Apontamentos para um estudo sistemático de SVOD's:

uma análise da plataforma Netflix

Luiz Felipe Baute[1]

Resumo

Defendo que o estudo de uma plataforma de *Subscription Video on Demand* (*SVoD*) como a Netflix, que opera em todas as partes do mundo e pertence a um novo oligopólio do audiovisual, demanda uma abordagem metodológica em larga escala. Para tanto, utilizarei da perspectiva dos sistemas-mundo, formulada por Immanuel Wallerstein e aplicada em uma série de estudos sobre economia e política internacionais, e posteriormente adaptada às artes por Franco Moretti a partir do artigo *Conjectures on World Literature* (2000). De modo geral, a proposta dos sistemas-mundo classifica as nações por meio de uma unidade de análise social, dividindo-os entre as categorias de regiões/países centrais, semiperiféricos e periféricos. As definições são inter-relacionais, envolvendo processos produtivos que sustentam uns aos outros em desenvolvimentos desiguais e combinados, constituintes do sistema econômico capitalista. Serão utilizados modos de análise relativos à perspectiva dos sistemas-mundo, como o conceito de cadeia mercantil e, também, processos de distribuição de produções digitais. Por fim, discutirei casos específicos do acervo da plataforma de *streaming* por meio da análise da produção, indexação e exibição de gêneros cinematográficos.

Palavras-chave: SVOD; perspectiva dos sistemas-mundo, cadeia mercantil; processos de distribuição de produções digitais; Netflix.

Perspectivas de ampla escala para estudos nos campos das artes e comunicação

Novas formas de se relacionar com processos e meios audiovisuais na internet, em computadores e em dispositivos móveis, foram desenvolvidas em conjunto a mudanças sistemáticas da sociedade, consequência de desdobramentos de tecnologias e os seus usos sociais no capitalismo contemporâneo. Destacando o significativo poderio econômico de empresas como Alphabet, Apple, Meta e outras, Eugênio Bucci afirmou que elas "concentram

---

[1] Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista FAPESP: Processo nº. 21/05701-3. Desenvolve pesquisa sobre a produção, distribuição e recepção de gêneros na contemporaneidade, com ênfase em suas propostas, influências e desdobramentos sociais.

mais poder de comunicação e mais controle sobre o fluxo da informação do que a imensa maioria dos Estados nacionais" (p. 2019). Seus sistemas de busca, suas experiências de acesso aberto (no caso específico do YouTube) e de mecanismos e estratégias da televisão, possibilitaram a criação e florescimento de um mercado audiovisual para telas materializado em *SVOD*[2]*'s,* popularmente conhecidos como plataformas de *streaming* no Brasil. Dentre elas, sobressaem-se os serviços oferecidos por Prime Video, HBOMax, Disney+ e, sobretudo, Netflix.

Observando os índices de aumento de assinantes e de influência na espectatorialidade do audiovisual de modo geral, em particular ascensão durante a pandemia de COVID-19[3], argumento que essas plataformas de *streaming* se beneficiaram do movimento mais amplo das *big techs* citadas, atualmente protagonistas no complexo sociopolítico internacional, e modificaram as estruturas do processo produtivo cultural no contemporâneo. Esse rearranjo das relações ecoou não apenas em obras específicas, mas, também, nas formas de distribuição e exibição hoje dominantes, bem como orientou novas práticas metodológicas para melhor compreender e analisar a produção artística neste cenário.

Concomitantemente, o debate sobre a literatura-mundial ou literatura global ressurgiu como uma forma de revisar o posicionamento da disciplina frente aos constantes acenos a crises que apenas poderiam levar a "becos sem saída", gerando subsequentes cisões epistemológicas (WREC, 2020, p. 20-22). Nesse sentido, as aproximações da literatura-mundial com o pensamento acerca da globalização corrobora com o ímpeto dos estudos comparatistas em observar e examinar criticamente os impactos transnacionais da homogeneização cultural contemporânea e, ao mesmo tempo, com a necessidade de rever o eurocentrismo do cânone literário, (re)avaliando suas origens, processos e efeitos de uma maneira ampla e historiográfica. Em *Conjectures on World Literature* (2000) — texto fundante para o uso da perspectiva dos sistemas-mundo nas artes —, Franco Moretti destacou as vantagens de uma abordagem mais ampla e singularizou o trabalho de Immanuel Wallerstein em *O moderno sistema mundial* (2011A; 2011B; 2011C; 2011D) como uma perspectiva que "explicou uma série de dados empíricos" constatados pelo autor italiano em seus estudos sobre o romance europeu (2013, p. 43-44). Segundo o coletivo WREC, tanto o *Conjectures on World Literature* quanto obras mais recentes de Moretti, presentes na coletânea *Distant Reading* (2016), apresentam "sistemas de

---

[2] Nominalmente como *Subscription Video on Demand* (*SVoD*), vídeos sob demanda por assinatura.

[3] A Netflix ganhou cerca de 36 milhões de novos assinantes durante a pandemia (RUSHE, 2021). Desde então, o crescimento não tem sido tão expressivo. Especula-se que a participação de mercado dos outros serviços citados tem influenciado nesse sentido (BBC, 2022).

variações”[4] de obras e modos artísticos ao redor do globo pautadas não pela diferença, mas sim pela desigualdade (2020, p. 27)[5]. Debatendo sobre as propostas de Moretti e o uso da teoria do desenvolvimento combinado e desigual, o coletivo também defendeu que processos artísticos globalizados “devem ser entendidos como conectados a e governados por uma lógica sócio-histórica de combinação, e não como contingentes assistemáticos” (WREC, 2020, p. 35).

De um ponto de vista ainda mais próximo da proposta aqui apresentada, considerações sobre o cinema mundial foram desenvolvidas a partir de diversas abordagens sobre o audiovisual contemporâneo, desde sistematizações e proposições acadêmicas[6], passando por estudos de caso[7], convergências entre cinema e literatura[8], até análises sobre os impactos do cinema de gênero hollywoodiano. O último, especialmente importante no presente estudo, delineou uma hegemonia tão dominante que, segundo o já citado Moretti, poder-se-ia analisá-lo como um mundo por si só: o “planeta” Hollywood[9]. Neste estudo preliminar[10], apesar de suas indicações de espaços de resistência[11], o autor italiano argumentou contra a homogeneização do “cinema mundial” atestando a dominação cultural e formal de Hollywood entre 1986 e 1995. Em outro exemplo, Miriam Hansen definiu o conceito de “cinema vernacular”[12] como uma prática cultural que produz, de modo industrial, influências difusas nas formas audiovisuais locais e/ou regionais, não obstante suas determinações mais amplas, em outras partes do globo a partir e através de Hollywood (2000, p. 65). Segundo a autora, o conglomerado estadunidense “teve um papel central na mediação de discursos culturais em competição sobre modernidade e modernização”, por conta de sua estratégia em “articular,

---

[4] Em seu atlas do romance europeu do século XIX, o analista italiano observou um “sistema de variações” no qual o *centro* (inglês e francês) se voltou à uniformidade enquanto o periférico e semiperiférico (o restante) à diferença.
[5] Para uma exposição e uma discussão sobre este tema de formas mais aprofundadas, ver o capítulo *Literatura-mundial no contexto do desenvolvimento combinado e desigual* (WREC, 2020, p. 17-96). Estudos de Andrew Milner e James Burgmann sobre ficção científica e climática também fizeram uso dessa abordagem (2018; e 2020).
[6] Ver Andrew (2004).
[7] Além da popular coletânea feita junto a Routledge (2018), destaco as produções de Lúcia Nagib (2011) e Stephanie Dennison (2013), realizadas em diálogo com o pensamento e produção brasileiras.
[8] Ver Stam (2008).
[9] Ver Moretti (2001). O autor afirmou que mesmo os filmes não-hollywoodianos mais bem-sucedidos em bilheteria utilizaram de estruturas e convenções do conglomerado estadunidense (p. 92).
[10] Assim como no outro estudo citado do mesmo autor, Moretti buscou iniciar um debate em torno do audiovisual que já havia começado na literatura e, assim, fomentar estudos mais amplos e aprofundados acerca do tema (2001, p. 90).
[11] O autor singularizou o cinema comercial de Hong Kong, citando tipos de produções e atores filiados ao gênero de artes marciais, como um dos espaços em que Hollywood não possuía um mercado dominante (p. 91-94).
[12] Hansen definiu o uso de “vernacular” por conta da palavra “combinar a dimensão do uso cotidiano, de conotações do discurso, idioma e dialeto, com circulação, promiscuidade e traduzibilidade”, ao mesmo tempo em que evitaria o termo “popular”, qualificado pela autora como ‘ideologicamente sobredeterminado” (2000, p. 60).

multiplicar, e globalizar uma experiência histórica particular" (HANSEN, 2000, p. 68), sentida até os dias de hoje.

Jennifer Bair destacou "o apelo de usos da cadeia global como uma forma de conceituar e analisar a globalização" (p. 1) e, na mesma coletânea de trabalhos organizada por Bair, Immanuel Wallerstein reafirmou que a principal característica de uma cadeia mercantil é o fato dela operar de modo transnacional (BAIR, p. 83), tornando, assim, o conceito de cadeia mercantil uma ferramenta instigante para este tipo de crítica cultural. Um dos pontos mais importantes da análise de uma cadeia é a de precisar, com a maior exatidão possível, quais os limites e as pressões que uma nação e/ou região podem exercer em uma operação em larga escala. Ao mesmo tempo, o conceito auxilia a delimitar de que formas e para quais fins distintos e não tão distintos agentes, em posições costumeiramente adversárias, ocupam e transformam espaços. Uma obra ficcional estadunidense, com direção e atuação brasileira, rodada no México, Chile e Panamá, sobre uma figura histórica colombiana está disponível em países de todo mundo desde o seu lançamento. *Narcos* (2015-2017), série de sucesso da Netflix que originou uma sequência, *Narcos: Mexico* (2018-21), além de exemplar neste caso, configura-se, também, como um trânsito cultural de José Padilha, Wagner Moura e Amat Escalante, impulsionados por *Tropa de Elite* (2007-2010) e *Heli* (2014), respectivamente, da periferia para o centro da produção audiovisual. Observar e interpretar suas transformações ajuda a entender algumas das causas e dos efeitos dos processos culturais globalizados por *SVOD's*.

A posição da Netflix no campo de produção do *streaming*

Ainda que a Netflix não apresente a mesma hegemonia do "Planeta Hollywood", a plataforma de *streaming* busca organizar um espaço e construir um prestígio similares aos que foram, outrora, do conglomerado estadunidense. Como afirmou Bourdieu "os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo" (2007, p. 9), portanto, torna-se necessário investigar os fundamentos e os processos da plataforma a fim de constatar o seu papel na cadeia do audiovisual atualmente. Em seu estudo sobre os processos de distribuição de produções digitais do serviço em questão, Luis Aguiar e Joel Waldfogel constataram quatro principais pontos:

> Primeiro, a Netflix produz uma série de obras de uma ampla variedade de países, disponíveis em muitos outros países. (...) Segundo, encontramos que o circuito comercial do cinema favorece a produção de origem dos EUA em relação as de outros países (...) Terceiro, encontramos que o alcance por meio

> da Netflix é menor do que por meio do circuito comercial do cinema na grande maioria dos repertórios/países (...) Em quarto, de que repertórios de origem estadunidense possuem o maior alcance na Netflix, porém a dominância dos EUA sobre outros repertórios é menor [do que o circuito comercial] (2018, p. 423. Colchetes do autor).

Discuti relações de causa e efeito em *SVOD's* em outro estudo[13], todavia é importante pontuar aqui influências e propostas da Netflix para melhor entender a sua operação simultaneamente local e global. Modelos de televisão aberta e da televisão a cabo, sobretudo dos EUA, foram utilizados pelas plataformas de *streaming* por sua familiaridade com o público e por seu conjunto de estratégias de programação, formatos e gêneros previamente testados e aprovados pelos espectadores. Alterações particulares no que tangem a inserções comerciais — feitas em pacotes de *VOD's* mais recentemente[14] — são adaptações recentes, aproximando-se de outras convenções dos meios de comunicação tradicionais. Por sua vez, o uso de recursos tecnológicos mais novos, como *Big Data* e *machine learning*[15], são empregados para a análise de dados de usuários e subsequentes recomendações mais precisas para cada perfil e/ou grupos. No resultado prático de tais desenvolvimentos, destacam-se novas subdivisões genéricas, como os *altgenres*[16], utilizados para identificar e classificar determinado conteúdo; e a organização de "comunidades de gosto" [17] (*taste communities*, no original), ferramentas importantes para a ordenação do fluxo de atividades da plataforma para com seus assinantes. O exame do fluxo contemporâneo, hoje com informações mais precisas, é possível, também, devido a incorporação dos métodos de medição de audiência para televisão, como a da *Nielsen*[18]; dados provenientes de postagens e engajamentos em redes sociais e/ou grupos temáticos (atrelados, entre outros fatores, a popularização e tradição de artistas vinculados às obras); e dados de agregadores de público e crítica como o *Rotten Tomatoes* e o *Internet Movie Database* (IMDB), visto que as plataformas não oferecem dados atualizados sobre espectatorialidade em seus serviços.

---

[13] Ver Baute (2020).

[14] Serviços como a Crunchyroll, Hulu e a própria Netflix (nos EUA), para citar exemplos com programações para diferentes públicos, hoje oferecem modalidades de *AVOD* (*Advertising-Based Video on Demand*), isto é, vídeos sob demanda com inserções de publicidade.

[15] "Grandes dados" e "aprendizado de máquina", em traduções livres. *Big data* é um termo utilizado em tecnologia da informação (TI) para designar a leitura e análise de dados em grandes quantidades e variedade; *machine learning* é um método de construção de algoritmos que utiliza de inteligência artificial para a construção e modificação de modelos de análise sem serem explicitamente programados.

[16] Segundo Lawrence (2019), um processo de identificação e classificação de gêneros criado pela *Netflix*. Retomarei a discussão sobre o termo e suas definições na seção dedicada aos desdobramentos genéricos.

[17] Grupos organizados a partir da análise de dados de visualização. Para mais informações, ver Roettgers (2017).

[18] Sistema de medição de audiência de televisão em atividade nos EUA desde 1950. Para mais informações, ver Nielsen (2022).

Por conta da centralidade da Netflix no mercado audiovisual e a sua atuação em 190 países[19], a análise da composição de seu acervo se faz necessária para entender a sua posição no oligopólio audiovisual contemporâneo, bem como alguns dos desdobramentos da relação entre tecnologia e forma cultural atualmente. Para além da influência da perspectiva dos sistemas-mundo neste debate, na literatura e no cinema especialmente, é importante pontuar que cadeias mercantis também são utilizadas para entender a formação e desenvolvimento de monopólios (BAIR, p. 84), assim como delimitar a prática de agentes diversos, circunscritos a legislações locais e/ou regionais. Por conseguinte, a perspectiva de cadeia mercantil aplicada a Netflix deve considerar que a produção de uma obra, embora local, tem a sua distribuição feita desde o primeiro dia para muitas pessoas, em todas as partes do mundo, por meio de aparelhos móveis mais acessíveis do que salas de cinema e mesmo televisores. Nesse sentido, ressalto que o modelo de produção de originais da plataforma analisa o retorno financeiro e simbólico de uma determinada obra por conta de seu impacto imediato nesses vários "mercados internacionais" e não, prioritariamente, na região que a produziu, pois, nesse modelo, o seu efeito local não é definidor.

Aguiar e Waldfogel (2018) analisaram a atuação da Netflix a partir de duas hipóteses divergentes: a plataforma de *streaming* estadunidense está se tornando uma hegemonia global ou um facilitador comercial do audiovisual contemporâneo? Após a exposição inicial dos autores, logo se torna evidente que a comercialização não é sem fricção na Netflix, pois a disponibilidade de acervo não é a mesma em todos os países em que a plataforma atua (p. 424). Como afirmei há pouco, a sua própria distribuição, realizada através da compra de direitos de obras diversas, é feita com base no estudo dos locais nos quais tais produções teriam o maior impacto cultural e retorno financeiro. Todavia, isso não acarreta uma seleção que valoriza culturais locais. Pelo contrário, Aguiar e Waldfogel encontraram que as produções oriundas dos EUA corresponderam a 35% das obras identificadas (p. 429). Apesar de não se tratar de um domínio semelhante ao do circuito cinematográfico, a porcentagem estadunidense é bastante relevante. Como um desdobramento ilustrativo, os autores tomaram o caso europeu. Aguiar e Waldfogel destacaram que políticas comerciais digitais foram facilitadas na Europa por meio do Mercado Único Digital (*Digital Single Market* – DSM) de 2015, potencializando a distribuição de obras do continente. No entanto, o fato de carros-chefes da ascensão de *SVOD* como *House of cards* (2013-2018) e *Orange is the new black* (2013-2019) tratarem de questões mais próximas da cultura e política estadunidense e ainda assim serem bem-sucedidas ao redor

[19] Dados da própria Netflix (2022).

do mundo, geraram dúvidas sobre a possibilidade de obras francesas, italianas, ucranianas etc. terem esse mesmo apelo, pois o que é mais familiar a grandes públicos pode ser o que mais interessa aos distribuidores internacionais. Esse processo de homogeneização, apenas ocultado por políticas regionais de comércio e/ou protecionismo, levou Aguiar e Waldfogel a afirmarem que é "possível que distribuições multinacionais possam diminuir a criação de produtos destinados a consumidores locais" (AGUIAR; WALDFOGEL, 2018, p. 425), conferindo a certos espaços uma participação quase que exclusiva de consumo.

Utilizando desse estudo e de outras questões mais gerais sobre a plataforma aqui apresentadas como exemplo, nota-se uma produção, em larga medida, central — seja a partir de temas caros aos EUA, seja a partir de estéticas associadas a Hollywood —, cuja influência se estende às regiões periféricas ou semiperiféricas, amparados pela presença da plataforma em um número expressivo de países. Por vezes, essa influência é combinada ao circuito comercial do cinema, sobretudo na promoção de obras específicas para gerar capital cultural em busca de consagração, como no caso de premiações artísticas (Oscar, BAFTA, Palma de Ouro etc.).

Reverberando a análise de Raymond Williams sobre a televisão,

> Quando há um investimento tão pesado em um determinado modelo de comunicação social, tem-se um conjunto restritivo de instituições financeiras, de expectativas culturais e de desenvolvimentos técnicos específicos, que, embora possa ser visto, superficialmente, como o efeito de uma tecnologia, é na verdade um complexo social novo e central (2016, p. 42).

A atuação de um complexo social novo e central pode ser aferida de diversas maneiras. Por se tratar de uma proposta inicial, em desenvolvimento, o presente estudo fará apontamentos sobre o modelo da Netflix a partir da indexação e exibição dos gêneros de crime no acervo da plataforma.

Um interim taxonômico: propostas acerca de plataformas de *streaming* e de gêneros cinematográficos e audiovisuais

As pesquisas dedicadas aos gêneros cinematográficos e audiovisuais têm proliferado nos estudos acadêmicos, apresentando uma ampla variedade de metodologias e objetos. Considerações sobre uma possível "pureza" ou "formação original" dos gêneros, prescrições e descrições de cunho formal, diálogos socioculturais, econômicos e industriais — particularmente acerca de Hollywood —, são alguns dos principais tópicos discutidos ao longo

da história dos estudos de gêneros. Com o objetivo de sistematizar esse então emergente campo de estudos, Rick Altman delineou quatro recorrências nas abordagens genéricas: 1) gênero como uma *planta baixa*, uma espécie de alicerce que influencia a criação e a produção de filmes a partir de fórmulas experimentadas anteriormente; 2) gênero como *estrutura*, a ordenação na qual filmes são constituídos e classificados; 3) gênero como *rótulo*, a identificação e classificação por parte dos produtores, críticos e espectadores; 4) gênero como *contrato*, uma complexa relação composta pelas expectativas — e subversões de expectativas — entre as esferas de produção, distribuição e recepção do cinema (ALTMAN, 1999, p. 14). Em suma, é possível observar entrecruzamentos dos mais variados nesses estudos.

Aqui, serão apresentadas e analisadas as classificações genéricas de obras filiadas ao filme de crime específicas à plataforma de *streaming* Netflix. De pronto, a terminologia de filme de crime está sendo utilizada pois as convenções genéricas audiovisuais desta forma são oriundas do cinema, todavia, é importante destacar de antemão que os diferentes gêneros de crime, associados ao detetivesco, às histórias de gângsters e aos *thrillers* de suspense, serão considerados como variações de uma mesma formação genérica no contemporâneo (NEALE, 2000, p. 65), portanto, passíveis de serem aplicadas a obras disponíveis somente na internet. Obras desenvolvidas a partir destas categorizações sedimentaram as tipologias do filme de crime moderno e contemporâneo nos EUA, assim como promoveram o desenvolvimento de ciclos tanto em Hollywood quanto em cinematografias nacionais variadas (ALTMAN, 1999, p. 60-61).

Globalização e uso de gêneros na plataforma

A Netflix costumeiramente aposta em conteúdos audiovisuais seriados, incentivando usuários a "maratonar"[20] séries e/ou filmes e as integrando a campanhas publicitárias, como o *Netflix and chill*[21]. Inspirada por estratégias de destaque de redes sociais como Twitter e Instagram para determinadas informações em seu *feed*, a Netflix singulariza obras originais, isto é, produzidas pela plataforma, projetando-as nos fluxos de cada usuário com animações específicas, visualização ampliada e reprodução automática de trailers. Essa convergência de estratégias publicitárias, cultura e organização de redes sociais e influência mercadológica do

[20] O termo *binge watching* se destaca como estratégia utilizada pela plataforma para incentivar usuários a assistir, em sequência, vários episódios de uma ou mais séries.
[21] Além de *slogan*, também se tornou uma expressão popular nas redes sociais para assistir obras da Netflix com outra pessoa. Para mais informações, ver Pilipets (2019).

cinema potencializa uma das principais transformações advindas da união entre tecnologia e forma audiovisual em *SVOD*'s: a indexação de obras. De modo geral, as ordenações de obras originais e obras licenciadas em *feeds* são feitas por meio de uma análise humana e posteriormente algorítmica de obras, "rotulando-as", como definiu Altman, seguindo diretrizes de classificação da plataforma. Segundo Ladeira (2019):

> A administração deste acervo envolve a elaboração de divisões temáticas construídas através da catalogação minuciosa de cada produto. Este esforço se inicia com um trabalho para o qual a Netflix arca com diversos profissionais, assistindo filme a filme com o intuito de qualificar os traços do material. A operação envolve questionários extensos, em um esforço pouco trivial cujo objetivo se torna alimentar com informações o trabalho posterior de criar tipologias bastante específicas.

Tais tipologias acompanham as obras sob a rubrica de *cenas e momentos* e *gêneros*, constituindo os *altgenres*[22]. *Altgenres* são utilizados para orientar "comunidades de gosto" e potencializar o alcance do acervo. Costumeiramente são três *tags* que definem aspectos gerais de cada obra, por vezes mais específicos como "chefe do tráfico" ou por vezes mais dúbios como "espirituosos". Na Netflix, os *gêneros* (categorias de busca fixas) e *coleções* (categorias que mostram resultados relativos as interações dos usuários) atuam na subdivisão de públicos e expectativas por meio de parâmetros estéticos, culturais e estruturais, como por exemplo, a coleção "filmes de detetive da Ásia" ou o gênero "séries policiais". Ao mesmo tempo, formas de indexação tão próximas geram certas inconsistências como *O irlandês* (2019) estar na coleção "filmes sobre crime com impacto visual" e não estar, também, no gênero "policiais". Defendo que o uso de sugestões de outras *coleções* e as inconsistências subsequentes são resultados de estratégias para não evidenciar os limites do acervo. De modo geral, almejo lançar luz sobre processos muitas vezes difusos e propositalmente ambíguos que, privilegiando o emprego e exposição de algoritmos, ocultam o trabalho manual humano necessário para a operação taxonômica deste e outros gêneros. Como exemplo, verificarei como esse processo define a exibição e o fluxo das obras na página inicial e nas páginas dos gêneros de crime.

Dessa maneira, seguem-se três resultados de busca, realizados em sequência, com distintas informações emitidas para definição de parâmetros de gosto da plataforma:

[redacted]

[22] Para um estudo dedicado a essa questão, ver Lawrence (2019).

Título	tags	Gêneros	Original	País
Operação fronteira	realistas; suspense no ar; suspense de ação	ação e aventura.	Sim	EUA
211 grande assalto	explosivo; empolgantes; assalto.	ação e aventura; dramas; policiais.	Não	EUA/Bulgária
Crimes na madrugada	empolgantes; suspense de ação; chefe do tráfico.	ação e aventura; policiais.	Não	EUA
Alemão	realistas; sombrios; suspense de ação.	brasileiros; ação e aventura; dramas.	Não	Brasil
Eu sou todas as meninas	realistas; sombrios; mistérios.	sul-africano; mistério; dramas.	Sim	África do Sul
Dose dupla	explosivo; empolgante; suspense de ação.	ação e aventura; policiais.	Não	EUA

Tabela 1. Filmes de crime. “Coleção” número 1. Dados coletados pelo autor em Agosto de 2022.

Título	tags	Gêneros	Original	País
Até o céu	realistas; empolgantes; suspense de ação	espanhol; ação e aventura; dramas.	Sim	Espanha
Alemão	realistas; sombrios; suspense de ação	brasileiros; ação e aventura; dramas.	Não	Brasil
211 grande assalto	explosivo; empolgantes; assalto	ação e aventura; dramas; policiais.	Não	EUA/Bulgária
Dias sem fim	realistas; dramas; independentes	filmes sobre questões sociais; dramas; filmes independentes.	Sim	EUA
Juízo	intimistas; sociocultural; facetas da vida	documentários socioculturais; brasileiro; filmes de tribunal.	Não	Brasil

Irmandade	provocantes; violentos; suspense	brasileiro; séries policiais; suspense para TV.	Sim	Brasil

Tabela 2. Filmes de crime. “Coleção” número 2. Dados coletados pelo autor em Agosto de 2022.

Título	**tags**	**Gêneros**	**Original**	**País**
Sombra lunar	realidade alternativa; suspense no ar; sci-fi e drama.	filmes de ficção científica; dramas; filme de suspense.	Sim	EUA
O plano perfeito	esperto; suspense no ar; filme noir.	ação e aventura; filmes noir; policiais.	Não	EUA
Enola Holmes	espirituosos; suspense no ar; família.	mistério; filmes para família; obras de época.	Sim	RU
O guardião invisível	sinistros; sombrios; mistérios.	mistério; espanhol; filmes baseados em livros.	Não	ESP/ALE
O culpado	sinistros; suspense no ar; de roer as unhas.	dramas; filmes de suspense; policiais.	Sim	EUA
Mistério no mediterrâneo	irreverentes; besteirol; mistério	mistério; comédia; policiais.	Sim	EUA/ITA/CAN

Tabela 3. Filmes de Detetives. “Gênero”. Identificador 10745. Dados coletados pelo autor em Agosto de 2022.

É importante destacar de antemão que as *coleções* possuem uma certa relação com a internet e redes sociais: tratam de observações ou mesmo de generalizações das obras de modo a discorrer sobre tópicos que possam interessar um usuário que já interagiu com aquelas ideias anteriormente. Além disso, assim como em redes sociais, os resultados de busca possuem diferenças notáveis dependendo das interações prévias do usuário com a interface da plataforma. A ordenação de obras da *coleção* 1 exibe títulos a partir de uma primeira pesquisa após o login na plataforma, isto é, sem o fornecimento de informações sobre os possíveis interesses do usuário. Os resultados exibem mais *tags* generalistas e ambíguas como “explosivos” e “empolgantes”, além de apresentar mais obras de origem ou de coprodução dos

EUA. Antes do resultado exibido na *coleção* 2, foram feitas pesquisas de filmes latino-americanos e de cinematografias nacionais: “latinos”, “filmes brasileiros”, “filmes argentinos” e “filmes mexicanos”. Em seguida, foi feita a pesquisa de “filmes de crime”, assim como na primeira *coleção*. No entanto, as obras exibidas, bem como a sua ordenação, foram diferentes. Além de mais títulos brasileiros, uma obra em língua espanhola também apareceu como resultado. Outro fator interessante foi a presença de *tags* “realistas”, bem como características correlatas como “sociocultural” e “facetas da vida” no documentário *Juízo* (2007), e menções a produções independentes e para televisão.

Listas de gêneros com identificadores específicos não possuem alteração com base em buscas prévias do usuário, como no caso de *filmes de detetives* (id.: 10745). Entretanto, a ordenação faz uso da hibridez inerente das obras de modo a fazer ligações com outras obras que não, necessariamente, dialogam a partir de uma categorização genérica — como *Sombra lunar* (2019), cujo gênero dominante é, de fato, ficção científica. As obras possuem *tags*, as *cenas e momentos* que constituem os *altgenres*, por vezes com rótulos pouco associadas aos gêneros em questão. Os *gêneros*, por suas vezes, fazem referência ao identificador, no entanto, as associações de *policiais* e *irreverentes* (*Mistério no mediterrâneo*), ou *filmes para família* e *suspense no ar* (*Enola Holmes*) são vagos e, às vezes, incongruentes com as definições genéricas convencionais. Os problemas taxonômicos se somam aos de indexação, tornando cada vez mais necessária a reavaliação das bases de classificação dos gêneros mais populares. A problemática se estende na definição de obras com os gêneros “brasileiro”, “espanhol” e “sul-africano”, como se o país de origem estabelecesse os temas que a obra irá abordar. Vale ressaltar, também, que a classificação nacional não se aplica a obras estadunidenses, descritas apenas com os gêneros usuais.

Ademais, para encontrar obras latinas no *feed* é necessário um olhar atento em meio a abundância de obras dos EUA, mesmo considerando a produção de obras originais latinas como *Presságio* (2020), *Alemão* (2014) e *El infierno* (2010), identificados como: *detetive*, *filme de crime* e *filmes de ação e aventura realistas sobre crime*, respectivamente. Além disso, nota-se a sugestão de títulos colombianos ou peruanos em uma pesquisa sobre obras argentinas, feitas posteriormente, por exemplo. Dito isso, a exibição e ordenação de obras latino-americanas na plataforma parece obedecer a uma lógica de *coleção*. Por conseguinte, os resultados diferem consideravelmente a partir das experiências dos usuários com a interface da plataforma.

Proposições iniciais

Neste breve percurso, apresentei e discuti alguns dos aspectos mais gerais dos processos de organização, atuação e impacto de *SVOD's* com base na análise da principal plataforma atualmente. Considerando a sua amplitude global, o uso da perspectiva dos sistemas-mundo oferece ferramentas pertinentes para o estudo de processos de produção, alterações na divisão do trabalho e o trânsito de artistas, atuação e desenvolvimento de polos audiovisuais e consequências dos usos de interface e ordenação. Para além dos evidentes limites deste estudo introdutório, busquei ressaltar a ascensão de *SVOD'*s em um cenário social receptivo a usos de tecnologia, suas aproximações a grandes corporações e aos meios de comunicação tradicionais, bem como suas proposições e principais modos de operação. Passos seguintes envolveriam precisar o envolvimento da Netflix na cadeia de plataformas de *streaming*, a partir do que foi apresentado, e delimitar como os processos de produção de obras (filiação genérica, trânsito de profissionais, custos financeiros etc.) se relacionam com o consumo por espectadores (exibição na interface, distribuição mundial simultânea, popularidade, engajamento etc.) e fomentam novos ciclos.

Variações de serviço como as modalidades *AVOD* e o oferecimento de mercadorias temáticas adicionais para assinantes, como o proposto pela Disney+ (BARNES, 2022), apontam para diferentes caminhos de desenvolvimento de negócios relacionados a *SVOD's*, vinculados a estratégias de crescimento apresentadas a acionistas — mais uma vertente de análise a ser explorada. Outro dado importante, referenciado aqui, relativo à extensão e à diversidade de obras sobre e de pessoas latinas, o grupo que mais assiste e que menos é representado nas telas, traz relevantes questionamentos sobre o impacto social de plataformas de *streaming* em espaços produtores e espaços consumidores (FRANCO, 2022).

De todo modo, vê se necessária uma reavaliação dos parâmetros de pesquisa habituais para a análise de classificação genérica em *SVOD'*s, pois, atuando simultaneamente em uma perspectiva global e em específico para cada usuário, a ordenação e exibição de títulos perpassa sistemas de busca diferentes dos circuitos cinematográficos. A investigação da proposta de acervo global na Netflix, passível de ser organizada de distintas maneiras em *feeds* locais e regionais, pode, apesar de sua predominância do centro, suprir demandas mais particulares das "comunidades de gosto" — o que acarreta classificações ora mais generalistas, ora mais plurais —, delineando temas e situações dramáticas diferentes dos circuitos de exibição precisamente por apresentar dados mais específicos. Tais questões se somam a outras particularidades dessas e outras plataformas, sobretudo considerando, como foi ressaltado, que muitos espaços não

possuem legislação específica. O debate, então, se faz necessário para entender e, então, transformar a "morfologia do subdesenvolvimento" (MORETTI, 2001, p. 100) latente no atual oligopólio do audiovisual das redes digitais.

Referências

AGUIAR, L; WALDFOGEL, J. "Netflix: global hegemon or facilitator of frictionless digital trade?" em **J Cult Econ**, n. 42, p. 419–445, 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/s10824-017-9315-z.

ALTMAN, R. **Film Genre**. Londres: BFI Publishing. 1999.

ANDREW, D. "An Atlas of World Cinema" em **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 45, n. 2, 2004, p. 9–23.

BAIR, J., "Global Commodity Chain: genealogy and review" em Idem (Ed.). **Frontiers of Commodity Chain Research**. Redwood City: Stanford University Press. 2009, p. 1-34.

BAUTE, L.F. "Interfaces seriadas: um estudo sobre a produção, organização e distribuição de séries em plataformas de streaming" em **Revista Movimento**, v. 15, p. 7-26, 2020.

BBC BUSINESS. "Netflix faces rocky road after pandemic wins" em **BBC**, 20 de janeiro de 2022. Disponível em: https://www.bbc.com/news/business-60077485. Acesso em: 01/11/2022.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk. 2007.

BUCCI, E. **A superindústria do imaginário**: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica. 2021.

DENNISON, S. **World cinema**: as novas cartografias do cinema mundial. Campinas: Papirus. 2013.

FRANCO, M. "Latinos stream more than anyone else but are rarely on screen", 11 agosto de 2022 em **Axios**. Disponível em: https://www.axios.com/2022/08/11/streaming-latinos-batgirl-gordita-chronicles-canceled. Acesso em 01/11/2022.

HANSEN, M. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," em GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. (eds.). **Reinventing Film Studies**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

HOPKINS, T.; WALLERSTEIN, I. "Commodity Chains in the World-Economy Prior to 1800." em **Review (Fernand Braudel Center)**, v. 10, n. 1. 1986, p. 157–70.

LADEIRA, João D. "O Algoritmo e o Fluxo: Netflix, Aprendizado de Máquina e Algoritmos de Recomendações" em **Intexto**, n. 47, p. 166-184, set./dez. 2019. DOI: http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.166-184.

LAWRENCE, E. "Everything is a Recommendation: Netflix, Altgenres and the Construction of Taste" em **Knowledge Organization**, v. 42, n. 5. 2015, p. 358-364.

MÄÄTTÄ. J. “Keeping count of the end of the world: A statistical analysis of the historiography and historical fluctuations of Anglophone apocalyptic and post-apocalyptic disaster narratives” em **Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research**, v. 7, n. 3, p. 411–432. 2015.

MILNER, A.; BURGMANN, J. “Climate fiction: a worlds-system approach” em **Cultural Sociology**, v. 12, n. 1. 2018. p. 22-36. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1749975517725670

MILNER, A.; BURGMANN, J. **Science Fiction and Climate Change**: a sociological approach. Liverpool: Liverpool University Press. 2020.

MORETTI, F. **Distant Reading**. Londres: Verso. 2013.

MORETTI, F. “Planet Hollywood” em **New Left Review 9**, Maio/Junho de 2001.

NAGIB, L. **World Cinema and the Ethics of Realism**. Londres: Continuum. 2011.

NEALE, S. **Genre and Hollywood**. Nova Iorque: Routledge. 2000.

NETFLIX. **About Netflix**. 2022. Disponível em: https://media.netflix.com/en/about-netflix . Acesso em: 01/11/2022.

NIELSEN. “TV ratings” em **Nielsen**. Disponível em: https://www.nielsen.com/us/en/solutions/measurement/television/. Acesso em: 01/11/2022.

PILIPETS, E. “From Netflix Streaming to Netflix and Chill: The (Dis)Connected Body of Serial Binge-Viewer” em **Social Media + Society**, outubro/dezembro, 2019, p. 1-13.

ROETTGERS, Janko. “How Netflix Wants to Rule the World: A Behind-the-Scenes Look at a Global TV Network” em **Variety**, 19 de março de 2017. Disponível em: https://variety.com/2017/digital/news/netflix-lab-day-behind-the-scenes-1202011105/ Acesso em: 22/10/2022.

RUSHE, D. “Netflix records dramatic slowdown in subscribers as pandemic boom wears off” em **The Guardian**, 20 de abril de 2021. Disponível em: https://www.theguardian.com/media/2021/apr/20/netflix-records-dramatic-slowdown-in-subscribers-as-pandemic-boom-wears-off. Acesso em: 01/11/2022.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STONE, R. *et al.* (eds.). **The Routledge Companion to World Cinema**. Abingdon: Routledge. 2017.

WALLERSTEIN, I. **The Modern World-System, vol. I**: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. Berkeley: University of California Press. 2011A.

WALLERSTEIN, I. **The Modern World-System, vol. II**: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600–1750. Berkeley: University of California Press. 2011B.

WALLERSTEIN, I. **The Modern World-System, vol. III**: The Second Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730-1840s. Berkeley: University of California Press. 2011C.

WALLERSTEIN, I. **The Modern World-System, vol. IV**: Centrist Liberalism Triumphant, 1789–1914. Berkeley: University of California Press. 2011D.

WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.

WReC. **Combined and uneven development**: towards a new theory of world-literature. Liverpool: Liverpool University Press. 2015.