	6
Honduras (América Latina)			1	1	1			1	1	1	6
Hungary (Europa)			1	1	1			1	1	1	6

Filmes brasileiros originais Netflix											
País (Continente ou região)	Diários de Intercâmbio	Confissões de uma Garota Excluída	7 Prisioneiros	Amor sem Medida	Lulli	Barba, Cabelo & Bigode	Vizinhos	Esposa de Aluguel	Depois do Universo	Um Natal Cheio de Graça	Total
Israel (Ásia)		1	1	1	1			1	1		6
Italy (Europa)		1	1	1	1			1	1		6
Réunion (África)					1	1	1	1	1	1	6

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir do relatório de popularidade TOP 10 da Netflix de dezembro de 2023.

Figura 10: Países da América Latina e Caribe nos quais os filmes brasileiros de ficção originais Netflix foram mais populares (pelo menos 6 filmes entraram no TOP 10 destes países)



Fonte: Elaboração própria a partir de < <https://tinyurl.com/2s3mdjjw> >. Acesso em janeiro/2023.

Uma possível explicação para a maior popularidade de produções brasileiras nos países da região do Caribe e da América Central pode ser o menor número de plataformas de VOD disponíveis nestes países. Enquanto alguns países da América do Sul, como Peru, Colômbia, Argentina e o Brasil possuem mais de 40 plataformas VOD disponíveis, os países da região do Caribe, como Cuba, Porto Rico e República Dominicana, possuem menos de 20 plataformas (ANCINE, 2022).

Por sua vez, uma explicação para a menor popularidade das produções brasileiras em países da América do Sul se baseia na quantidade de produções nacionais que concorrem com as produções brasileiras. Por exemplo, em países como Argentina e Colômbia, assim como no Brasil, cerca de $\frac{1}{4}$ (um quarto) do total de títulos disponíveis por plataformas nestes países são de conteúdos originais de cada país (ANCINE, 2022).

Quando analisamos as sinopses dos filmes brasileiros de ficção originais Netflix (Quadro 17), observou-se o maior interesse da Netflix em produzir filmes brasileiros com narrativas sobre personagens masculinos, além da presença de personagens femininas em papéis secundários e de filmes que apresentam como trama central alguma relação familiar.

Das 18 produções, 10 apresentam personagens principais masculinos, 7 personagens principais femininas e 1 um casal homem/mulher. Considerando as personagens coadjuvantes, a proporção anterior se inverte, pois são 9 femininas, 7 coletivas (família, vizinhos, bandidos, pessoas, etc.), 5 masculinos e 1 animal. Além disso, 8 filmes apresentam na sinopse alguma relação familiar (pai, mãe, irmã, filha(o), avô, família).

Analisando as sinopses, classifiquei as estruturas das narrativas em três grupos de semelhanças: tipo A (antes/depois), tipo B (conquista), e tipo C (atravessamento). Nos filmes do tipo A, a sinopse contextualiza a personagem antes e depois de um evento específico, sendo que há uma contradição entre os momentos e, a partir deste evento, a personagem precisará lidar com algo que ela não gostava, ou não fazia antes. Exemplo, na sinopse do filme “Lulli” a personagem que antes era incapaz de escutar as pessoas, após sofrer um acidente (evento determinado), passa a ouvir o que as pessoas estão pensando.

Já no tipo B, a personagem para conquistar algo que deseja precisa realizar alguma ação que geralmente envolve ultrapassar, ou não, um “limite moral” com uma possível consequência. Exemplo, na sinopse do filme “Ricos de Amor”, Teto quer conquistar Paula, para isto terá que contar uma mentira, o que poderá mudar sua vida drasticamente.

No tipo C, a personagem é surpreendida por um evento enquanto está realizando outro. Exemplo, no filme “Cabras da Peste”, os dois policiais que estavam procurando a cabra Celestina se deparam com bandidos. Entre os filmes brasileiros originais Netflix (ficção e em idioma não-inglês) 10 filmes são do tipo A, 6 filmes são do tipo B e apenas 2 filmes são do tipo C.

Quadro 17: Sinopses dos filmes brasileiros de ficção Originais Netflix

#	Filme	Sinopse	Personagens principais	Personagens coadjuvantes	Tipo da estrutura narrativa
1	O Matador	No sertão sem lei, Cabeleira decide descobrir o destino de seu pai cangaceiro e também acaba se tornando um temido pistoleiro.	Cabeleira	“seu pai”	Tipo A
2	Modo Avião	A influencer Ana bate o carro mais uma vez por dirigir usando o celular. Contrariada, vai parar na fazenda do avô , onde o detox digital é inevitável.	Ana	“do avô”	Tipo A
3	Ricos de Amor	Teto é um jovem rico que quer conquistar Paula , sua crush. Mas, para isso, precisa contar uma mentira que pode virar sua vida de cabeça para baixo.	Teto	“Paula, sua crush”	Tipo B
4	Tudo Bem no Natal Que Vem	Um pai de família fica preso num loop temporal do dia 24 de dezembro — logo ele, que odeia o Natal. Agora, esse homem rabugento vai aprender o que realmente importa.	“um pai” (“homem rabugento”)	“de família”	Tipo A
5	Pai em Dobro	Aproveitando que a mãe foi viajar, uma adolescente foge da comunidade hippie onde mora para desvendar o maior mistério de sua vida: quem é seu pai ?	“uma adolescente”	“a mãe” / “seu pai”	Tipo B
6	Cabras da Peste	Dois policiais azarados se deparam com bandidos perigosos enquanto procuram a adorada cabra Celestina . Será que vai dar bode?	“dois policiais”	“bandidos” / “Cabra Celestina”	Tipo C
7	Os Salafrários	Destino ou não, o golpista Clóvis e sua irmã adotiva, Lohane , se reencontram. E agora precisam trabalhar juntos para sair das enrascadas nas quais se meteram.	Clóvis	“sua irmã adotiva Lohane”	Tipo A
8	Carnaval	Depois de terminar o namoro, uma influenciadora viaja com as amigas para o Carnaval da Bahia, onde aprende que a vida real é muito mais vibrante do que imaginava.	“uma influenciadora”	“as amigas”	Tipo A
9	Diários de Intercâmbio	Duas amigas decidem fazer intercâmbio em busca de uma grande aventura. O difícil vai ser não se meter em encrenca!	“Duas amigas”	Ausente	Tipo B
10	Confissões de uma Garota Excluída	A inteligente e excêntrica Tetê faz de tudo para se enturmar na nova escola. Mas, se depender da garota mais popular da classe , isso não vai ser nada fácil.	Tetê	“garota mais popular da classe”	Tipo A

#	Filme	Sinopse	Personagens principais	Personagens coadjuvantes	Tipo da estrutura narrativa
11	7 Prisioneiros	Um jovem humilde precisa escapar das garras de um traficante de pessoas . Será que ele vai conseguir se manter fiel aos seus princípios enquanto luta para sobreviver?	“um jovem humilde”	“um traficante de pessoas”	Tipo B
12	Amor sem Medida	Uma advogada se apaixona por um cardiologista simpático. Só que ela é alta e ele não . Será que ele vai conseguir provar que o amor não tem tamanho?	“uma advogada” “um cardiologista”	Ausente	Tipo A
13	Lulli	Depois de sofrer um acidente, uma estudante de medicina genial, mas incapaz de escutar as pessoas, passa a ouvir o que elas estão pensando.	“uma estudante”	“as pessoas”	Tipo A
14	Barba, Cabelo & Bigode	Na tentativa de salvar o salão da mãe da falência, um filho dedicado descobre que tem muito talento para ser barbeiro e atrai clientes de toda a periferia carioca .	“um jovem”	“mãe” / “clientes de toda a periferia carioca”	Tipo B
15	Vizinhos	Depois de um colapso nervoso, Walter troca a cidade grande pelo campo. Mas os vizinhos barulhentos acabam com seu sonho de paz e tranquilidade.	Walter	“os vizinhos”	Tipo A
16	Esposa de Aluguel	Para atender o último desejo da mãe e evitar que ela o remova do testamento, um solteirão inveterado contrata uma atriz para se passar por sua noiva.	“um solteirão”	“mãe” / “uma atriz” (“se passar por sua noiva”)	Tipo B
17	Depois do Universo	Enquanto aguarda um transplante de rim, uma jovem pianista sente uma conexão inesperada com seu médico e ganha coragem para realizar seus sonhos musicais.	“uma jovem”	“seu médico”	Tipo C
18	Um Natal Cheio de Graça	Após descobrir a traição da namorada , Carlinhos conhece Graça , que finge ser seu novo par no Natal diante de sua família tradicional.	Carlinhos	“namorada” / “Graça” (“seu novo par”) / “família”	Tipo A

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir das telas de acesso dos filmes na plataforma da Netflix.

Vimos então que há indícios de que as tramas das personagens principais femininas estão relacionadas à adolescência ou à juventude delas (influencers, adolescente, jovem, estudante, escola, intercâmbio, carnaval). Já entre as coadjuvantes, são 4 personagens do tipo amorosas (crush, namorada, noiva e “par”), 3 mães, 1 irmã adotiva e 1 adolescente rival.

Porém, entre as tramas com personagens masculinos, encontramos narrativas principais sobre homens jovens ou mais velhos (“Walter troca a cidade pelo campo”; “dois policiais”; “um pai/homem rabugento”), não há adolescentes ou referências ao período escolar.

Desta forma, as sinopses indicam que os filmes, em seu conjunto, exploram, em primeiro plano, uma maior complexidade etária das trajetórias de vidas masculinas do que das vidas femininas. A elas são dados, além do papel de adolescente ou de jovem aventureira, os papéis de mãe ou de par romântico do personagem masculino principal.

Vimos anteriormente que o streaming, por meio da análise das produções brasileiras originais da Netflix, expressa a desigualdade de gênero tanto no percentual de mulheres que ocupam as funções de direção, de roteiro e de elenco, quanto nas próprias narrativas. Assim, a produção de filmes pelo monopólio da indústria do entretenimento que, intencionalmente, mais conforma a opressão de gênero do que a enfrenta, contribui para a obstaculização da consciência de classe, principalmente tratando-se do papel das mulheres trabalhadoras na dinâmica capitalista global.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Fixo os meus olhos na estante da sala da casa dos meus pais.
 Nas prateleiras de baixo, convivem juntos o aparelho de videocassete, na cor cinza, e o charmoso aparelho de DVD total black. Este, eu comprei de presente para minha mãe em 2010, com a primeira bolsa de iniciação científica que recebi.
 Nas laterais, as centenas de cópias de DVDs, de Mazzaropi ao Harry Potter, se espremem entre o VHS do meu aniversário de 2 anos e a coleção de CDs do Roberto Carlos.
 Envolta por toda nostalgia, bem no centro daquele móvel quase museal, a antiga TV de tubo perdeu seu lugar para uma rival mais "inteligente", slim e hiTech. Nela, percebo que a imagem congelada é do episódio da novela que passou ontem.
 Lembro-me de chegar correndo da escola, jogar a mochila no sofá e, ainda de uniforme, assistir a novela das seis... Qual era a música de abertura mesmo? ...
 Uma notificação no celular me arranca daquela memória e me tira do "pause":
 "O episódio da sua série já está disponível, assista agora".*

O experimento literário acima foi impulso para a retomada dos principais resultados e discussões desta pesquisa. A partir de pesquisas documentais e bibliográficas, e, principalmente de dados empíricos da Netflix, investigamos os aspectos tecnológicos, do trabalho e ideológicos por trás do streaming de filmes e séries.

Acerca das análises bibliográficas, observou-se o predomínio do papel do Estado na indústria do entretenimento e a carência de estudos que apontam para a crítica da dinâmica capitalista, ou da exploração do trabalho (mesmo com o crescente interesse pela temática das plataformas digitais). A forte presença do Estado nessa indústria busca "equilibrar" a queda tendencial da taxa de lucro, por meio de incentivos fiscais, de políticas públicas e da criação de regulação. Porém, quando o Estado "paga a conta" pela queda do lucro das empresas, ainda estamos tratando do mais-valor produzido pela classe trabalhadora e que deveria voltar para ela.

Acerca das especificidades da base tecnológica que permitiram o desenvolvimento do streaming, temos que a diminuição de trabalho vivo permitiu a determinados capitalistas privados a redução dos seus custos de circulação e a obtenção de lucros extraordinários. Com a entrada de novos capitalistas, por meio da produção de suas próprias plataformas, a necessidade do aperfeiçoamento constante da base técnica se intensificou. Tanto para melhorar tecnicamente a plataforma em si (suporte da mercadoria assinatura) quanto para ampliar o consumo (com qualidade) de seus filmes e séries. Assim, atualmente a produção e o uso de inteligência

artificial tem expandido seu domínio das atividades de recomendação algorítmica para a produção de figurantes “digitais”.

Além disso, a substituição do trabalho vivo pelo trabalho morto, identificado no streaming, tem produzido uma divisão do trabalho baseada na redução drástica de trabalhadores de “alto escalão” (programadores, desenvolvedores, etc.), com altos salários e boas condições de trabalho, que representam a atividade meio, e na ampliação do trabalho terceirizado, subcontratado e precarizado de diferentes grupos de trabalhadores artistas, responsáveis pelas atividades fins (tendência de outras plataformas como Youtube, IFood e Uber). O Quadro 20 (Apêndice C), por sua vez, traz uma síntese acerca da precarização do trabalho e as respostas da classe trabalhadora por tipo de vínculo empregatício dos trabalhadores do streaming.

Vimos que a necessidade do aperfeiçoamento da base técnica, além de ser expressão do próprio modo capitalista em prol da redução do trabalho vivo, é central na análise da concorrência do setor do streaming. Os gigantes desse setor na disputa pelas assinaturas caminham em direção a um complexo técnico-financeiro global.

Vimos, também, que o setor do streaming ao mesmo tempo que, se mostra “reino da elite de trabalhadores de engenharia e de computação”, avança por meio da terceirização dos trabalhadores de suas produções originais audiovisuais. Além disso, a promoção à diversidade e inclusão esteve “na berlinda” várias vezes nesta pesquisa, por meio da divisão internacional do trabalho, dos algoritmos e da própria narrativa dos filmes, e apontou para a opressão-exploração de mulheres e de pessoas negras no setor de streaming. Estes grupos tem sido utilizados como “fachada” para propagandear uma boa imagem dos streamings.

Como resposta, apontamos as demandas pró-regulamentação da IA pelos trabalhadores norte-americanos, enquanto no Brasil, os trabalhadores recorrem ao empreendedorismo ou ao Estado em prol da regulamentação do avanço dos gigantes dos streamings e de políticas públicas. Nesse sentido, esta pesquisa produziu, no Apêndice A, um levantamento de mais de 30 plataformas em funcionamento no Brasil.

Além de analisar a base técnica e a dinâmica do trabalho no setor do streaming, apresentamos, também, a necessidade da compreensão dos aspectos ideológicos dos conteúdos da mercadoria assinatura. Os filmes e séries produzidos são produtos da ação humana que participam de momentos de [...] subjetivações-objetivações-subjetivações-[...] (Ferraz, 2019). Logo, tanto são objetos-subjetivados quanto subjetividades-objetivadas (Ferraz, 2019). Considerando que a ideologia é uma expressão da subjetivação das objetividades (filmes e séries), vimos como a opressão-exploração manifestada na materialidade na produção e

reprodução do capital é base, também, para a manutenção do sistema capitalista por meio da reprodução das ideias da classe dominante.

Em pesquisas futuras, indicamos: a) analisar a relação dos Estados no financiamento tecnológico e na mediação entre a demanda, b) o *prosumption* no setor de streaming, c) o setor ilegal do streaming, d) o papel da greve na luta de classes, e) realizar a análise fílmica de filmes e séries de grande consumo, f) ampliar a compreensão sobre a dinâmica das plataformas digitais voltadas ao entretenimento.

REFERÊNCIAS

AFILIPOAIE A.; IORDACHE C.; RAATS T. The ‘Netflix Original’ and what it means for the production of European television content. **Critical Studies in Television**, v. 16, n. 3, p. 304-325, 2021.

ANCINE. **Plano Anual de Regulação – PAREG**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/PAREG_2023_aprovado_DC.pdf>. Acesso em abril/2023.

ANCINE. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil**, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-vod-pos-revisao-28-fev-2023.pdf>>. Acesso em abril/2023.

ARKSEY, H.; O'MALLEY L. Scoping studies: towards a methodological framework. **International Journal of Social Research Methodology**, v. 8, n. 1, p. 19-32. 2005.

BAHIA, L.; BUTCHER, P. TINEN, P. O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas. **Revista Eptic**, v. 24, n. 3, set./dez. 2022.

CANDIDO, M. R.; JÚNIOR, J. F. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019.

CARDOSO, J. C. **Plataformas de streaming, rupturas tecnológicas e alterações nas dinâmicas das audiências do espaço audiovisual brasileiro (2011-2021)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Artes e Design Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2022.

CARRERA, F. TORQUATO, C. Diversitywashing: as marcas e suas (in)coerências expressivas. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 17, n. 48, p. 84-107. 2020.

COSTA, A. B. L.; SANTOS, A. D. G. Disputa de mercado e análise regulatória no audiovisual brasileiro: análise da compra da Time Warner pela AT&T. **Revista Eptic**, v. 23, n. 3, set./dez. 2021.

ENGELS, F.; MARX, K. A ideologia alemã. São Paulo: Boitempo, 2007.

FERRAZ, D. L. S. “Queremos saber”? A necessidade de uma ciência radical. **Rev. Interinst. Bras. Ter. Ocup.**, v. 6, n. 4, p. 1427-1438, 2022.

FERRAZ, D. L. S. Sequestro da subjetividade: revisitar o conceito e apreender o real. **REAd**, v. 25, n. 1, 2019.

_____. A administração de recursos humanos como conhecimento que constitui uma consciência de classe para o capital. **Rev. Bras. Adm. Pol.**, v. 9, n. 2, p. 65-87, 2016.

_____.; FRANCO, D. S.; MACIEL, J. A. Desvelando o Prosumption: o produtor-consumidor, as plataformas digitais e o movimento do capital. **REAd**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 519-546, 2021.

FERRAZ, J. M. **Para além da prática empreendedora no capitalismo brasileiro**. 1ª ed. São Paulo: Actual, 2021.

FERREIRA, I. J. C. **O novo mundo do trabalho no cinema: a precarização da vida**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Universidade Federal da Paraíba, 2019.

FINE, B; SAAD FILHO, A. **“O capital” de Marx**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

FLOEGEL, D. Labor, classification and productions of culture on Netflix. **Journal of Documentation**, v. 77, n. 1, 2021.

FÓRUM DE TIRADENTES. **Carta de Tiradentes: 2023**. Fórum de Tiradentes - Encontros pelo Audiovisual Brasileiro, 2023. Disponível em: <<https://mostratiradentes.com.br/carta-de-tiradentes-2023/>>. Acesso em maio/2023.

FRANÇA, J. O apelo estético da violência. *In*: MARKENDORF, M.; RIPOLL.; LEHNEMANN, A. K. (Org.). **Violência várias: estudos da brutalidade no cinema**. Florianópolis : Biblioteca Universitária Publicações, 2022, p. 7-22.

FRANCO, D. S.; FERRAZ, D. L. S.; FERRAZ, J. M. Economia Política da Uberização: A Exploração dos Trabalhadores conforme as Três Formas de Intermediação do Trabalho nas Empresas-Plataforma. **Revista Organizações & Sociedade**, v. 30, n. 105, p. 367-396, 2023.

GÓES, J. V. de; PAES, L. R. R.; FERRAZ, D. L. da S. Guerra às drogas e ideologia: a indústria ilegal de cocaína pelas lentes cinematográficas. **RECADM**, v. 22, n.3, p. 397-421, Set-Dez, 2023.

GOIS, P.; FERRAZ, J. M. Introdução ao pinkwashing. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 15, n. 2, p. 88-103. 2021.

GOMEZ, A. Netflix decision: 'It' s good for everybody'. **Albuquerque Journal**, 2018. Disponível em: <<https://www.abqjournal.com/1235692/with-studio-buy-netflix-strengthens-ties-to-nm.html>>. Acesso em maio/2023.

GRESPLAN, J. **Marx: uma introdução**. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

GROHMANN, R. Plataformas de Propriedade de Trabalhadores: Cooperativas e Coletivos de Entregadores. **MATRIZES**, v. 16, n. 1, p. 209-233. 2022.

HASTINGS, R. **A regra é não ter regras - A Netflix e a cultura da reinvenção**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

HAYES, L. English Dubs: Why are anglophone viewers receptive to english dubbing on streaming platforms and to foreign-accent strategies? **Íkala - Revista de Lenguaje y Cultura**, v. 28, n. 2, 2023.

HILDENBRAND, J. G.; SALZTRAGER, R. Novas formas de elaboração: a violência estética no cinema hollywoodiano contemporâneo. **Revista Memória em Rede**, v. 11, n. 21, 2019.

IBGE. **Pesquisa de Orçamentos Familiares: 2017-2018**. IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimentos. Rio de Janeiro, 2021.

IBGE. **Pesquisa de Orçamentos Familiares: 2008-2009**. IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimentos. Rio de Janeiro, 2010.

IBGE. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018**. IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro, 2019.

IKEDA, M. G. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. **Revista Eptic**, v. 24, n. 1, jan./abr. 2022.

IKEDA, M. G. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eptic**, v. 17, n. 3, set./dez. 2015.

IORDACHE, C.; RAATS, T.; MOMBAERTS, S. The Netflix Original documentary, explained: global investment patterns in documentary films and series. **Studies in Documentary Film**, 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

JUNIOR, E. B. L.; OLIVEIRA, G. S.; SANTOS, A. C. O.; SCHNEKENBERG, G. F. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, v. 20, n. 44, 2021.

KLATT, T. The streaming industry and the great disruption: how winning a Golden Globe helps Amazon sell more shoes. **Media, Culture & Society**, v. 44, n. 8, 2022.

MAGALHÃES, M. T. TVs Públicas e Cinema na América Latina: Territórios em Hibridização. **Revista Eptic**, v. 21, n. 3, set./dez. 2019.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital**. Tradução: Rubens Enderle. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **O capital: crítica da economia política: livro II: o processo de circulação do capital**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **O capital: crítica da economia política: livro III: o processo global de produção capitalista**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MEDINA, C. A obra cinematográfica como fonte histórica: por uma abordagem crítico-materialista. **Marx e o Marxismo**, v. 8, n. 15, 2020.

MORAIS, K.; JAMBEIRO, O. Por uma economia política do audiovisual no capitalismo global. **Revista Eptic**, v. 22, n. 3, set./dez.. 2020.

MYERS, V. Inclusion Takes Root at Netflix: Our First Report. **About Netflix**, 2021. Disponível em: <<https://about.netflix.com/en/news/netflix-inclusion-report-2021>>. Acesso em maio/2023.

NETFLIX. **Annual Report**, 2022. Disponível em: <<https://ir.netflix.net/financials/annual-reports-and-proxies/default.aspx>>. Acesso em março/2023.

_____. **Annual Report**, 2013. Disponível em: <<https://ir.netflix.net/financials/annual-reports-and-proxies/default.aspx>>. Acesso em março/2023.

_____. **Annual Report**, 2011. Disponível em: <<https://ir.netflix.net/financials/annual-reports-and-proxies/default.aspx>>. Acesso em março/2023.

PARATORE, C. Humor verbal y traducción audiovisual: El caso de la serie española La casa de papel. **CUADERNOS AISPI**, v. 18, 2021.

POZO, M. M. O.; TEJERA, C. B.; GARCÍA-ESCRIBANO, A. B. Exploring stereotypes and

cultural references in dubbed TV comedies in the spanish-as-a-foreign-language classroom. **Íkala - Revista de Lenguaje y Cultura**, v. 28, n. 2, 2023.

SALUJA, A.; YAO, A.; TAGHAVI, H. Detecting Scene Changes in Audiovisual Content. **Netflix Technology Blog**, 2023. Disponível em: <<https://netflixtechblog.com/detecting-scene-changes-in-audiovisual-content-77a61d3eaaad6>>. Acesso em setembro/2023.

SÁNCHEZ-MOMPEÁN, S. Engaging English Audiences in the Dubbing Experience: A Matter of Quality or Habituation? **Íkala - Revista de Lenguaje y Cultura**, v. 28, n. 2, 2023.

SILVA, E. C. C.; MARQUES, R. M. Blockchain no setor público: uma revisão sistemática de literatura. **AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento**, v. 10, n. 3, set./dez. 2021.

SINHA, R. Lost in Translation: Culture-bound Lexical Items in English Subtitles of the Rap Songs by Indian Rapper ‘Badshah’ in Bollywood Movies from 2016-2021. **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities**, v. 13, n. 4, 2021.

SOUZA, L. C. Estética marxista: arte, política e humanismo. *In*: BUGIATO, C.; SARTÓRIO, L. V.; RUFINO, M. (org). **Marx e as questões contemporâneas**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

SOUZA, M. D.; FERRAZ, D. L. S.; FERRAZ, J. M. As mulheres conforme a administração: uma ciência para a manutenção da opressão e da exploração? **RECADM**, v. 20, n. 3, p. 509-534, 2021.

SPITERI MIGGIANI, G. Exploring Applied Strategies for English Language Dubbing. **Journal of Audiovisual Translation**, v. 4, n. 1, 2021.

SRNICEK, N. Valor, renda e capitalismo de plataforma. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 24, n. 1, p. 2-13. 2022.

STRÖM, T. E. Capital and Cybernetics. **New Left Review**, n. 135, p. 23-41, 2022.

TANG, G. *et al.* Discovering Creative Insights in Promotional Artwork. **Netflix Technology Blog**, 2023. Disponível em: <<https://netflixtechblog.com/discovering-creative-insights-in-promotional-artwork-295e4d788db5>>. Acesso em setembro/2023.

APÊNDICE A – O SETOR BRASILEIRO DE STREAMING DE FILMES E SÉRIES

A seguir é apresentado um panorama das 32 plataformas brasileiras do setor de streaming de filmes e séries, encontradas em agosto de 2023, em ordem decrescente de lançamento. O Quadro 18 apresenta uma síntese desse levantamento.

UBUPLAY (2023)

A nova plataforma de streaming dos cinemas negros

A Ubuplay é uma plataforma de streaming gratuita com 125 filmes dirigidos por pessoas negras (45% documentários), lançada em novembro de 2023. Após 1 mês, a plataforma conta com 1.100 usuários ativos. A plataforma foi idealizada por Márcio Gabriel da Silva a partir da sua pesquisa de doutoramento “Akilombamento Cinematográfico: Ubuntu e os Cinemas Negros Brasileiro”, no programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, que mapeou mais de 400 cineastas negros, negras e negres que dirigiram filmes no Brasil entre 2000 e 2020.

A Ubuplay é disponibilizada pela Ubuplay Artes e Entretenimento Ltda. A empresa foi constituída em 2021, no Rio de Janeiro (RJ), com capital social de R\$1.000,00 pelos sócios administradores Márcio Gabriel da Silva, Viviane Dias Moreira e Danielle Andrade Villanova.

Em 2023, o projeto teve fomento da Prefeitura do Rio de Janeiro, via Edital de Seleção SMC Nº 07, de 23 de maio de 2022 — II Edital Fomento à Cultura Carioca (FOCA) — Linha 4 na categoria Pesquisa, no valor de R\$ 25.000,00⁶², e também teve patrocínio⁶³ do Instituto Dona Neném (IdN), da construtora BRZ.

AQUARIUS (2023)

Filmes e conteúdos que inspiram e ajudam a viver.

A Aquarius, lançada em junho de 2023, é a primeira plataforma de streaming focada em cuidado e bem-estar, conexão e transformação, com filmes, séries e documentários premiados sobre yoga, meditação, espiritualidade, sustentabilidade, meio ambiente, cultura, arte, ciência e justiça social. A plataforma oferece planos que variam de R\$ 39,90 por mês (plano mensal) a R\$ 27,90 por mês (plano anual).

⁶² Informação disponível em: < <https://bitly.cc/IWI> >. Acesso em agosto/2023.

⁶³ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/ynd> >. Acesso em agosto/2023.

A Aquarius é operada pela Aquarius Serviços Digitais SA. A empresa foi constituída em 2022, no Rio de Janeiro (RJ), com capital social de R\$ 3.279.850,00, por Bruno Wainer (sócio-diretor). O distribuidor de cinema Bruno Wainer é o responsável pelo lançamento de filmes como “Central do Brasil”, “Cidade de Deus” e “Minha Mãe é uma Peça”, e também é sócio da Downtown Filmes, criada em 2005, com capital social de R\$ 6.000.000,00.

HANDSPRAY (2023)

A HandsPlay é uma plataforma inteiramente adaptada com interpretação em Libras visando garantir o acesso de pessoas surdas, preferencialmente as que não são detentoras da língua portuguesa como segunda língua, ao entretenimento audiovisual. A plataforma foi lançada em março de 2023 a partir de uma parceria da startup Mãos Tagarelas com produtores audiovisuais da Bahia e de todo o Brasil. A plataforma oferece planos que variam de R\$ 12,90 por mês (plano mensal) a R\$ 35,97 por mês (plano trimestral).

A HandsPlay⁶⁴ foi idealizada pelo professor de Libras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Aisamaque Souza, também idealizador da Mãos Tagarelas em 2010. A startup visa desenvolver tecnologias e projetos para tornar o mundo mais acessível e inclusivo para as pessoas surdas. A Mãos Tagarelas está registrada na categoria “empresário individual”, em nome de Erica Fabricia da Silva Souza, constituída em 2020, em Vitória da Conquista (BA), com capital social de R\$ 50.000,00.

Vale destacar que outros streamings também lançaram filmes em libras e/ou audiodescrição. Em 2023, a HBO Max lançou o filme “Barbie”, de Greta Gerwig, com essas opções de idiomas. Em 2020, estreou na Netflix, a primeira série bilíngue brasileira, contada tanto em português quanto em libras, “Crisálida”, de Serginho Melo.

NARRATIVAS INDÍGENAS DO NORDESTE (2022)

A plataforma gratuita “Narrativas Indígenas do Nordeste” é uma ação de um dos projetos do programa Inova da Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz (fundação de direito público federal constituída em 2005 no Rio de Janeiro). A iniciativa é fruto de uma pesquisa que envolveu a participação de pesquisadores dos Territórios Indígenas Xukuru de Ororubá/PE, e Tingui-Botó/AL, com a colaboração de outros órgãos, lançada em 2022. O objetivo da

⁶⁴ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/XUUh> >. Acesso em agosto/2023.

plataforma é criar uma rede audiovisual indígena do Nordeste, buscando, também, a qualificação do Subsistema de Atenção à Saúde Indígena.

BP SELECT (2021)

Aperte o play sem medo.

A BP Select⁶⁵ é uma plataforma lançada em setembro de 2021, com mais de 100.000 usuários. Seu catálogo possui mais de 50 produções da Brasil Paralelo e conteúdo com animações infantis com foco no conservadorismo. Sua curadoria visa conteúdos “com mensagens boas e valores seguros”. A plataforma oferece o plano básico por R\$ 19,00 por mês ou R\$ 228,00 por ano.

A BP Select é um serviço da Brasil Paralelo (BP Entretenimento e Educação S/A), sociedade anônima fechada constituída em 2016, em São Paulo (SP), com capital social de R\$30.500,00, pelos sócios Filipe Schossler Valerim, Henrique Leopoldo Damasceno Viana e Lucas Ferrugem de Souza.

BOX BRASIL PLAY (2021)

A Box Brasil Play⁶⁶ é uma plataforma focada em produções brasileiras (filmes, séries, shows, etc.), além do sinal ao vivo, via streaming, de vários canais de TV brasileiros (entre eles SBT, Record News, Rede TV). Seu plano básico custa R\$ 14,90 por mês.

A plataforma pertence ao Grupo Box Brazil (PBI — Programadora Brasileira Independente S.A) que é uma sociedade anônima constituída em 2005, em Porto Alegre (RS), com capital social de R\$100.000,00, pelos sócios Cícero Araujo Aragon dos Santos e Leticia Rodrigues Aragon. Para ofertar o serviço de streaming, o Grupo Box Brasil conta com a parceria tecnológica da Container Media Corp., empresa do próprio grupo especializada no desenvolvimento de plataformas de conteúdo audiovisual OTT para terceiros, constituída em 2019, em Porto Alegre (RS), com capital social R\$100.000,00 pelo sócio Cícero Aragon.

FILMICCA (2021)

⁶⁵ Informação disponível em: < <https://shorturl.at/cdmwC> >. Acesso em janeiro/2023.

⁶⁶ Informação disponível em: < <https://shorturl.at/qAT18> >. Acesso em janeiro/2023.

A Filmicca é uma plataforma lançada em 2021 voltada para o cinema de arte mundial (autoral, cult e independente), do clássico ao contemporâneo. A plataforma oferece planos que variam de R\$ 19,90 por mês (plano mensal) a R\$ 10,00 por mês (plano anual).

A Filmicca é operada pela CSF DISTRIBUIDORA & STREAMING LTDA. A empresa foi constituída em 2020, em São Paulo (SP), com capital social de R\$ 100.000,00, por Gracielly Aparecida Pinto (sócia-administradora).

TELA TRANS (2021)

A plataforma gratuita Tela Trans, lançada em 2021, foi idealizada pela travesti Caia Maria Coelho e pela pessoa não-binária Pethrus Tibúrcio, após uma pesquisa de mais de cinco anos sobre o tema⁶⁷, e é o primeiro acervo brasileiro dedicado ao cinema de pessoas trans. O projeto foi financiado⁶⁸ em R\$ 23.000,00 pela Lei Aldir Blanc, via o Edital Formação e Pesquisa — LAB PE, da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco — SECULT-PE, em 2020.

EMBAÚBA PLAY (2021)

A Embaúba Play é uma plataforma voltada para o cinema brasileiro contemporâneo, lançada em 2021, que conta hoje com 10 pessoas na equipe. Seu catálogo é composto por filmes disponíveis gratuitamente e para locação apostando em obras de grande relevância cultural e política. Para Daniel Queiroz, coordenador geral e curador da Embaúba Play:

Embora seja essencialmente uma locadora de filmes pela internet, o objetivo primeiro não é comercial. Inclusive, muitos dos filmes presentes na plataforma são disponibilizados gratuitamente. **Queremos estimular a valorização do conteúdo, permitir a sustentabilidade da plataforma a longo prazo e viabilizar um retorno para os filmes, que ficam com a maior parte dos recursos arrecadados.** Pagar pelos filmes assistidos é uma forma que todos têm de contribuir com o projeto.

Além disso, Daniel também aponta como diferencial da plataforma seu processo curatorial.

A curadoria aposta em filmes que fogem do óbvio, que investem em novas narrativas, que se destacam pela ousadia, pela experimentação, pela forma como lidam com a linguagem cinematográfica e que tratam de questões urgentes de nossos tempos, levando-nos a refletir sobre o nosso país, sobre a nossa sociedade, sobre a nossa existência.

⁶⁷ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/mBi> >. Acesso em agosto/2023.

⁶⁸ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/qxQ> >. Acesso em agosto/2023.

Porém, a plataforma não conta com tecnologia própria e funciona por meio do serviço “Vimeo on demand”. Por ser uma plataforma internacional, o Vimeo não aceita pagamento em real, razão pela qual os valores informados são em dólar e, nas locações com cartão de crédito, incide uma taxa de 6,38% de IOF. Assim, a plataforma aluga os longas-metragens pelo preço de 1,50 dólar para que o valor total fique abaixo de R\$ 10,00.

A Embaúba Play é um serviço de streaming da empresa Embaúba Filmes LTDA (uma distribuidora especializada em cinema brasileiro). A empresa foi constituída em 2012, com capital social de R\$ 10.000,00, e sede em Belo Horizonte (MG), pelos sócios Daniel de Queiroz Soares e Eliseu de Sousa Soares.

A plataforma tem parceria da Frames e da Fumaça Filmes, e patrocínio da UniBH por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, via o projeto “Embaúba Filmes — Site”, que teve o valor aprovado de R\$ 45.000,00⁶⁹ para captação.

A plataforma conta com 10 pessoas na equipe, sendo Daniel Queiroz na Coordenação geral e curadoria.

ITAÚ CULTURAL PLAY (2021)

A plataforma da cultura brasileira

A plataforma gratuita de streaming do Itaú Cultural (IC) oferece um catálogo diverso e com curadoria especializada de filmes, séries, programas de TV, festivais, mostras temáticas e/ou competitivas, além de conteúdos de instituições parceiras.

Quando entrou no ar, em junho de 2021, a Itaú Cultural Play disponibilizava 135 filmes. Até o final de 2022, passou a somar um catálogo de mais de 440 títulos, que abarcam a produção audiovisual de todos os 27 Estados brasileiros.⁷⁰

O IC, criador da Itaú Cultural Play, é uma organização voltada para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira.

O Itaú Cultural Play é um serviço da Fundação Itaú para Educação e Cultura constituída em 2005, e que se tornou apenas Fundação Itaú em 2019. A fundação⁷¹ tem a missão de promover a educação, a cultura, a assistência social, a defesa e a garantia de direitos, bem como

⁶⁹ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/rBC> >. Acesso em agosto/2023.

⁷⁰ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/bEU> >. Acesso em agosto/2023.

⁷¹ Informação disponível em: < <https://bitly.cc/fjm> >. Acesso em agosto/2023.

o fortalecimento da sociedade civil por meio das frentes: Itaú Cultural, Educação e Trabalho, Itaú Social e Todos pela Saúde. Em 2022, o patrimônio líquido da Fundação era de R\$ 4.662.143,00⁷².

VIDEOTECA POPULAR (2021)

A Videoteca Popular⁷³ foi lançada enquanto streaming em 2021, fruto do coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), após 14 anos de dedicação à preservação da memória do cinema nacional e do audiovisual periférico, por meio de exibições nas quebradas de São Paulo e no canal do Youtube. A plataforma é gerenciada pelo coletivo Caramuja de Pesquisa, Memória e Audiovisual voltado para a educação popular, pesquisa e produção audiovisual. A Caramuja está registrada na categoria “empresário individual” em nome de Daniel Fagundes Souza, constituído em 2011, em São Paulo, com capital social de R\$ 1,00.

A Videoteca Popular foi contemplada em 2015 no Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI⁷⁴, na modalidade II, da Secretaria Municipal de Cultura, com um valor máximo de até R\$ 64.000,00. E, em 2020, foi selecionada para aceleração do Programa VAI TEC⁷⁵, edital 052/2019, da Agência São Paulo de Desenvolvimento - ADE SAMPA.

RESERVA IMOVISION (2021)

A maior plataforma de filmes independentes da América Latina.

A plataforma Reserva Imovision⁷⁶ tem foco em produções distribuídas pela Imovision nos cinemas do Brasil e do cinema mundial premiado. Há planos de assinatura de R\$ 24,50 mensal a R\$ 211,68 (no plano anual).

A plataforma é gerida pela RESERVA CULTURAL DE CINEMA Ltda. constituída em 2003, em São Paulo, com capital social de R\$ R\$3.621.540,00 pelos sócios Denise Pompeu de Toledo, Jean Thomas Bernardini e Laure Jeanne Bacque.

NORDESTINA PLAY (2021)

A TV Nordestina na palma da sua mão.

⁷² Informação disponível em: <<https://bityli.cc/pSc>>. Acesso em agosto/2023.

⁷³ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/ZdE>>. Acesso em agosto/2023.

⁷⁴ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/DQH>>. Acesso em agosto/2023.

⁷⁵ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/tEi>>. Acesso em agosto/2023.

⁷⁶ Informação disponível em: <<https://shorturl.at/oOU34>>. Acesso em janeiro/2023.

A Nordestina Play⁷⁷ é uma plataforma gratuita da TV Nordestina. A emissora de televisão sediada em Campina Grande, Paraíba, foi inaugurada em 2019 e, um ano depois, passou a retransmitir a programação nacional da Rede Evangelizar⁷⁸. O streaming foi lançado em 2021⁷⁹, e exibiu o “ANIMAÍ! — V Encontro Baiano de Animação e Games”, que contou com o apoio financeiro do estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, via Lei Aldir Blanc.

A TV Nordestina Núcleo Nordestino de Produção Cultural (NNPC) é uma associação privada registrada em 2013, na Paraíba, com capital social de R\$50.000,00 por Jose Abilio Felix de Figueiredo.

LGBTFLIX (2020)

A gente na tela!

A plataforma de acesso gratuito e colaborativa LBGTFILIX⁸⁰ é um dos projetos da ONG “VOTELGBT”⁸¹, criada em 2020. Seu acervo conta com curtas-metragens dirigidos por pessoas LGBTQ+ e/ou que pautam sobre esse tema. A ONG “VOTELGBT teve início em 2014 com o intuito de conscientizar a sociedade pelo voto em pessoas LGBTQ+ e suas pautas.

UOL PLAY (2020)

Um universo de conteúdo

A UOL Play⁸² é uma plataforma de cinema mundial com canais de TV (são mais de 5.000 horas de conteúdos) com planos entre R\$ 9,90 (básico) e R\$ 79,90 (inclui assinatura nos streamings Paramount+ e HBO MAX).

A plataforma é gerida pela Universo Online S/A, constituída em 2005, em São Paulo, com capital social de R\$11.625.382,00, pelos sócios Paulo Rogerio da Silva Samia, Victoria Rozsavolgyi Bortolin e Renato Bertozzo Duarte.

⁷⁷ Informação disponível em: < <https://shorturl.at/bmpCU> >. Acesso em janeiro/2023.

⁷⁸ Informação disponível em: < <https://shorturl.at/diY46> >. Acesso em janeiro/2023.

⁷⁹ Informação disponível em: < <https://rb.gy/r6hnd9> >. Acesso em janeiro/2023.

⁸⁰ Informação disponível em: < <https://rb.gy/a01rvo> >. Acesso em janeiro/2023.

⁸¹ Informação disponível em: < <https://rb.gy/cufmlu> >. Acesso em janeiro/2023.

⁸² Informação disponível em: < <https://rb.gy/y0lt56> >. Acesso em janeiro/2023.

AMAZONIAFLIX (2020)

O Cinema da Floresta

Lançada em 2020, a AmazoniaFLIX é uma plataforma gratuita de filmes e séries para difundir e internacionalizar o acesso às produções audiovisuais da região Amazônica. A plataforma conta com material de formação em audiovisual, críticas, entrevistas e a exibição de mostras e festivais.

A AmazoniaFLIX é uma realização do Instituto Culta da Amazônia, uma associação privada constituída em 2009, em Belém (PA). A plataforma foi idealizada pela cineasta Zienhe Castro e Manoel Leite (presidente do Instituto Culta da Amazônia).

SONORAPLAY (2020)

A Sonoraplay é uma plataforma de Manaus com uma variedade de conteúdos independentes — como filmes, séries e shows — que foi lançada em 2020, com foco na produção da região. A plataforma oferece planos que variam de R\$ 15,90 por mês (plano mensal) a R\$ 19,90 por mês (plano anual).

A Sonoraplay foi idealizada pelas artistas Raquel Omena, Ly D’Araujo e Iana Moral e está registrada na categoria empresário individual R. O. MELO (nome fantasia: Sonoraplay) de Manaus (AM), constituído em 2022, com capital social de R\$ 10.000,00.

Em 2023, a Sonoraplay foi uma das startups selecionadas para internacionalização por meio da iniciativa “*Land to Launch*”, organizada no Brasil pelo Sebrae e Confederação Nacional da Indústria (CNI), em parceria com a SOSA — empresa global de inovação aberta⁸³.

TODES PLAY (2020)

Plataforma global de filmes, séries e produções audiovisuais via streaming mais diversa e representativa do mundo do entretenimento!

Lançada em 2020, a TodesPlay é uma plataforma gratuita de filmes e séries que surge com a necessidade de ser um espaço diverso e identitário, com foco no cinema negro. A plataforma abarca mostras, festivais e entrevistas com cineastas negros e catálogos fixos de conteúdo audiovisual.

⁸³ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/IfA>>. Acesso em agosto/2023.

Gerenciada pela APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro), seus idealizadores visam gerar um fundo financeiro para sustentação de produções audiovisuais exclusivas. A associação foi constituída em 2017, em São Paulo (SP), tendo como presidente Tatiana Alves de Carvalho Costa.

WOLO TV (2020)

Assista filmes e séries online sem compromisso mensal, o melhor do streaming voltado para a população negra

A WOLO TV é a primeira plataforma de streaming da América Latina com conteúdo focado na população negra brasileira, lançada em 2020, junto com o lançamento da série de comédia original “A Casa da Vó”, estrelada pela cantora e atriz Margareth Menezes. A plataforma foi criada por Licínio Januário e Leandro Lemos, que possui 20 anos de experiência na área de tecnologia. Para não competir com gigantes — como Netflix, Amazon Prime e Disney+ —, o serviço de streaming não usa o modelo de assinatura. Quem quiser assistir o conteúdo na plataforma da Wolo TV precisará comprar a série ou filme individualmente, como no modelo de pay-per-view popularizado pela TV a cabo⁸⁴.

O serviço é oferecido pela WOLO FILMES Ltda., constituída em 2020, no Rio de Janeiro (RJ), com capital social de R\$ 100.000,00, pelos sócios Licinio da Fonseca Januario, Maicon de Jesus Almeida Rodrigues e Leandro Baptista Lemos, e da Wolo Tv Inc. (Pessoa jurídica representada por Licínio).

Os sócios receberam um investimento de 1,2 milhão de reais liderado pelo fundo *Dima*, do Qatar. O capital foi usado para a produção da primeira série original da Wolo TV. E, em 2021, foi uma das 12 novas startups⁸⁵ brasileiras que receberam aportes por meio do *Black Founders Fund*, iniciativa do *Google for Startups* exclusivamente para empreendedores negros na área de tecnologia.

⁸⁴ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/lAs>>. Acesso em agosto/2023.

⁸⁵ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/TRK>>. Acesso em agosto/2023.

FILME FILME (2020)

Assista ao melhor do cinema mundial

A Filme Filme é um serviço de streaming, lançado no Brasil em março de 2020, com uma curadoria que reúne uma seleção de filmes dos maiores festivais de cinema do mundo: “*Berlinale — Internationale Filmfestspiele Berlin*”, “*Festival de Cannes*”, “*Mostra internazionale d’arte cinematografica la biennale di Venezia*”, “*TIFF — Toronto International film festival*”, “*The Oscars*” e “*Sundance film festival*”, filmes aclamados pela crítica e clássicos premiados. O serviço oferece planos que variam entre R\$ 8,00/mês (plano anual à vista) e R\$ 12,00/mês (plano anual parcelado).

A curadoria conta com no máximo 30 opções de longas-metragens, curtas e documentários em cada um dos seus três ambientes (salas de cinema). O serviço se diferencia dos demais pelo seu catálogo, já que não há a sobrecarga de opções desnecessárias que muitas vezes encontramos em outras plataformas de streaming.

A Filme Filme é uma plataforma disponibilizada pela FILME FILME CINEMA DIGITAL Ltda. A empresa foi constituída em 2020, em São Paulo (SP), com capital social de R\$ 20.000,00 pelo sócio-administrador Bruno Naves Beauchamps.

Bruno também é fundador da ANIMAPUZZLE - LDA⁸⁶. A empresa foi constituída em 2008, em Portugal (Funchal na Ilha da Madeira), com capital social de € 22.000,00. (A ANIMAPUZZLE aparece ao lado da Filme Filme no site da plataforma). A empresa desenvolve a sua atividade principal no âmbito de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão, sendo a primeira empresa portuguesa de atuação global de exportação de produtos audiovisuais falados em língua portuguesa: “A nossa visão é simples: o talento em português é tão bom quanto os outros. Só temos que o gerir de forma mais ambiciosa”⁸⁷.

Em 2018, a empresa foi co-financiada em € 205.372,50⁸⁸ pelo Programa Operacional da Região Autónoma da Madeira 2014-2020⁸⁹. O programa, designado por “Madeira 14-20”, apresenta uma dotação global de 403 milhões de Euros de verbas comunitárias, dos quais cerca de 274 milhões de euros serão apoiados pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) e 129 milhões de euros serão apoiados pelo Fundo Social Europeu (FSE), a serem aplicados no Crescimento e no Emprego para a Região Autónoma da Madeira.

⁸⁶ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/VWD>>. Acesso em agosto/2023.

⁸⁷ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/XPp>>. Acesso em agosto/2023.

⁸⁸ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/UEs>>. Acesso em agosto/2023.

⁸⁹ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/TRm>>. Acesso em agosto/2023.

À LA CARTE (2020)

O streaming do cinema Petra Belas Artes

É a primeira plataforma pertencente a um cinema, o Belas Artes Grupo, que é a junção da distribuidora Pandora Filmes e o cinema Petra Belas Artes (inaugurado em 1956 em São Paulo), com filmes clássicos, *cult movies* e novidades do cinema contemporâneo. Entre 2011 e 2014, o espaço do cinema ficou fechado por falta de apoio, mas reabriu após a parceria com a Caixa Econômica Federal⁹⁰. Desde 2019, o cinema é patrocinado pela cerveja Petra, do Grupo Petrópolis, tornando-se Petra Belas Artes. Como o Grupo Petrópolis está em recuperação judicial desde o 1º semestre de 2023⁹¹, ele anunciou que vai deixar de patrocinar o Cine Belas Artes em janeiro de 2024⁹², para reduzir gastos.

A plataforma oferece plano mensal de R\$ 12,90, plano anual de R\$ 141,00 ou a possibilidade de aluguel individual.

SESC DIGITAL (2020)

O Sesc Digital é a plataforma gratuita de distribuição de conteúdo do Sesc São Paulo, que disponibiliza ao público filmes, shows, espetáculos, musicais, cursos e oficinas.

CARDUME (2019)

Sua Streaming de Cinema Independente

A Cardume⁹³ é um portal de filmes brasileiros de curta e média-metragem, que surgiu com a intenção de difundir, fomentar e internacionalizar o audiovisual independente brasileiro, lançado em 2019⁹⁴. Além de retornar boa parte da verba arrecadada com as assinaturas para os produtores dos filmes, a plataforma também promove ações de fomento, formação e impulsionamento do audiovisual nacional.

Seu catálogo possui mais de 190 dos mais premiados filmes nacionais, por uma assinatura que varia de R\$ 6,85 por mês (cobrança anual) a R\$ 8,80 por mês (cobrança mensal).

⁹⁰ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/RuY>>. Acesso em agosto/2023.

⁹¹ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/BiQ>>. Acesso em agosto/2023.

⁹² Informação disponível em: <<https://bit.ly/41NhLr1>>. Acesso em agosto/2023.

⁹³ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/RcP>>. Acesso em agosto/2023.

⁹⁴ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/pBm>>. Acesso em agosto/2023.

A empresa também oferece um plano com acesso a um clube de benefícios (descontos em serviços e produtos, acesso a cursos e participação em prêmios e editais) que varia de R\$ 23,00 por mês (cobrança anual) a R\$ 27,60 por mês (cobrança mensal).

A Cardume é um serviço de streaming da empresa Fuskazul Filmes LTDA, que foi constituída em 2018, com capital social de R\$ 30.000,00, em Belo Horizonte (MG), pelos sócios administradores Daniel Jaber e Luciana Damasceno. Em sua página do LinkedIn, a Cardume aparece com 8 trabalhadores.

Em 2023, a Fuskazul Filmes teve o projeto “CURTA APRENDER — cinema e educação” aprovado pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (SECULT) para captar até R\$ 381.675,60⁹⁵. No ano anterior, a empresa teve o projeto “A Onça”⁹⁶ selecionado no edital da ANCINE: “Chamada Pública BRDE/FSA CINEMA – NOVOS REALIZADORES 2022” com o valor aprovado de R\$ 1.999.855,00 para captação⁹⁷.

DARKFLIX+ (2019)

O melhor do horror por assinatura

A Darkflix+ é uma plataforma de streaming dedicada ao cinema fantástico com produções do cinema e TV de horror, ficção científica, fantasia e suspense, lançada em 2019. A plataforma oferece um plano mensal de R\$ 9,90, semestral de R\$ 54,90 e anual de R\$ 109,90.

Os serviços da Darkflix+ é gerido pela 1FILMS Entretenimento Distribuidora de Multimídia LTDA, constituída em 2018, em Jundiaí (SP), pelo sócio-administrador Ernani da Silva, com capital social de R\$100.000,00. Ernani já atuava no mercado do audiovisual há mais de 30 anos e nas últimas duas décadas se dedicou apenas a estes gêneros⁹⁸.

PLAYPLUS (2018)

A PlayPlus é a plataforma de streaming da Record (rede de televisão brasileira do bispo Edir Macedo e também fundador da Igreja Universal) lançada em 2018, com plano de assinatura por R\$ 15,90. Seu acervo conta com as produções originais da emissora como novelas, telejornais e reality shows.

⁹⁵ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/JUk>>. Acesso em agosto/2023.

⁹⁶ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/FPx>>. Acesso em agosto/2023.

⁹⁷ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/fRq>>. Acesso em agosto/2023.

⁹⁸ Informação disponível em: <<https://bityli.cc/obl>>. Acesso em agosto/2023.

Constituída em 2005, em São Paulo, a sociedade anônima fechada “Rádio e Televisão Record S.A” conta com capital social de R\$200.000.000,00 e o presidente Luiz Claudio da Silva Costa.

LIBREFLIX (2017)

A Libreflix é uma plataforma de streaming aberta e colaborativa de produções audiovisuais independentes, criado por Guilmour Rossi em 2017.

SPCINE PLAY (2017)

o streaming público que você tem direito!

A Spcine Play é a primeira plataforma de streaming público do Brasil, com a proposta de trazer ao público uma programação de cinema brasileiro, com recorte paulista e paulistano, devido ao vínculo com a Secretaria Municipal de Cultura e demais instituições de São Paulo.

Porém, a plataforma nasceu com uma proposta diferente. Criada em 2017, por meio do consórcio⁹⁹ entre a *Spcine*, empresa da Prefeitura de São Paulo para o desenvolvimento do audiovisual, a *O2 Play*, braço de distribuição da *O2 Filmes*, e o laboratório de soluções digitais *Hacklab*, ao invés de cobrar uma assinatura mensal, exigia o pagamento avulso por obra assistida. Algo bem parecido com o modelo de negócio das antigas locadoras.

Em 2018, a Spcine Play se torna¹⁰⁰ totalmente pública e gratuita, sendo gerida pela Spcine com parceria da Looke, que passa a oferecer toda a infraestrutura tecnológica da plataforma. A proposta transformou a plataforma em um espaço dedicado à cinefilia, à memória e à fruição de espetáculos em equipamentos culturais da cidade de São Paulo. Em 2023, incorporou o streaming gratuito do Centro Cultural São Paulo, CCSPLAY (lançado em 2022). A plataforma funcionava como uma segunda sala de cinema, recebendo mostras periódicas e potencializando seu alcance para todo o território brasileiro.

A Spcine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo S.A.) foi constituída em 2014, em São Paulo (SP), com capital social de R\$25.000.000,00, tendo como presidenta Viviane Ferreira da Cruz.

⁹⁹ Informação disponível em: <<https://bitly.cc/hck>>. Acesso em agosto/2023.

¹⁰⁰ Informação disponível em: <<https://bitly.cc/HzS>>. Acesso em agosto/2023.

OLDFLIX (2016)

A maior plataforma de conteúdo clássico do Brasil.

A Oldflix é uma plataforma com filmes e séries antigos, alguns, inclusive, com a qualidade de imagem atualizada em alta definição, com plano mensal por R\$ 16,90 e plano anual por R\$ 168,90.

O serviço é gerido pela WMW Entretenimento LTDA, nome fantasia TV União de Natal, constituída em 2005, em Natal (RN), com capital social R\$200.000,00, pelos sócios-administradores Wagner Wanderley Fernandes Ramalho, Wilmara Wanderley Fernandes Ramalho e Wilma Wanderley Fernandes. O sócio Manoel Ramalho¹⁰¹ (Wilmara) começou a investir no ramo em 1994, em Assu (RN), quando fundou a Telecab (a segunda TV a cabo do Nordeste) – hoje Assu Telecom, provedor de internet. Em 2000, criou a WMW Comunicações para acomodar três frentes de negócio: a TV União, a Oldflix e a produtora Movielink – esta última especializada na transmissão via satélite de eventos, sobretudo de futebol. Acerca do lançamento da Oldflix:

[e]m menos de 48 horas, o mais novo serviço de vídeo por streaming do Brasil, o Oldflix, **registrou mais de 12 mil inscrições** – um grupo numeroso de saudosistas, nostálgicos e curiosos de plantão interessados em conhecer a novidade e em fazer parte da “comunidade”. A plataforma, semelhante ao já popular Netflix, traz o diferencial de reunir filmes clássicos, séries, documentários e animações produzidas entre os anos 1930 e a década de 80. [...] O potencial do Oldflix pode ser medido pela **necessidade em interromper o serviço, logo nos primeiros dias, para alargar a banda de tráfego de dados capaz de atender a demanda**. “Superou todas as expectativas”, disse Wagner Wanderley (Filho de Manoel Ramalho)¹⁰².

BOMBOZILA (2016)

A maior plataforma brasileira de documentários online

A Bombozila é uma plataforma colaborativa de streaming fundada no Rio de Janeiro, em 2016, por documentaristas independentes e educadores sociais, que acreditam no papel do audiovisual como ferramenta de transformação social. Para acessar a plataforma, há um plano mensal de R\$ 7,99 e um plano anual de R\$ 69,90.

O serviço é gerido pela Bombozila Producoes Audiovisuais LTDA, constituída em 2021, em Niterói (RJ), com capital social de R\$10.000,00, pela sócia-administradora Ellen Cristina Francisco.

¹⁰¹ Informação disponível em: <<https://bitly.cc/Hdv>>. Acesso em agosto/2023.

¹⁰² Informação disponível em: <<https://bitly.cc/Hdv>>. Acesso em agosto/2023.

LOOKE (2015)

O Looke é um serviço de streaming com mais de 10.000 títulos de todos os gêneros à sua escolha, incluindo filmes, séries, conteúdo infantil, curtas e até shows musicais. O serviço também pode ser acessado e assinado através do NOW, Amazon Prime Video Channels e Oi. Conta ainda com o Looke Kids, um espaço seguro e com amplo catálogo, especialmente desenvolvido para o público infanto-juvenil.

O Looke foi lançado em 2015 por Marcelo Spinassé, e é um serviço da Looke Entretenimento e Provedores de Conteúdo LTDA constituída em 2011, em São Paulo (SP), com capital social de R\$100.000 e sócio-administrador Marcelo Spinassé Nunes. Atualmente, Marcelo é CEO e fundador da ENCRIPTA, criada em 2012, que é uma distribuidora de conteúdo digital, provedora de serviços e facilitadora de tecnologia.

Inicialmente, a Looke era uma plataforma híbrida de TVOD e SVOD, ou seja, parte do conteúdo era de títulos recém-saídos do cinema, que podiam ser comprados ou alugados, e outra parte podia ser acessada via assinatura mensal ou anual. Em 2015, o Looke comprou a NetMovies, plataforma que oferecia produto similar ao Netflix americano, com entrega de DVDs à casa do cliente e streaming online. E, em 2022, o Looke descontinuou o TVOD e passou a ser destinado somente aos assinantes. Hoje, para acessar a plataforma há um plano mensal de R\$ 16,90, e um plano anual de R\$ 149,90.

GLOBO PLAY (2015)

A Globo Play foi lançada em 2015 pela Globo Comunicação e Participações S.A. Além do streaming de filmes, novelas e séries originais e de outros estúdios, a plataforma exhibe simultaneamente a programação que está passando ao vivo na TV. A plataforma oferece diferentes combos de serviços com os 21 canais ao vivo da empresa (Viva, Multishow, Globo e outros) e/ou assinatura na Disney+ e Star+. O plano básico é R\$ 24,90 por mês, e o anual é de R\$ 178,80.

A Globo Comunicação e Participação foi constituída em 2005, no Rio de Janeiro (RJ), com capital social de R\$ 6.983.568.523,86, pelos sócios Paulo Daudt Marinho (neto de Roberto Marinho), Raymundo Costa Pinto Barros, Erick de Miranda Bretas, Amauri Sergio Soares e Claudia Falcão da Motta.

TV CAIÇARA (2009)

A TV Caiçara¹⁰³, lançada em 2009, foi idealizada por Rafael Ferreira (e é organizada por ele até hoje) como um site voltado para exibir vídeos de uma ONG, em Mangaratiba (RJ). Depois de 2 anos, o site incluiu filmes independentes de outros lugares do Brasil e começou a realizar mostras e festivais de cinema. A plataforma nunca teve financiamento público, e as mostras aconteceram por meio de parcerias de iniciativas privadas. Atualmente, a plataforma oferece 654 filmes de forma gratuita (que foram recebidos até 2017) e, possivelmente, se tornará um dos eixos da produtora Cine Diáspora, em Belém do Pará (dirigida por Rafael Ferreira que também é gerente de licenciamento e suporte no streaming TODESPLAY).

¹⁰³ As informações sobre a TV Caiçara foram fornecidas por Rafael Ferreira, no dia 31/08/2023 via contato por Instagram.

Quadro 18: As plataformas brasileiras de streaming audiovisual

Ano	Streaming	Catálogo	Plano mensal / Plano anual (ou aluguel individual)	Organização envolvida	Natureza jurídica	Porte	Capital Social
2023	Ubuplay	Cinema mundial negro	Acesso gratuito	Ubuplay Artes e Entretenimento Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	EPP	R\$1.000,00
2023	Aquarius	Cinema mundial sobre cuidado e bem-estar	R\$ 39,90 / R\$ 334,90	Aquarius Serviços Digitais S/A	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$3.279.850,00
2023	Handsplay*	Cinema mundial adaptado com interpretação em Libras	R\$ 12,90 / R\$ 143,88	Mãos Tagarelas - Produtos e Conteúdos	Empresário (Individual)	ME	R\$ 50.000,00
2022	Narrativas Indígenas do Nordeste*	Cinema brasileiro indígena	Acesso gratuito	Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz	Fundação Pública de Direito Público Federal	DEMAIS	Não informado
2021	BP Select	Cinema brasileiro com foco no conservadorismo	R\$ 19,00 / R\$ 228,00	Brasil Paralelo Entretenimento e Educação S/A	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$30.500,00
2021	Box Brasil Play	Cinema brasileiro	R\$ 14,90 / ---	Container Média e Entretenimento, Serviços e Representações Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$100.000,00
				Box Brazil (PBI - Programadora Brasileira Independente S.A)	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$100.000,00
2021	Filmicca	Cinema mundial autoral, <i>cult</i> e independente	R\$ 19,90 / R\$ 120,00	CSF Distribuidora & Streaming Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$100.000,00

Ano	Streaming	Catálogo	Plano mensal / Plano anual (ou aluguel individual)	Organização envolvida	Natureza jurídica	Porte	Capital Social
2021	Tela Trans*	Cinema brasileiro realizado por mulheres e homens trans, travestis e pessoas não-binárias	Acesso gratuito	Caia Coelho e Pethrus Tibúrcio (idealizadores)	---	---	---
2021	Embaúba Play	Cinema brasileiro contemporâneo	Acesso gratuito e aluguel individual em torno de R\$10,00	Embaúba Filmes Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$ 10.000,00
2021	Itaú Cultural Play	Cinema brasileiro	Acesso gratuito	Fundação Itaú	Fundação Privada	DEMAIS	Não informado
2021	Videoteca Popular*	Cinema brasileiro popular periférico	Acesso gratuito	Caramuja - Produções	Empresário (Individual)	ME	R\$ 1,00
2021	Reserva Imovision	Cinema mundial premiados em festivais e <i>cult</i>	R\$ 24,50 / R\$ 211,68	Reserva Cultural de Cinema Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	DEMAIS	R\$3.621.540,00
2021	Nordestina Play*	Cinema brasileiro com foco no Nordeste	Acesso gratuito	TV Nordestina	Associação Privada	DEMAIS	R\$ 50.000,00
2020	LGBTFLIX	Cinema brasileiro LGBTQ+	Acesso gratuito	VOTELGBT	Organização não governamental (ONG)	---	---
2020	UOL Play	Cinema mundial	R\$9,90/ ---	Universo Online S/A	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$11.625.382,00
2020	AmazoniaFLIX*	Cinema brasileiro amazônico	Acesso gratuito	Culta (Instituto de Cultura da Amazônia)	Associação Privada	DEMAIS	Não informado

Ano	Streaming	Catálogo	Plano mensal / Plano anual (ou aluguel individual)	Organização envolvida	Natureza jurídica	Porte	Capital Social
2020	Sonoraplay*	Cinema brasileiro independente da Região Norte	R\$ 19,90 / R\$ 159,90	Sonoraplay	Empresário (Individual)	ME	R\$ 10.000,00
2020	TodesPlay*	Cinema brasileiro negro	Acesso gratuito	Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)	Associação Privada	DEMAIS	Não informado
2020	Wolo TV*	Cinema mundial negro	Aluguel individual	Wolo Filmes Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	EPP	R\$ 100.000,00
2020	Filme Filme	Cinema mundial aclamado pela crítica e/ou premiados	R\$ 8,00 / R\$ 144,00	Filme Filme Cinema Digital Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	DEMAIS	R\$ 20.000,00
2020	À La Carte	Cinema mundial <i>cult</i> e contemporâneo	R\$ 12,90 / R\$ 141,00 (ou individualmente)	Patrocinado pela cerveja Petra, do Grupo Petrópolis	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	Em recuperação judicial desde 2023 (R\$ 3.208.412.733,96)
2020	Sesc Digital	Variado	Acesso gratuito	Sesc São Paulo	Serviço Social Autônomo	DEMAIS	Não informado
2019	Cardume*	Cinema brasileiro independente (curta e média-metragem)	R\$ 8,80 / R\$ 82,20	Fuskazul Filmes Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$ 30.000,00
2019	Darkflix+	Cinema mundial fantástico (horror, ficção científica, fantasia e suspense)	R\$ 9,90 / R\$ 109,90	1FILMS Entretenimento Distribuidora de Multimídia Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$100.000,00

Ano	Streaming	Catálogo	Plano mensal / Plano anual (ou aluguel individual)	Organização envolvida	Natureza jurídica	Porte	Capital Social
2018	PlayPlus	Produções brasileiras	R\$ 15,90	Rádio e Televisão Record S.A.	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$200.000.000,00
2017	Libreflix	Cinema mundial independente	Acesso gratuito	Guilmour Rossi (criador)	---	---	---
2017	Spicine Play	Cinema brasileiro com recorte paulista e paulistano	Acesso gratuito	Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo SA (SPcine)	Sociedade de Economia Mista	DEMAIS	R\$25.000.000,00
2016	Oldflix	Cinema mundial clássico	R\$ 16,90 / R\$ 168,90	WMW Entretenimento LTDA (TV União de Natal)	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$200.000,00
2016	Bombozila*	Cinema brasileiro com foco em documentários de impacto social no Brasil e na América Latina	R\$ 7,99 / R\$ 69,90	Bombozila Produções Audiovisuais Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	ME	R\$10.000,00
2015	Looke	Cinema mundial	R\$ 16,90 / R\$ 149,90	Looke Entretenimento e Provedores de Conteúdo Ltda.	Sociedade Empresária Limitada	DEMAIS	R\$100.000,00
2015	Globo Play	Cinema mundial	R\$ 24,90 / R\$ 178,80	Globo Comunicação e Participações S.A.	Sociedade Anônima Fechada	DEMAIS	R\$ 6.983.568.523,86
2009	TV Caiçara*	Cinema brasileiro independente	Acesso gratuito	Rafael Ferreira (idealizador)	---	---	---

Fonte: Elaboração própria (2024). **Nota:** Os valores foram coletados em agosto de 2023. *As plataformas que compõem o Fórum dos Streamings Independentes Brasileiros.

APÊNDICE B – OS PROCESSOS JUDICIAIS DA ÁREA TRABALHISTA CONTRA A NETFLIX NO BRASIL

Quadro 19: Os processos judiciais da área trabalhista contra a Netflix no Brasil

Ano (iniciais do reclamante)	Assunto	Reclamados além da Netflix	Valor
2023 (A.O.P)	Horas Extras - Reconhecimento de Relação de Emprego - Duração do Trabalho - Contrato Individual de Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ● Amazon Servicos de Varejo do Brasil Ltda. ● Priscila Silva Almeida - Eventos ● Rádio e Televisão Bandeirantes S.A ● Tvsbt Canal 4 de Sao Paulo S/A ● The Coffee Catering LTDA 	Não divulgado.
2023 (D.S.P.R.)	Tomador de Serviços / Terceirização - Adicional de Insalubridade - Aviso Prévio - Décimo Terceiro Salário - Férias Proporcionais - Horas Extras - Indenização por Dano Moral - Intervalo Interjornadas - Intervalo Intrajornada - Levantamento do FGTS - Licitude / Ilicitude da Terceirização - Multa de 40% do FGTS - Multa do Artigo 477 da CLT - Reconhecimento de Relação de Emprego	<ul style="list-style-type: none"> ● Globo Comunicação e Participações S/A 	R\$ 126.946,00
2023 (P.V.B.S)	Adicional de Hora Extra - Adicional Noturno - Intervalo Intrajornada - Duração do Trabalho -	<ul style="list-style-type: none"> ● Amway do Brasil Limitada ● Apple Computer Brasil LTDA ● Facebook Serviços Online do Brasil LTDA ● Hewlett-Packard Brasil LTDA ● Teleperformance CRM S.A. 	R\$ 181.746,62
2022 (A.C.C.S.)	Horas Extras - Duração do Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ● Ibazar.Com Atividades de Internet Ltda. ● Teleperformance CRM S.A. 	Não divulgado.
2022 (C.A.S.C.L.)	Pedido de Demissão - Rescisão do Contrato de Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ● --- 	Não divulgado.
2022 (L.M.A.)	(864) / Integração em Verbas Rescisórias (55180) / Remuneração, Verbas Indenizatórias e Benefícios (2581) / Salário / Diferença Salarial (2458) - Integração em Verbas Rescisórias - Remuneração, Verbas Indenizatórias e Benefícios - Salário / Diferença Salarial	<ul style="list-style-type: none"> ● --- 	R\$ 95.234,01

Ano (iniciais do reclamante)	Assunto	Reclamados além da Netflix	Valor
2022 (G.F.S.G.)	Horas Extras - Duração do Trabalho - DIREITO DO TRABALHO	<ul style="list-style-type: none"> ● Ibazar.Com Atividades de Internet Ltda. ● Teleperformance CRM S.A. 	Não divulgado.
2022 (J.G.S.)	Rescisão Indireta - Multa do Artigo 477 da CLT - Adicional de Insalubridade - Aviso Prévio - Multa de 40% do FGTS - Multa do Artigo 467 da CLT - Liberação / Entrega das Guias - Décimo Terceiro Salário Proporcional - Férias Proporcionais - Saldo de Salário - FGTS - Anotação / Baixa / Retificação - Verbas Rescisórias - Cesta Básica - Seguro Desemprego - Levantamento / Liberação - Salário / Diferença Salarial - Adicional - Honorários Advocáticos - Indenização / Dobra / Terço Constitucional - CTPS - Outros Agentes Insalubres - Ação Rescisória - Guias do Seguro Desemprego - Salário In Natura - Levantamento do FGTS - Complementação de Benefício Previdenciário - Contrato Individual de Trabalho - Condenação Solidária / Subsidiária - Competência da Justiça do Trabalho - Salário Suplementar - Violação Literal à Disposição de Lei - Competência - Preparo / Deserção - Jurisdição e Competência - DIREITO DO TRABALHO - Depósito Recursal - Recurso - DIREITO PROCESSUAL CIVIL E DO TRABALHO - Remuneração, Verbas Indenizatórias e Benefícios - Férias - Rescisão do Contrato de Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ● Inservice Limpeza e Infra-Estrutura LTDA 	Não divulgado.
2022 (V.G.S.B.)	Aviso Prévio - Férias Proporcionais - FGTS - Verbas Rescisórias - Contrato Individual de Trabalho - Rescisão do Contrato de Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ● Inservice Limpeza e Infra-Estrutura LTDA 	Não divulgado.
2019 (C.E.C.C.)	Plano de Saúde, Adicional de Horas Extras, Ajuda / Tíquete Alimentação, Banco de Horas, Honorários na Justiça do Trabalho, Indenização por Dano Material, Indenização por Dano Moral, Limitação de Uso do Banheiro, Multa Prevista em Norma Coletiva	<ul style="list-style-type: none"> ● Teleperformance CRM S.A. 	R\$ 55.503,07
2019 (E.S.G)	Contrato Suspenso	<ul style="list-style-type: none"> ● --- 	R\$ 19.010,80
2019 (C.F.L.G.)	Abono, Abandono de Emprego, Abono Pecuniário, Abono Previsto em Norma Coletiva / Extensão aos Inativos	<ul style="list-style-type: none"> ● Teleperformance CRM S.A. 	R\$ 36.700,58

Fonte: Elaboração própria (2024), a partir de processos judiciais da Netflix disponíveis no Portal Jusbrasil em 19/06/2023.

APÊNDICE C – A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO E A RESPOSTA DA CLASSE TRABALHADORA DO STREAMING

Quadro 20: A precarização do trabalho e a resposta da classe trabalhadora por grupo de trabalhadores do streaming de filmes e séries pelo tipo de vínculo empregatício

Vínculo empregatício	Grupo de trabalhadores	Contexto	Precarização do trabalho	Resposta da classe trabalhadora
Vínculo direto ou indireto	Trabalhadores de tecnologia	Global	- Flexibilização (trabalho remoto)	- Cooptada por altíssimos salários
	Trabalhadores de gestão, marketing e afins	Global	- Flexibilização (trabalho remoto)	- Cooptada por altos salários
	Trabalhadores do audiovisual	EUA	- Intensificação da jornada de trabalho (ex: salários baixos e diminuição das equipes) - Insegurança (ex: substituição da força de trabalho por inteligência artificial)	- Greve dos atores e roteiristas (WGA e SAG-AFTRA) - 2023
		Brasileiro	- Intensificação da jornada de trabalho (ex: remuneração sem regulamentação) - Terceirização (ex: agências de talentos) Pejotização (ex: contratos temporários via MEI)	- Organizações coletivas (ex: Coletivo 342 Artes) - Demanda por regulamentações e/ou políticas públicas (Ex: PL 2630/2020)
	Trabalhadores de atividades auxiliares	Brasileiro	- Terceirização (ex: empresas de tecnologia, iluminação e de eventos) - Prolongamento da jornada de trabalho (ex: horas extras)	Indenização (recorrem ao judiciário)
Ausência de vínculo	Trabalhadores independentes do audiovisual	Brasileiro	- Empreendedorismo - Desemprego e/ou informalidade (ausência de vínculos trabalhistas estáveis)	- Abertura de <i>startup</i> - Organizações coletivas (associações, fóruns, ONGs) - Demanda por políticas públicas e pela regulação das plataformas - Desenvolvimento de software livre

Fonte: Elaboração própria (2024).