



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (FIC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

FELIPE FERREIRA DE SOUZA FULQUIM

Streaming, ficção seriada e Netflix: uma nova forma de imperialismo cultural?

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESSES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Felipe Ferreira de Souza Fulquim

3. Título do trabalho

Streaming, ficção seriada e Netflix: uma nova forma de imperialismo cultural?

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Tadeu Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 13/03/2026, às 11:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Ferreira De Souza Fulquim, Discente**, em 13/03/2026, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6048622** e o código CRC **0A445B91**.

FELIPE FERREIRA DE SOUZA FULQUIM

Streaming, ficção seriada e Netflix: uma nova forma de imperialismo cultural?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Mídia, Cultura, Cidadania e Informação.

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientador: Professor(a) Dr.(a) Alexandre Tadeu dos Santos.

GOIÂNIA
2025

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

Fulquim, Felipe Ferreira de Souza
Streaming, ficção seriada e Netflix: [PDF]: uma nova forma de
imperialismo cultural? / Felipe Ferreira de Souza Fulquim. - 2026.
CXXI, 121 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Goiânia, 2026.

Anexo.

Apêndice.

Bibliografia.

Inclui: siglas, grafico, lista de tabelas.

1. Ficção Seriada. 2. Streaming. 3. Originais Netflix. 4. Imperialismo. 5.
Transversalidade.

I. Santos, Alexandre Tadeu dos, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 05/2026 da sessão de Defesa de Dissertação de Felipe Ferreira de Souza Fulquim, que confere o título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Comunicação, Cultura e Cidadania.

Aos doze dias de fevereiro de dois mil e vinte e seis, a partir das catorze horas, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Streaming, ficção seriada e Netflix: uma nova forma de imperialismo cultural?**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Alexandre Tadeu dos Santos (PPGCOM/FIC/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Rita Vidica Fernandes (PPGCOM/FIC/UFG), avaliadora titular interna e Professora Doutora Adriana Pierre Coca (PPGCOM UFRGS), avaliadora titular externa, com a participação de todos por videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não sugeriram alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Tadeu dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos doze dias de fevereiro de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Tadeu Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 12/02/2026, às 15:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 12/02/2026, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Pierre Coca, Usuário Externo**, em 12/02/2026, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5927596** e o código CRC **2A2FAA62**.

Dedico esta dissertação de Mestrado às pessoas que me amam e torcem por mim da família, dos amigos, dos irmãos de fé e de profissão. A conclusão deste trabalho resgata uma parte importante da minha história acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à Deus por ter me dado vida, saúde e capacidade intelectual para chegar até essa conquista, superando as adversidades com as quais aprendi e cresci dentro de todo esse processo. Obrigado Jesus pelas pessoas generosas e gentis que o senhor colocou no meu caminho e que me ajudaram durante toda essa trajetória. São professoras(es), colegas de turma, integrantes da Reitoria da UFG e pessoas externas à instituição que contribuíram grandemente para que eu pudesse desfrutar desta conquista. Agradeço à minha esposa que sempre me apoiou e ao meu filho que ainda sem compreender a dimensão dessa conquista pagou o preço da minha ausência em vários momentos desta jornada junto com você Juliana Fulquim. Em breve desfrutaremos ainda mais como família dos benefícios desta conquista, os quais creio que se estenderam também para nossos familiares, amigos e para sociedade. Agradeço ao professor-doutor Alexandre Tadeu, meu querido orientador, que antes de me acolher neste Mestrado em Comunicação, ouviu minha história de desistência do 1º Mestrado enquanto seu aluno de graduação no curso de Publicidade e Propaganda e acreditou no meu potencial para dar essa volta por cima. E eu dei. Sinto muita, mas muita gratidão por todos os votos de confiança que você me deu ao longo desta jornada que começou com dois anos completos de um trabalho bem-sucedido que fizemos na Iniciação Científica, que resultou em uma seleção de Mestrado em que terminei em 1º lugar na linha de pesquisa específica e em 2º lugar entre os 28 candidatos das três linhas de pesquisa em disputa. Voltar ao Mestrado em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da UFG, nove anos após minha primeira passagem pelo programa, foi a chance de ir além do que já havia conquistado inicialmente, o que foi muito enriquecedor na minha vida e formação pessoal e profissional. Na etapa anterior desisti por escolhas pessoais em uma fase de quase conclusão, mas saí com a cabeça erguida, como alguém que fez o seu melhor nas etapas que antecederam o final daquele ciclo que teve seu auge durante o intercâmbio para cursar três disciplinas no PPGCOM da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradeço à professora-doutora Ana Carolina Temer que foi minha 1º orientadora de mestrado. Professora, hoje posso lhe dizer que cumpro minha palavra de que retornaria e concluiria este Mestrado. E concluo um agradecimento a mim mesmo por não ter desistido desse sonho. De ter pagado o preço de anos de planejamento, dedicação e trabalho para fazer desta segunda passagem uma experiência ainda mais enriquecedora do que na primeira vez. Obrigado Felipe, valeu à pena toda essa batalha por essa grandiosa conquista!

RESUMO

Essa pesquisa propõe compreender se a produção e a distribuição de títulos de ficção seriada televisiva nos serviços de streaming representam uma nova fase do imperialismo norte-americano a partir da análise de conteúdo dos lançamentos de séries com o selo Originais Netflix em seu catálogo brasileiro. As reflexões teóricas deste trabalho serão feitas a partir das leituras de autores que problematizam questões históricas como as eras e o fim da televisão, as mudanças na produção da ficção seriada, o monitoramento das indústrias da televisão e dos streamings e da transversalidade em um contexto de conexões globalizadas. Para isso, nos propomos analisar metodologicamente o conteúdo da tabela de monitoramento dos lançamentos das séries originais considerando as temáticas - países de origem e ano de lançamento - como principais categorias de análise. Conclusões iniciais da observação dos dados quantitativos nos levam a inferir que mesmo diante do predomínio dos títulos produzidos nos Estados Unidos, há uma crescente no volume de produções dos dez principais países que estão na lista de produtores havendo representação de asiáticos, europeus e sul-americanos entre os conteúdos das séries originais da Netflix.

Palavras-chave: Ficção Seriada; Televisão; Streaming; Originais Netflix; Imperialismo Norte-Americano; Transversalidade.

ABSTRACT

This research aims to understand whether the production and distribution of serialized television fiction titles on streaming services represent a new phase of North American imperialism based on the analysis of the content of series releases with the Netflix Originals seal in its Brazilian catalog. The theoretical reflections of this work will be made based on the readings of authors who problematize historical issues such as the eras and end of television, changes in the production of serialized fiction, monitoring of the television and streaming industries, and transversality in a context of globalized connections. To this end, we propose to methodologically analyze the content of the monitoring table of the releases of original series considering the themes - countries of origin and year of release - as the main categories of analysis. Initial conclusions from the observation of quantitative data lead us to infer that even in the face of the predominance of titles produced in the United States, there is a growing volume of productions from the ten main countries that are on the list of producers, with representation of Asians, Europeans, and South Americans among the content of Netflix original series.

Keywords: Serial Fiction; Television; Streaming; Netflix Originals; North American Imperialism; Transversality.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Classificação metodológica de pesquisa científica.....	56
Quadro 2 –	VoD no Brasil.....	73
Quadro 3 –	Plataformas de VoD Brasil.....	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Top 10 de países monitorados na série histórica 2012-2024.....	64
Tabela 2 - Canais de TV paga no Brasil.....	72
Tabela 3 - Ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio.....	74
Tabela 4 - Formatos da ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio.....	74
Tabela 5 - 10 canais de TV paga, mais vistos no Brasil em 2024.....	77
Tabela 6 - Formatos de ficção nacional de estreia em 2024 e sua evolução no quinquênio.....	79
Tabela 7 - Formatos dos títulos originais Netflix - catálogo Brasil - 2013 a 2023.....	81
Tabela 8 - Monitoramento dos títulos Originais Netflix.....	102

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Distribuição dos países representados por continente.....	63
Gráfico 2 – Evolução ano a ano dos 10 maiores países.....	65
Gráfico 3 – Países que mais se aproximaram dos EUA (2012 – 2020)	66
Gráfico 4 – Países que mais se aproximaram dos EUA (2020 – 2024)	67
Gráfico 5 - Gêneros e horas transmitidas na programação da TV.....	76

LISTA DE SIGLAS

BRICS	Refere-se a um grupo de países com economias em desenvolvimento, que inclui Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COMPÓS	Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação
DVD	Digital Versatile Disc
FIC	Faculdade de Informação e Comunicação
INTERCOM	Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
NAFTA	Associação de Livre Comércio da América do Norte
OBITEL	Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico do Norte
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
UFG	Universidade Estadual de Goiás
VoD	<i>Vídeo on Demand</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAPÍTULO 1: O IMPERIALISMO E SUAS INTERFACES COM AUDIOVISUAL	17
1.1 A formação histórica do imperialismo e a ascensão da hegemonia norte-americana.....	20
1.2 Imperialismo cultural e indústria audiovisual: mídia, ideologia e hegemonia.....	25
1.3 Do imperialismo midiático ao streaming global: plataformas, algoritmos e ficção seriada.....	28
2 CAPÍTULO 2: PRODUÇÃO E OFERTA DE FICÇÃO SERIADA PRÉ E PÓS NETFLIX	41
2.1 Fases da televisão e suas relações com o imperialismo cultural.....	46
2.2 Da escassez a abundância: a expansão dos fluxos culturais, TV a cabo e a exibição de filmes e séries norte-americanas na tevê brasileira.....	47
2.3 Era da abundância, Pós-TV e streaming em um cenário de transversalidade.....	51
2.4 Imperialismo, televisão e a preparação histórica para os streamings.....	54
3 CAPÍTULO 3: RESULTADOS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DAS SÉRIES ORIGINAIS NETFLIX DO BRASIL	57
3.1 Análise de Conteúdo da lista de Séries Originais do catálogo brasileiro da Netflix....	63
3.2 Historicidade das Séries Originais Netflix no Brasil.....	68
3.3 Números da ficção seriada no Brasil entre 2017 e 2021.....	73
3.4 Números da ficção seriada no Brasil entre 2022 e 2024.....	77
3.5 Netflix: estratégias de expansão e manutenção das audiências no Brasil.....	82
3.6 Nostalgia e outras estratégias de expansão local/global da ficção seriada.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98
APÊNCIDES	104
ANEXOS	105

1 INTRODUÇÃO

A televisão tem ocupado papel central na mediação cultural e tecnológica de sociedades ao redor do mundo desde o século XX, passando por transformações marcantes que culminaram no ambiente digital e globalizado que conhecemos no século XXI com a expansão do acesso à internet e a convergência das mídias. Diante deste cenário, essa dissertação, que se apresenta com o título: **Streaming, ficção seriada e Netflix: uma nova forma de imperialismo?** considera o surgimento da empresa norte-americana Netflix¹ como a pioneira entre esses serviços de armazenamento e disponibilização de conteúdos audiovisuais pela internet para pessoas que acessam a partir do pagamento de assinatura mensal para ter acesso a filmes e séries de diferentes gêneros e formatos, além de transmissões ao vivo.

Neste estudo procuramos responder à seguinte questão-problema: **‘Em que medida a oferta de ficção seriada no catálogo de Originais Netflix constituem uma nova onda de imperialismo cultural norte-americano na era do streaming?’**. O título sugerido para essa dissertação está em forma de pergunta, uma vez que, o objeto em análise está em constante mutação e que a observação proposta neste estudo se refere a uma parte específica do todo que envolve as questões relacionadas a ficção seriada e o imperialismo cultural nos streamings e na mídia em geral.

Para alcançar o objetivo geral deste trabalho, listamos quantitativamente os países com as maiores produções presentes no catálogo de Séries Originais da Netflix a partir do monitoramento feito de um acesso de conta brasileira. Baseado na depuração destes dados, observamos como objetivos específicos, quais são os países que estão predominantes entre os fornecedores de conteúdos na lista de séries originais deste serviço de streaming. Essa lista faz parte do Projeto de Pesquisa intitulado , que foram cedidos pelos professores responsáveis pelo projeto para uso específico neste estudo considerando a disponibilização de somente parte dos dados sistematizados, respeitando assim o trabalho de apuração e o sigilo do compartilhamento das informações do referido projeto de pesquisa.

A escrita desta dissertação tem como propósito, colaborar com os estudos de televisão e streaming no Brasil e na América Latina que têm se destacado por ter Redes de

¹ A Netflix foi fundada em Scotts Valley, Califórnia, no ano de 1997. Os dois responsáveis pelo serviço foram Reed Hastings e Marc Randolph. [...] No começo da vida, a Netflix quase foi vendida duas vezes. Em 98, a dupla fundadora se encontrou com o CEO da Amazon, Jeff Bezos, e ouviu uma proposta de compra de 12 milhões de dólares. Ela foi recusada e, hoje, a Amazon é uma das grandes rivais da Netflix no streaming. Dados do Obitel Brasil revelam que em 2025 os principais concorrentes da Netflix no mercado brasileiro são: Globoplay, Amazon Prime Vídeo, HBO Max e Disney Plus.

Pesquisadores em Universidades que se dedicam ao monitoramento e as reflexões sobre os produtos audiovisuais na televisão e internet. Em termos de procedimentos metodológicos estruturamos essa pesquisa sob a abordagem da revisão bibliográfica e da pesquisa documental. Como método de procedimento aplicamos uma Análise de Conteúdo e utilizamos como instrumento de coleta os dados registrados em uma tabela de Excel onde registramos ao longo de um determinado período todos os lançamentos das séries como o selo de Original disponíveis no catálogo da Netflix. A partir destes movimentos obtivemos dados que foram analisados considerando as categorias pré-determinadas e que surgiram ao longo do levantamento das informações.

Usamos como método de procedimento a Análise de Conteúdo (Bardin, 1977), para compreender as entrelinhas das estratégias usadas pela Netflix na composição deste catálogo de séries originais. Consideramos também a pesquisa documental (Gil, 2002) como fonte principal para o mapeamento feito a partir do próprio catálogo da Netflix no acesso com *login* e senha de uma conta brasileira. Consideramos como documentos as informações sobre os títulos originais disponíveis no site oficial da Netflix, bem como em portais especializados na divulgação e crítica de séries e filmes como o AdoroCinema.

Utilizamos a revisão de bibliografia para fundamentar a construção de um raciocínio científico crítico e compreender a lógica de funcionamento do mercado dos streamings a partir da análise específica do catálogo de séries originais da Netflix. A pesquisa bibliográfica tem como finalidade promover o que Marconi e Lakatos (2015) denomina de “crítica do valor interno do conteúdo”, que na prática significa “apreciar a obra e formaram juízo sobre a autoridade do autor e o valor que representa o trabalho e as ideias nele contidas” (Marconi; Lakatos, 2015, p. 49).

No primeiro capítulo apresentamos um resgate histórico do conceito de imperialismo em suas diferentes fases e países em que se desenvolveu ao longo dos séculos até chegarmos no século XX em que os Estados Unidos, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, passaram a assumir o protagonismo mundial inaugurando a fase monopolista internacional, dando início ao imperialismo norte-americano e assim passaram a propagar seus valores por meio da política, economia e de seu poder militar, bem como, se valeu da profusão cultural de seus valores e crenças para divulgar sua mensagem de nação mais poderosa aos seus aliados e adversários pelos meios de comunicação.

No segundo capítulo deste trabalho revisitamos o histórico das três eras da televisão, conforme os estudos de Carlón e Fachine (2014), abordando a evolução da escassez (1930-1950), abundância (1950-1980) e na contemporaneidade com os serviços de streaming (1990-

presente) para compreender com a oferta de conteúdos evoluiu ao longo dos anos nos diferentes suportes tecnológicos de recepção e transmissão de conteúdos audiovisuais. Além disso, investigaremos os intercâmbios entre a televisão e a internet, no tocante a oferta de séries considerando os gêneros, formatos e países de origem destas produções, em especial, as categorizadas como originais da Netflix em autores como Hjarvard (2014), Mattos (2002), Schiller (1976), Lotz (2007), Machado & Vélez (2011), Lacalle (2010) e Straubhaar (2021).

Dessa forma, no terceiro capítulo aprofundamos a análise da presença global da Netflix a partir dos dados empíricos que organizamos sobre as séries classificadas como “Originais” no catálogo brasileiro, considerando especialmente sua distribuição por países, formatos e períodos históricos. Esses dados revelam um cenário amplo e multifacetado de circulação audiovisual que reflete tanto a diversidade das produções quanto a lógica imperialista que estrutura a estratégia expansionista da empresa norte-americana.

Além da análise quantitativa, examinamos como essa diversidade aparente se articula com estratégias de adaptação local e expansão global, permitindo à Netflix operar como um ator central no que Jin (2015) denomina “imperialismo de plataforma”. Ao agregar conteúdos produzidos em diferentes regiões e uniformizá-los sob o selo de “Original”, a empresa cria um regime de circulação que universaliza sua marca ao mesmo tempo em que desloca a visibilidade das indústrias locais, ainda que muitas vezes preserve elementos culturais identificáveis nas narrativas exibidas.

Ainda no terceiro capítulo, mobilizamos também os estudos sobre formatos televisivos para compreender como a plataforma opera segundo parâmetros industriais que combinam controle criativo, padronização narrativa e diversificação estética. A partir de Coca & Santos (2013) e dos levantamentos de Mungoli, Lemos e Penner (2024), identificamos que os formatos seriados, em especial o drama, o melodrama e a ficção seriada contemporânea, constituem elementos estruturantes da estratégia competitiva da Netflix, favorecendo obras capazes de circular transnacionalmente com maior facilidade. Esses formatos, marcados pela hibridização estética e pela herança dos folhetins, ampliam a capacidade de aderência das narrativas e favorecem sua replicabilidade para diferentes mercados. Tais escolhas mostram como a plataforma se apóia em modelos já consolidados para estabelecer sua própria lógica de produção global.

Os dados referentes ao caso brasileiro reforçam essa perspectiva e permitem observar como as estratégias da plataforma se moldam às especificidades de cada mercado. Ao compararmos a evolução das produções nacionais, tanto na televisão aberta quanto nos serviços de streaming, percebemos uma crescente centralidade do formato série e a

intensificação da disputa entre Netflix, Globoplay e outras plataformas pela liderança na oferta de ficção seriada no país. A queda na audiência da televisão aberta, aliada à migração crescente para o consumo sob demanda, explica parte dessa reconfiguração, destacada nos relatórios do Obitel (2021; 2025) e nas análises sobre a perda de espaço das telenovelas e o avanço das séries nas grades televisivas. O Brasil, nesse contexto, emerge como o quarto maior produtor de títulos originais da Netflix, demonstrando a relevância estratégica do país no circuito global do streaming.

Recorreremos também aos estudos sobre transversalidade de Straubhaar (2021), que evidenciam o papel das plataformas de streaming na superação de barreiras geográficas, culturais e linguísticas que são características das produções disponíveis na Netflix, e que a tornaram uma referência na circulação global de conteúdos de diferentes localidades, oferecendo uma curadoria multinacional orientada por dados de consumo. Refletimos também sobre como esse fenômeno projeta os serviços de streaming como integradores de audiências e mercados, rompendo as lógicas tradicionais de distribuição anteriores praticadas pelo cinema, televisão aberta, televisão via cabo e satélite, videolocadoras até chegarmos na internet (via pagamento por acesso aos conteúdos de forma síncrona e assíncrona).

Estudamos ao longo desta pesquisa as implicações culturais e políticas desse modelo de negócio que é o streaming sob as perspectivas teóricas do imperialismo e do imperialismo cultural norte-americano em autores como Furtado (1973), Cohen (1976), Ianni (1979), Catani (1985), Said (1995) e Harvey (2014), para compreender como as opções disponíveis no catálogo de séries originais refletem o alinhamento da Netflix com a visão cultural que os estadunidenses propõe para os consumidores deste serviço de streaming em diferentes países ao redor do mundo. Ao explorar as estratégias de produção, distribuição e consumo, esta pesquisa reflete sobre como essas práticas reforçam dinâmicas globais de poder, controladas por grandes corporações, enquanto redefinem os caminhos da cultura midiática contemporânea.

Essa dissertação é também se propõe a ampliar os estudos realizados pelos seus autores nos últimos três anos dentro do projeto de pesquisa: "Tradições, Transformações e Perspectivas da Televisão na era da Cultura da Convergência" que tem patrocínio de bolsa de mestrado da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Estabelecemos esse objeto de pesquisa após um consistente percurso teórico e metodológico iniciado em 2022 em um primeiro ano de execução de um projeto de Iniciação

Científica em que o autor desta dissertação e seu orientador buscaram monitorar os lançamentos das séries originais no catálogo brasileiro da Netflix, considerando que este trabalho é realizado a mais tempo por parte do orientador desta pesquisa que já realiza o registro de lançamentos das séries com o selo 'Originais' desde 2015 dentro do projeto de pesquisa supracitado.

É neste contexto que o trabalho empreendido por este orientando buscou contribuir para esse projeto de forma inédita desde a Iniciação Científica até este Mestrado com estudos que procuraram compreender como as séries originais são usadas estrategicamente por serviços de streaming para fidelizar audiências e serem produtos de uma competição por exclusividade de acesso a produtos culturais em um contexto de produção e circulação global, o que é o caso específico do estudo desta dissertação.

Empreendemos esse estudo motivado em querer compreender melhor as nuances constitutivas que configuram a lista das produções originais no catálogo de séries com selo 'Originais' da Netflix. A origem da escolha deste tema levou em consideração um levantamento bibliográfico nos Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom Nacional) entre os anos de 2020 e 2022, observando os trabalhos apresentados a partir da busca por títulos em todos os Grupos de Pesquisa considerando os termos - Netflix e Streaming - nos títulos e resumos dos trabalhos apresentados.

Neste levantamento foram encontrados nos Anais da Intercom² no período pesquisado 6 trabalhos em 2020; 5 trabalhos em 2021 e 8 trabalhos em 2022 com os termos elencados. A mesma pesquisa foi realizada nos Anais da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) entre os anos de 2020 e 2023 em uma revisão por todos os trabalhos apresentados nos Grupos de Trabalho dos encontros anuais realizados no período informado. Foram encontrados 3 trabalhos em 2020; 2 trabalhos em 2021; 3 trabalhos em 2022; e 2 trabalhos em 2023 com os termos em destaque.

A escolha de se pesquisar sobre os temas nos Grupos de Pesquisa e de Trabalho das duas principais entidades que congregam pesquisadores, professores e discentes da graduação e pós-graduação (Mestrado e Doutorado) se deve por estes eventos concentrarem as principais e mais atuais pesquisas sobre os temas propostos, na ocasião, ainda quando esse trabalho era um projeto de pesquisa para seleção do mestrado em Comunicação da UFG.

A busca por artigos científicos nos anais da Intercom e da Compós inicialmente iria se estender a um recorte temporal iniciado em 2015, contudo, foram identificados dois artigos

² <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/nacional/17/06272024114323667d7a8b56fb1.pdf>

que já estabeleceram o estado da arte das produções publicadas a partir dos termos referenciados anteriormente nos dois congressos entre os anos de 2015 a 2020. Diante disso, o levantamento que fizemos atualizou essas duas produções que fizeram um resgate histórico de um período abrangente do estado da arte da área de estudo desta dissertação.

Entre as pesquisas existentes e localizadas nos anos de 2015³ a 2023⁴ sobre a Netflix disponíveis nos anais da Intercom Nacional e da Compós, compreendemos que elas se enquadram na confluência de quatro eixos temáticos centrais: 1º legislação – temática voltada para a falta de normas e a possibilidade de regulamentação das plataformas de streaming; 2º fim/futuro da televisão – temática voltada para as discussões que trazem e/ou trouxeram previsões apocalípticas e futuristas sobre a televisão “tradicional”; 3º modelo de distribuição – temática voltada para a distribuição de conteúdo audiovisual via streaming; 4º práticas de consumo – temática voltada para as formas como o público assiste o conteúdo via streaming.

A partir das publicações identificadas, esse trabalho se voltou para um levantamento dos conteúdos mais recentes disponíveis para não incorrer no erro de apresentar uma proposta de pesquisa já realizada ou em andamento. Esse trabalho foi complementado pela apresentação do resumo expandido com título 'Pós-televisão e streaming: monitoramento das produções Originais da Netflix e as novas formas de produção e consumo de ficção seriada na televisão', apresentado no 47º Intercom em setembro de 2024, em Balneário Camboriú. Discussão de natureza complementar foi feita em artigo escrito e apresentado com título: 'As mais vistas da história da ficção seriada na tevê e streaming: reflexões sobre transculturalidade, transnacionalidade e transversalidade' no XIX Semic, em setembro de 2025, artigo este aqui ainda vai ser publicado pela organização nos anais do evento.

A partir de todos os dados levantados e da trajetória de pesquisa empreendida até aqui, essa pesquisa se apresenta como uma continuidade do fluxo de estudos que se conectam a uma corrente de pesquisas que visa compreender como a ficção seriada é produzida e distribuída no catálogo brasileiro da Netflix. Esse trabalho também se conecta a uma corrente de pesquisas que buscam compreender como a ficção seriada é produzida, distribuída e consumida na América Latina e em outras partes do mundo, ainda que essa dissertação não se proponha a discutir o viés do consumidor ou consumo.

³ O Fenômeno do Streaming Audiovisual nos Anais do Congresso Nacional da Intercom e do Encontro Anual da Compós. Trabalho apresentado e registrado nos anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UFPB - 5 a 9/09/2022.

⁴ Estudos de televisão no Intercom Nacional: uma revisão integrativa da produção científica sobre a TV distribuída na internet. Trabalho apresentado e registrado nos anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UFPB - 5 a 9/09/2022.

CAPÍTULO 1: O IMPERIALISMO E SUAS INTERFACES COM O AUDIOVISUAL

Neste primeiro capítulo desta dissertação apresentamos as implicações culturais, políticas e mercadológicas do modelo de negócios do streaming sob a perspectiva histórica do imperialismo e do imperialismo norte-americano, com ênfase no imperialismo cultural estadunidense em autores como Furtado (1973), Cohen (1976), Ianni (1979), Catani (1985), Said (1995) e Harvey (2014). A articulação teórica destes autores teve por objetivo principal compreender como a *Netflix* constrói um um repertório de séries 'Originais' a partir das produções dos Estados Unidos e de outros países que aparecem nos registros feitos por essa pesquisa.

Partimos da premissa de que o surgimento do streaming frente à televisão tradicional e ao cinema representa uma transformação profunda no acesso e consumo audiovisual contemporâneo, em especial no tocante a séries e filmes. Plataformas como a *Netflix* emergiram como protagonistas desse processo, sofisticando a exploração das possibilidades da convergência midiática e ressignificando estratégias consagradas, como as produções originais, que servem como diferencial simbólico para fidelizar e engajar públicos de diferentes gostos. Ainda neste capítulo trazemos os estudos de Jenkins (2009; 2012) e Santaella (2003) que nos oferecem subsídios teóricos para compreender como essas transformações consolidaram novos hábitos culturais, sustentados pelos avanços tecnológicos e pela crescente interconexão digital em escala mundial.

A própria *Netflix* explica como funciona seu sistema de recomendações⁵ em um longo artigo em sua página oficial, mecanismo que em linhas gerais para da coleta de dados mediada por algoritmos dentro da plataforma e a partir da mineração de dados feitas na internet. Os estudos de Nascimento (2018) e Kittler (2005) esclarecem como essa experiência de produção personalizada tem criado dinâmicas a distribuição de conteúdo como os das séries com selo 'Originais'. Os postulados sobre transversalidade de Straubhaar (2021) nos explicam o papel dos streamings na superação de barreiras geográficas, culturais e linguísticas, algo que é latente na observação da diversidade aparente que há no catálogo de séries e filmes da *Netflix*, em especial, as com o selo 'Originais', considerando os títulos disponíveis no catálogo brasileiro. A *Netflix* exemplifica esse fenômeno ao promover a circulação global de conteúdos produzidos em determinadas localidades, oferecendo uma

⁵<https://help.netflix.com/pt/node/100639#:~:text=N%C3%B3s%20capturamos%20dados%20em%20cada,voc%C3%AA%20provavelmente%20vai%20querer%20assistir.>

curadoria multinacional baseada em dados que ressignifica as práticas tradicionais de distribuição do cinema e da televisão.

Também neste capítulo compreendemos como a indústria do streaming se estruturou em termos de oferta de conteúdo a partir da sua evolução histórica de seu predecessor, a indústria da televisão, com base nos estudos de Carlón e Fachine (2014), que apontam uma evolução dividida em três eras: a era da escassez (1930-1950), a era da abundância (1950-1980) e a era pós-televisão (1990-presente), sendo que este último período, consideraremos como a era do streaming. Esta última é caracterizada por uma televisão expandida por meio do acesso à internet para múltiplas telas e sem delimitação temporal, seja por grade (como é na televisão) ou por data e período de exibição (como é no cinema).

Diante disso, consideramos que Netflix desempenha um papel central nesse cenário, navegando em um ecossistema audiovisual transformado continuamente pela internet e as interações das pessoas por meio das redes sociais. A expansão das narrativas de ficção seriadas transmidiáticas e a ampliação dos recursos tecnológicos disponibilizados pelas empresas de streamings para os telespectadores, são sintomas dos tempos atuais, conforme podemos observar ao consultar os estudos de Lacalle (2010) e Jost (2012). A oferta de ficção seriada original pela Netflix reflete a influência de algoritmos na personalização de conteúdos e dá subsídios para uma produção baseada nos princípios do imperialismo cultural. Essa estratégia de produção evidencia uma hegemonia estadunidense que reforça dinâmicas globais de poder no mercado de streaming.

O estudo sobre transversalidade de Straubhaar (2021) se torna crucial para compreendermos como a Netflix fomenta a produção local e a distribui em escala global. A transversalidade permite que diferentes audiências cruzem fronteiras geográficas e culturais, criando um mercado audiovisual transnacional. "[...] a transversalidade significa que empresas globais de streaming tornam possível que audiências e conteúdos viagem entre fluxos televisivos nacionais e regionais, motivados por preferências de gosto" (Straubhaar, 2021, p. 194). Ou seja, mesmo no Brasil ou em qualquer um dos 190 países em que a Netflix se faz presente, o assinante compartilhará de conteúdos que são comuns e específicos, a considerar os interesses da empresa a partir das escolhas dos consumidores sobre conteúdos que façam maior ou menor sucesso em seu catálogo, em especial nos de séries originais.

A produção, distribuição e consumo de ficção seriada, discutida por Lotz (2007), Lacalle (2010) e Jost (2012), destaca a hegemonia estadunidense na roteirização orientada para audiências específicas. Essas produções consolidam estratégias do imperialismo cultural nos autores que serão discutidos neste capítulo, que argumentam que a mídia é uma

ferramenta poderosa para estabelecer hegemonias globais, sejam na política, na economia, também na cultura. Straubhaar (2021) complementa essa análise ao discutir o imperialismo de plataforma, que posiciona a Netflix como uma corporação estadunidense influente na definição das dinâmicas do mercado global de streaming na atualidade.

Por fim, no capítulo três iremos apresentar a abordagem, o método de procedimentos e os instrumentos metodológicos que iremos trabalhar para analisar a tabela em Excel onde estão registrados os títulos com o selo 'Originals' da Netflix para identificar os elementos que são identificados com a aplicação prática da cultura imperialista norte-americana manifesta neste catálogo. Optaremos como método de procedimento a Análise de Conteúdo, para avaliação dos dados da tabela construída a partir dos dados do catálogo em uma abordagem quali-quantitativa. Entre os instrumentos de coleta, sistematização e análise de dados faremos a triangulação a partir do: 1) levantamento bibliográfico, 2) pesquisa documental e das técnicas próprias da Análise de Conteúdo. Considerando a articulação entre os conceitos e estudos teóricos e metodológicos buscaremos responder a questão-problema proposta no quadro-resumo apresentado anteriormente.

O ano é 2025. O dia é 20 de janeiro. Donald Trump⁶ assume pela segunda vez a presidência dos Estados Unidos, sendo o 47º presidente eleito do país que ainda detém o posto de mais rico e militarmente o mais poderoso entre todas as nações do mundo. Na sua posse ele fez convites apenas para aliados, com destaque para os presidentes da Itália, Hungria, Alemanha, Espanha, Reino Unido.

Além disso, os presidentes-fundadores das principais empresas de tecnologia americanas estiveram na primeira fileira⁷ da cerimônia de posse: Jeff Bezos (Amazon); Mark Zuckerberg (Meta - Facebook, WhatsApp e Instagram) e Elon Musk (Tesla, X - ex-Twitter e Space X). De fora, estiveram como de costume, adversários históricos na política, na economia, na cultura e especialmente, na ideologia, a propósito, Rússia, Coreia do Norte e China.

Nosso propósito neste primeiro capítulo é estabelecer um panorama geral e promover um resgate histórico sobre o conceito de imperialismo para explicar como sua evolução ao longo dos séculos o fizeram chegar ao retrato narrado nos dois primeiros parágrafos acima, o que reflete e explica muito do contexto contemporâneo do imperialismo norte-americano, que protagoniza a narrativa da história do mundo moderno, especialmente da metade do século XX até o momento atual no primeiro quarto do século XXI.

⁶ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2025/01/20/posse-trump-fotos-videos.ghtml>

⁷ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2025/01/20/com-mais-poderes-trump-toma-posse-nos-eua.ghtml>

1.1 A formação histórica do imperialismo e a ascensão da hegemonia norte-americana

E para estabelecer uma análise constitutiva do imperialismo recorreremos aos estudos de Furtado (1973), Cohen (1976), Ianni (1979), Catani (1985), Said (1995) e Harvey (2014) para estabelecer confluências e dissonâncias de visão e de análise, afim de destrinchar as minúcias dos acontecimentos históricos que levaram a sucessão de poderes entre os países, especialmente as europeias e como a Primeira e Segunda Guerra mundial contribuíram para o surgimento do poderio norte-americano em uma estratégia sustentada pela propagação de seus valores por meio da influência política, econômica, militar e também cultural para todos os países considerados como aliados.

Uma das primeiras características que definem o imperialismo, segundo os autores consultados, é a organização de empresas do sistema capitalista em forma de conglomerados. Os três expectadores das empresas de tecnologia citados que estiveram na posse presidencial em fevereiro se enquadram na conceituação de Furtado (1973) que nos esclarece este conceito.

O conglomerado é essencialmente um centro de decisões baseado na gestão financeira. Para poder investir a quantidade de recursos que acumula, tem necessidade de diversificar a sua acção, até porque o consumo da colectividade cresce ao diversificar-se. Ao contribuir intensamente para diversificar e tornar dinâmico o consumo, adquire novas possibilidades de expansão. Disso resulta que as empresas especializadas e o mercado de capitais ocupam um lugar cada vez menos importante na estrutura económica, ao mesmo tempo que se amplia o das empresas que adotaram o processo da conglomeração (Furtado, 1973, p.19)

Este mesmo autor explica que depois do ataque a Pearl Harbor⁸, 1941, os Estados Unidos, que segundo ele, já possuíam uma lógica interna indissociável entre política, economia e poderio militar passou a adotar uma postura expansiva, que se traduziu em aplicar milhões de dólares em investimentos privados em vários países ao redor do mundo.

Porém, a sua actuação é selectiva: ampliam o acesso às jazidas de matérias-primas do Canadá, América Latina e Médio Oriente, depois às da África e, mais prudentemente, às do Sueste Asiático; reforçam também a sua influência nos países industrializados (Furtado, 1973, p. 39).

Assim, atuam a Meta, o Amazon e a Tesla, ao manterem relações comerciais com inúmeros países colocando seus produtos e serviços à disposição do maior número de pessoas

⁸ <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/ataque-japones-base-naval-pearl-harbor.htm>

e reforçando os valores da cultura norte-americana onde se instalam em uma articulação entre política e investimentos privados.

Corroborando com Furtado, Cohen (1976), apresenta uma conceituação para imperialismo a partir dos múltiplos significados que essa palavra tem em outros autores apresentados por ele.

Chegamos aqui ao núcleo irreduzível de significado na ambígua palavra imperialismo. O imperialismo refere-se àquelas relações particulares entre nações inerentemente desiguais que envolvem subjugação efetiva, o exercício real da influência sobre o comportamento. O conceito é basicamente operacional. [...] Em termos conceituais, o imperialismo refere-se não só à forma de dominação, mas também à força ou forças que ocasionam e mantêm determinada relação. (Cohen, 1976, p. 20).

Em seus estudos, Cohen rememora que a constituição de impérios não é uma particularidade de países europeus e que sua ocorrência na história remonta aos tempos da fundação do mundo. Contudo, ele destaca que o mercantilismo europeu⁹, entre os séculos XV e XVIII, mereceram maior destaque, pois a descobertas de novos países e as relações de exploração material e humana estiveram no 'centro do velho imperialismo' até o limite de sua exaustão conforme destacado por Adam Smith.

De modo significativo, 1776 foi também o ano da publicação da monumental *Wealth of Nations* (Riqueza das Nações), de Adam Smith. Smith expôs, de maneira decisiva, as falácias básicas das políticas mercantilistas de comércio externo. Segundo ele demonstrou, a riqueza nacional não era o ouro e a prata, mas a abundância de bens capazes de satisfazer as necessidades humanas; o ganho no comércio não era o acúmulo de ouro ou prata em barra, mas a oportunidade de tirar partido de uma divisão internacional do trabalho. A regulamentação monopolística do comércio externo estava, portanto, mal orientada. Segundo Smith, uma política de comércio livre seria mais apropriada (Cohen, 1976, p. 26).

De acordo com Cohen vários estudiosos de Economia tentaram explicar o fracasso do mercantilismo e a tendência declinante da taxa de juros, visões que deram lastro para o surgimento da perspectiva teórica do novo imperialismo que surgia como a mudança para o capitalismo, que teve como principal teórico fundador o filósofo alemão, Karl Marx (1818-1883). Para além dos autores que criticavam o marxismo e imperialismo, Cohen cita um jornalista e ensaísta inglês que teve um olhar ortodoxo e refletiu para além da polarização entre favoráveis e críticos do marxismo, e que seus estudos lançaram as bases para o conceito

⁹<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/mercantilismo.htm#:~:text=O%20mercantilismo%20foi%20um%20pr%C3%A1tica,a%20forma%C3%A7%C3%A3o%20dos%20Estados%20nacionais>

de imperialismo econômico a partir da análise da Guerra dos Bôeres¹⁰ promovida pelos ingleses na África do Sul.

Na opinião de Hobson, o imperialismo não foi um produto necessário do capitalismo. Era simplesmente uma resposta prática a certo desajustamento dentro do sistema num estágio avançado de desenvolvimento, ou seja, o desequilíbrio entre poupança e consumo, provocado pela distribuição desigual da renda de cada nação - "a falsa economia de distribuição", como ele a designou. Havia um remédio. Se o problema residia na insuficiência dos salários da mão-de-obra, então por que não elevar a participação do trabalho nos lucros dos capitalistas? (Cohen, 1976, p. 43).

Outra perspectiva que ganhou destaque neste mesmo período, segundo Cohen foi o conceito de capital financeiro apresentado pelo alemão Rudolph Hilferding, em 1910. A noção básica de Hilferding era o "capital financeiro" - um novo estágio do desenvolvimento capitalista avançado, não-previsto pelo próprio Marx. Este delineou somente os primeiros estágios do capitalismo" (Cohen, 1976, p 46).

Hilferding problematizou o papel dos bancos no financiamento dos processos produtivos. Diferente de Marx que via as instituições financeiras como adjuntas no aporte a produção, Hilferding evidenciou que os empréstimos e investimentos bancários eram centrais para estruturação, gestão e fusão das empresas e na criação de monopólios. Industriais e bancários passariam a trabalhar de mãos dadas, segundo Hilferding.

Cohen critica uma visão, que segundo ele, foi reducionista no aspecto da abordagem exclusivamente econômica em detrimento da política, apresentada nas análises de Lênin, Rosa Luxemburgo e Marx, além da proposição de que o capitalismo e os governos deste regime se valeriam exclusivamente da exploração das pessoas sem lhes oportunizar qualquer oportunidade de ganho ou mudança de cenário mantendo um cenário de injustiças sociais permanente.

Em resumo, o exercício da autoridade política era pluralista. Os Governos não eram os representantes de uma única elite; eram os mediadores entre todas as elites. Marx e os seus discípulos podem ter sido bons analistas econômicos, mas foram maus cientistas políticos. (Cohen, 1976, p. 57).

E para explicar como a história nos levou ao período do imperialismo moderno ou do neocolonialismo, Cohen destacou o papel da Segunda Guerra Mundial como marco para o fim das demais formas de imperialismo antes praticadas ao redor do mundo e explica como os Estados Unidos ascendeu a posição de liderança entre as potências mundiais.

¹⁰ <https://www.infoescola.com/historia/guerra-dos-boeres/>

Atualmente, diz-se que a principal potência neocolonialista é os Estados Unidos. Esse país é de longe a potência capitalista mais rica do mundo. A sua rede de relações comerciais é a mais vasta, os seus investimentos externos os mais amplos. Supõe-se que aí estejam a espinha e os nervos do chamado "império americano" (Cohen, 1976, p. 59)

Nesse período histórico é que o autor indica o início do imperialismo norte-americano, caracterizado por um país que sempre se apresentou como bom vizinho para ajudar financeiramente, politicamente e militarmente aos que lhe pediam ajuda. Um país que não tinha colônias formais e que sempre se portou pela influência indireta em outros países como política de relações internacionais ajudando a estabelecer e depor governos, eleitos democraticamente ou impostos pela força de ditaduras.

De fato, praticamente todo o Hemisfério Ocidental e algumas partes do Hemisfério Oriental (por exemplo, Filipinas e Libéria) têm sido tradicionalmente dependências dos Estados Unidos. Agora, diz-se que muito do resto do mundo é igualmente controlado dali, em parte por intermédio da influência americana na Europa Ocidental e Japão. A chave de tudo é a Economia capitalista. (Cohen, 1976, p. 91).

As relações de comércio e os investimentos de dólares em países estrangeiros deram as bases para construir um império informal em que o capital de títulos, as matérias-primas, os mercados de produtos manufaturados e as exportações estariam garantidas, avaliou Cohen, sobre as bases do neocolonialismo instituído pelos Estados Unidos. As empresas, segundo a perspectiva do autor, permanecem nacionais, mas suas relações são internacionais por excelência e por necessidade de dominar fontes de matérias-primas e mercados ao redor do mundo.

As observações críticas de Cohen sobre os postulados dos escritores marxistas também se dão por conta da visão por eles propagadas de que o capitalismo é um sistema em que os pobres seguem os valores dos ricos por estímulo, sem oferecer resistência ou sem demonstrar condições para refutar ideias, valores e estilos de vida, numa perspectiva globalizada. "Na opinião de marxistas e radicais, isso vem a ser "imperialismo cultural", a destruição da autonomia cultural local; "imperialismo coca-cola", como é frequentemente chamado" (Cohen, 1976, p. 149).

Cohen reforça que o curso da história provou que a generalização proposta na avaliação a partir da análise individual de casos isolados não sustentou teoricamente as críticas de marxistas aos avanços do capitalismo, em especial, na sua fase imperialista no mundo do século XXI, onde as mudanças aconteciam em uma velocidade cada vez maior e

que as ações dos países dominantes geravam reações dos países dominados em uma mesma proporção ou em proporções similares.

O sistema era dinâmico tanto do ponto de vista de dominadores e dominados. Outro destaque deste novo momento histórico é que com a descolonização os países dominadores perderam a legitimidade de agir por coerção e passaram a estabelecer uma relação de negociação ou persuasão para alcançar seus objetivos. As relações de dominação, dependência e conservação de um *status quo* são basilares para compreensão do imperialismo enquanto conceito teórico. E Cohen nos oferece uma resposta sobre a raiz que interliga todas as formas imperialista, que segundo ele "é o velho e eficiente jogo da política de poder" (Cohen, 1976, p. 211).

Para explicar esse jogo ele coloca em questão que os países que existem no mundo se preocupam em primeiro lugar com sua segurança nacional. O medo de ser invadido, atacado ou dominado pela força é a primeira moeda de troca nas relações internacionais, explica o autor. A ameaça econômica também é forte neste jogo, pois uma vez que se depende de outros países, em termos de financiamento, ou se sustenta pelo investimento capital de uma empresa ou monopólio, a propensão a dependência traz fragilidade sobre as ações de um determinado governo de um país.

Esta é a raiz principal do imperialismo - a organização anárquica do sistema internacional de Estados. As nações cedem às tentações de dominação porque são levadas a maximizar a sua posição individual de poder. E são levadas a maximizar a sua posição individual de poder porque estão fundamentalmente preocupadas com o problema da segurança nacional. E estão fundamentalmente preocupadas com o problema da segurança nacional porque o sistema está formalmente numa condição de anarquia. A lógica de domínio deriva diretamente da existência de soberanias nacionais concorrentes. O imperialismo provém diretamente desse defeito crucial na organização externa dos Estados. (Cohen, 1976, p. 233)

Cohen deixa claro que empresas são influenciadas a jogar o jogo político com governos para defenderem os interesses de ambos, e não o contrário como os marxistas e radicais, nominados e criticados por ele, afirmavam. E que a segurança nacional está acima dos lucros das companhias entre as prioridades dos governos. Aí que retomamos ao exemplo dos dois primeiros parágrafos desta exposição, em que temos um governo norte-americano em 2025, em que um magnata¹¹ do setor imobiliário, de investimento, corretagem, vendas, marketing e administração de imóveis, que chegou à chefia da Casa Branca.

A busca pelo poder superou a conquista do dinheiro. Resta saber, no futuro, se ele conciliará os interesses dos seus amigos empresários com as demandas do estado americano.

¹¹ <https://www.britannica.com/biography/Donald-Trump#ref1261316>

Mas isso não é objeto da nossa pesquisa, apesar de ter relação direta com a empresa que estamos nos propondo a pesquisar, que é a Netflix, que também é uma empresa norte-americana com operações globais neste regime imperial. Sobre ela, iremos falar detalhadamente nos próximos capítulos, mas antes precisamos avançar mais um pouco sobre as características do imperialismo norte-americano.

1.2 Imperialismo cultural e indústria audiovisual: mídia, ideologia e hegemonia

A crítica ao imperialismo cultural e econômico norte-americano, discutida por Furtado, Cohen e Ianni, pode ser percebida no cinema de Denys Arcand por meio de uma abordagem profundamente irônica sobre a deterioração das elites intelectuais ocidentais. Em *O Declínio do Império americano* (1986), Arcand expõe a complacência moral e a estagnação política de um grupo de professores universitários que, embora progressistas no discurso, são incapazes de perceber sua própria inserção em estruturas de poder globais. A crise pessoal dos personagens torna-se metáfora de um Ocidente que transforma diferença cultural em valores e hierarquias, incapaz de admitir seu papel histórico na manutenção de relações assimétricas. Essa leitura encontra eco em Said (1995), ao afirmar que “a cultura funciona como forma de dominação simbólica”, articulando identidades e legitimando poderes imperiais.

Esse movimento se intensifica em *As Invasões Bárbaras* (2003), em que Arcand radicaliza este diagnóstico ao inserir a decadência do Estado de bem-estar e a mercantilização da vida como sintomas de um novo tipo de imperialismo: tecnológico, financeiro e emocional. A precarização das instituições públicas, contrastada com soluções privadas pagas pelo protagonista, ecoa o que Cohen descreve como “a espinha e os nervos do império americano” (1976, p. 59), sustentado por redes de investimentos, fluxos de capital e dependência estrutural. O filme sugere que a barbárie contemporânea não vem de fora, mas do próprio interior das sociedades ocidentais, corroídas pela lógica de mercado global. Esse cenário reforça o que Santana (2021) descreve como a persistência da colonialidade na cultura, “onde o sistema colonial é atualizado, não só geograficamente, como também no imaginário do colonizado” (SANTANA, 2021).

Ao aproximarmos Arcand e os teóricos do imperialismo, percebemos que ambos denunciam uma modernidade que se anuncia civilizatória, mas se sustenta pela exclusão. No longa *O Declínio do Império americano*, os personagens vivem confortavelmente dentro das estruturas que criticam, exemplificando o que Maldonado-Torres (2008) chama de “esquecimento da colonialidade”, um apagamento das violências que fundamentam o mundo

moderno. O diálogo do filme entre hedonismo, desencanto e cansaço moral evidencia que o império não se mantém apenas pela força, mas também pelo consentimento, tal como Chomsky descreve na “fábrica de consentimentos” (citado em Said, 1995). Assim como observa Santana, esses dispositivos culturais reforçam um “pensamento universalista” que legitima hierarquias globais.

Já o filme *As Invasões Bárbaras* articula explicitamente as consequências desse processo para a subjetividade e para as relações sociais. O hospital decadente, a fragmentação geracional e o triunfo de soluções privadas ilustram o que Harvey (2014) identifica como racionalidade neoliberal, ou seja, o deslocamento das responsabilidades do Estado para indivíduos, convertendo direitos em mercadorias. A visita dos amigos do protagonista e o reencontro com antigos vínculos funcionam como alegoria da busca por sentido em meio ao colapso de um projeto civilizatório. Nesse ponto, a crítica de Arcand coincide com a de Ianni (1979), quando este afirma que o imperialismo organiza “modos de vida, estilos culturais e comportamentos” que moldam sociedades dependentes, seja econômica, seja simbolicamente.

Por fim, ao considerarmos os dois filmes pelo prisma da cultura como campo de disputa imperial, observamos que Arcand dramatiza exatamente aquilo que Santana identifica em Hollywood, uma produção de imagens que naturalizam hierarquias entre Norte e Sul, centro e periferia, modernidade e atraso. A diferença é que, em Arcand, a crítica vem de dentro do próprio centro, mostrando o esgotamento moral do Ocidente e sua incapacidade de sustentar o universalismo que reivindica. Assim como os discursos de poder analisados por Cohen, as narrativas filmicas revelam que “o jogo da política de poder” (1976, p.211) não se limita à geopolítica, mas infiltra-se no cotidiano, nas relações afetivas, nas instituições e mesmo no imaginário cultural. Arcand, portanto, transforma sua filmografia em uma cartografia crítica do imperialismo norte-americano.

Ianni (1979) corrobora com Cohen (1976) e Furtado (1973) ao ampliar o escopo da avaliação sobre os aspectos da cultura do imperialismo ao apresentar em seus estudos as perspectivas dos países colonizados e dependentes, e ao apontar as bases estruturais do imperialismo norte-americano. Ele destaca que as relações capitalistas internacionais criaram um cenário para reprodução da cultura imperialista com a manifestação da cultura burguesa do país dominante.

Desde os anos 1980, Ianni já observava que os Estados Unidos dispunham de um número suficiente de capital e empresas que poderiam explorar seu potencial econômico e tecnológico para obter vantagens sobre outros países. Outra característica latente apontada pelo autor era que as empresas norte-americanas recebiam investimentos financeiros

vultuosos para desenvolvimento e pesquisa mercadológica e científica de novas soluções e produtos, e que, em troca, essas empresas expandiam seus negócios ajudando o governo a ampliar suas atividades militares ao redor do mundo. Tudo isso caracteriza em linhas gerais a cultura espiritual do capitalismo, segundo Ianni.

Isto é, a cultura do capitalismo aparece na fábrica, no governo, no exército, na igreja, no banco, na escola, no cinema, no teatro, no jornal, na televisão e outros núcleos de produção material e espiritual. Ocorre que a cultura capitalista é, em ampla medida, a ideologia do conjunto do sistema. Enquanto ideologia, ela reúne, organiza e desenvolve os ideais, valores, princípios e doutrinas que indicam as condições, os limites e as direções do pensamento e do comportamento das pessoas, grupos e classes sociais (Ianni, 1979, p. 25-26).

O autor destaca que a reprodução ampliada do capital é proporcional a reprodução ampliada da cultura do capitalismo em escala global, o que justifica nos países dependentes a multiplicação de programas de rádio e tevê, jornais, revistas, publicação de livros e a promoção de filmes, em especial, vindos de Hollywood, um distrito de Los Angeles, na Califórnia, que foi o berço da indústria cinematográfica norte-americana entre 1917 e 1960 e onde se concentram ainda na contemporaneidade os principais estúdios das maiores produtoras de nível global com uma média de lançamento anual de 700 filmes¹² em inglês.

Ianni (1979) cita o fato dessa produção cultural massiva ser imiscuída do darwinismo social nascido na Inglaterra, a partir do pensamento inglês misturado ao francês e alemão e que na indústria cultural imperialista ganhou um impulso a partir da ideologia racista especialmente no modelo imperialista norte-americano.

Em livro publicado em 1955, um grupo de intelectuais norte-americanos, assessores do governo dos Estados Unidos, deixa transparecer os componentes etnocêntricos e racistas da política externa desse país. Ao referir-se às «sociedades tradicionais» da Ásia, África e América Latina, o grupo acentua que certos elementos culturais específicos dessas sociedades impedem que elas realizem algo semelhante aos «padrões ocidentais» de organização do trabalho, dinamização da economia, autocontrole etc. (Ianni, 1979, p. 33)

Ianni (1979) destaca também que o darwinismo social ficou em segundo plano no começo do século XX, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, pois os Estados Unidos passaram a combater com maior veemência nos países dependentes o comunismo e o socialismo. "Sob as mais diversas modalidades (econômica, política, militar, cultural) o

¹² <https://pzaz.io/producer-blog/film-industry-statistics/>

anticomunismo passa a ser o novo núcleo ideológico da indústria cultural do imperialismo" (Ianni, 1979, pg. 34).

1.3 Do imperialismo midiático ao streaming global: plataformas, algoritmos e ficção seriada

Os norte-americanos têm ainda atualmente, e um exemplo recente é o tarifaço do Trump¹³, em especial na guerra comercial travada contra a China, uma visão do mundo dividido entre nações capitalistas e comunistas, sendo que as segundas devem ser combatidas de modo a submeterem a cultura imperialista das primeiras. "Toda diplomacia deve empenhar-se em evitar que cresça o número e a influência dos comunistas sobre os outros, particularmente os dependentes do imperialismo" (Ianni, 1979, p. 37).

Ianni (1979) também nos mostra que mesmo sem sucesso absoluto ou completo em planos de dominação cultural dos Estados Unidos em países influenciados pelo imperialismo cultural, ainda sem discutir o mérito da recepção em suas apropriações e resignificações do que lhes é apresentado, o autor denuncia que a estratégia norte-americana está baseada na manipulação e na repressão do livre pensamento ou ação.

Mas essa manipulação não se limita a este ou àquele aspecto dessa indústria. Realiza-se em múltiplas e continuadas formas, implicando vários graus de repressão do pensamento. As pessoas, grupos e classes sociais alcançados por essa indústria são induzidos a pensar e a expressar-se principalmente nos termos e segundo os objetivos dos que a controlam. Todo um conjunto de possibilidades de pensamento e expressão é esquecido, proibido ou reprimido. A própria maneira de transmitir informações e interpretações, além da seleção de umas e outras, induz as pessoas a um modo de pensar e expressar-se alienado. (Ianni, 1979, p. 56)

Isso se traduz, segundo o autor, em um processo produtivo e comercial de mercadorias culturais que reforçam sistematicamente os valores espirituais e materiais da cultura imperialista em todas as dimensões da vida em sociedade.

Nessa acepção, a indústria cultural não se limita aos meios de comunicação de massa e aos problemas da reprodução industrial e standardização das obras de arte, como sugere Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, entre outros (Ianni, 1979, p. 59).

¹³ <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2025/04/08/entenda-o-que-pode-estar-por-tras-da-estrategia-do-tarifaco-de-trump.ghtml>

Ianni (1979) propõe um olhar que amplia a crítica de teóricos da Escola de Frankfurt ao afirmar que a racionalidade tecnológica leva a alienação do pensamento a uma forma mais avançada e no capitalismo monopolista, suprimindo as possibilidades de vivermos em um mundo que poderia ser livre. "Depois de Freud, seguindo em parte a sua inspiração, também Erich Fromm, Karen Horney, Herbert Marcuse e outros avançaram na análise das relações entre cultura e alienação" (Ianni, 1979, p. 61).

Ianni (1979) nos esclarece a partir de seus estudos que o pensamento imperialista se aplica a partir da realidade de cada país e continente, e que ele não se manifesta homogeneamente se chocando com as tradições e desigualdades econômicas, políticas, culturais e militares de cada local. A primeira destas inconsistências da limitação das ambições do pensamento imperialista se dá pela compulsividade de projetar os Estados Unidos como mundo livre, campeão da democracia e referência de uma econômica inabalável e vencedora, acima de todos os demais países. A segunda é no reforço do fetichismo tecnológico como proposta de sociedade moderna, seja nas comunicações, nos transportes e especialmente nas corridas armamentista e espacial. "[...] Durante muito tempo dominamos o campo do cinema e da televisão. E continuamos a dominá-lo. A Madison Avenue converteu-se num símbolo de projeção mundial para designar a técnica da propaganda" (Ianni, 1979, p. 69-70).

Sobre a singularidade do imperialismo norte-americano e a valoração de uma cultura da violência, Ianni (1979), evidencia que os países dominados resistem e contra-atacam de diferentes modos as investidas de dominação, o que vemos traduzido em diferentes momentos da história recente, por exemplo, em situações que levaram aos atos terroristas de 11 de setembro de 2001¹⁴.

O imperialismo norte-americano distingue-se dos sistemas imperialistas europeus, dos quais é o sucessor. Em termos gerais, três são as razões pelas quais o imperialismo ianque diferencia-se dos imperialismos que entraram em colapso final com a Segunda Guerra Mundial. Em primeiro lugar, os Estados Unidos são um país excepcionalmente rico e poderoso, em comparação com as outras nações ricas e poderosas. [...] Em segundo lugar, a hegemonia política, econômica, militar e cultural dos Estados Unidos está sendo exercida em oposição ao sistema socialista. [...] Mas há um terceiro motivo, pelo qual o imperialismo norte-americano distingue-se dos imperialismos europeus e do imperialismo japonês. A verdade é que a hegemonia dos Estados Unidos está se exercendo sobre uma grande parte do «Terceiro Mundo». Mas as nações do «Terceiro Mundo» não se acomodam a uma situação de dependência, «neocolonialismo» ou aliança aparente. (Ianni, 1979, p. 125-127)

¹⁴ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>

Apesar da hegemonia, os Estados Unidos também passam por inúmeras crises e tensões devido sua influência e a interdependência criada por eles nas relações com a maior parte dos países existentes no mundo. Essas crises são de ordem política, econômica, cultural e militar, havendo avanços e retrocessos no trato das relações internacionais da década de 1970, conforme destacado nos estudos de Ianni (1979). As alianças políticas entre outros países e os avanços sociais, políticos e econômicos das nações dominadas também alteram sistematicamente o jogo das relações internacionais com os Estados Unidos, o que representa uma ameaça permanente dando origem a novos acordos, práticas e políticas internas e externas.

Como vemos, a situação de crise dos Estados Unidos e a ascensão dos países europeus e do Japão, além dos socialistas, criam algumas condições novas para as burguesias nacionais na América Latina. Elas perdem um pouco a sua subalternidade, em face dos Estados Unidos, ao adquirir novas possibilidades de negócios com outros países, inclusive socialistas. Essa é a ocasião em que surgem de novo ambições hegemônicas, principalmente no México, Brasil e Argentina. Se é verdade que essas ambições são inicialmente mais retóricas ou políticas do que econômicas, devido à dependência externa dos subsistemas econômicas nacionais, não é menos verdade que elas são um dado significativo em uma situação histórica nova. (Ianni, 1979, p. 139).

Um exemplo contemporâneo dessa resistência e da ressignificação de acordos internacionais para quebrar ou aplacar a influência norte-americana nas relações comerciais e políticas ao é a ampliação do BRICS¹⁵ que teve como membros fundadores em 2009: Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul e agora agrega outros países em desenvolvimento como: Egito, Etiópia, Arábia Saudita, Emirados Árabes e Irã. Todas essas nações, citadas, tiveram ou têm em alguma medida conflitos ao longo da história por conta da dominação imperialista exercida pelos Estados Unidos nos âmbitos da cultura, política ou da economia. Um dado curioso, sobre os BRICS é que a Argentina está de fora deste bloco por conta do alinhamento do seu atual presidente, Javier Milei¹⁶ com o chefe do executivo americano Donald Trump.

Outro exemplo moderno de organização que unifica e debate interesses de países que se opõe a uma dominação irrestrita de europeus e norte-americanos é a Cúpula do G20¹⁷, que foi criada em 1999 e da qual o próprio Estados Unidos é membro, ao lado da Argentina,

¹⁵<https://www.cartacapital.com.br/mundo/bloco-dos-brics-cresce-e-passa-a-integrar-5-novos-paises-argentina-fica-de-fora/>

¹⁶<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/12/29/milei-formaliza-intencao-de-deixar-brics-em-carta-enviada-ao-brasil.ghtml>

¹⁷<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/g20/noticia/2024/11/18/quais-paises-fazem-parte-do-g20.ghtml>

Brasil e México, só para citar mais um exemplo dessa paisagem dinâmica em que o imperialismo se dá.

Daí a razão por que seria apanhar apenas um aspecto, ainda que importante, da questão, o dizer que a Argentina, o Brasil e o México são apenas e exclusivamente enclaves do imperialismo norte-americano (ou japonês, alemão e outros). Sim, eles o são. Mas também são estados nacionais com forças sociais e políticas de cunho burguês, interessados em ensaiar e afirmar suas hegemonias sobre os outros países. No curso da crise do capitalismo mundial, na qual sobressai a crise de hegemonia dos Estados Unidos, não é impossível que se concretizem as ambições dos três «grandes» da América Latina, ou um ou dois deles, no sentido de impor-se como potência de segunda classe; mas sem perder a condição de enclave do imperialismo norte-americano ou outro. (Ianni, 1979, p. 146)

Said (1995) também propõe uma análise crítica a decadência do imperialismo norte-americano a partir de reflexões sobre como se opera sua lógica de funcionamento, considerando as disputadas entre superpotências, as táticas de guerra fria, ao lançamento da era nuclear e pós-nuclear, ou como país que se coloca na condição de responsável pela resolução de conflitos militares mundiais.

Embora tenham sido publicadas em 1972, essas palavras descrevem de forma ainda mais exata os Estados Unidos durante a invasão do Panamá e a Guerra do Golfo, continuando a ser um país que tenta ditar suas idéias de lei e paz para todo o mundo. O curioso nisso não é que se tente, mas que seja feito com tamanho consenso e unanimidade quase total numa esfera pública construída como uma espécie de espaço cultural expressamente destinado a representá-lo e explicá-lo (Said, 1995, p. 354).

Said (1995) lembra que a intervenção no Golfo foi precedida por interferências militares e políticas dos Estados Unidos no Panamá, Granada e na Líbia, sempre com uma estratégia de fabricação de consentimento construída a partir dos discursos circulantes sobre o papel norte-americano de atuação para resolução dos conflitos nestes países a partir do uso sistemático, planejado e programado dos meios de comunicação para validar essas ações. Outra observação de Said (1995) que corrobora com o que Ianni (1979) já citava em seus estudos se trata da estratégia de usar o preconceito racial como recurso discursivo e de modelamento da visão dos cidadãos norte-americanos sobre outras nações.

[...] A relação entre os Estados Unidos e seus interlocutores do Pacífico ou do Extremo Oriente - China, Japão, Coréia, Indochina - é modelada pelo preconceito racial, por súbitos rasgos de atenção, relativamente despreparados, seguidos por uma enorme pressão aplicada a milhares de quilômetros de distância, longe geográfica e intelectualmente da vida da maioria dos americanos. (Said, 1995, p. 358)

No século, classificado por Said (1995), como americano - leia-se o século XXI, a estratégia foi sofisticada de modo a substituição da força militar usada pelos europeus que foi resistida em inúmeras guerras ao longo da história de imperialismos que se sucederam em séculos anteriores, por uma dominação por meio da dominação a partir do uso global estratégico dos meios de comunicação.

Como veremos, os meios de comunicação são fundamentais para a cultura doméstica. Enquanto a cultura europeia, um século atrás, estava associada à presença de um homem branco, e na verdade à sua presença física diretamente dominante (e, portanto, capaz de desencadear uma resistência), agora temos de acréscimo uma presença internacional dos meios de comunicação, a qual se insinua, muitas vezes em nível subliminar, num campo fantásticamente amplo. A expressão "imperialismo cultural", que se tornou corrente e mesmo na moda com Jacques Lang, perde parte de seu significado quando aplicada à presença de seriados de televisão como *Dinasty* e *Dallas* na França ou no Japão, por exemplo, mas novamente ganha pertinência quando vista numa perspectiva global. (Said, 1995, p. 359)

Os meios de comunicação são usados como extensões da cultura de países dominantes, o que se aplica aos Estados Unidos e outras nações que se valeram da mesma estratégia em alguma medida. E em acordo com as análises aqui expostas de Cohen (1976) e Ianni (1979), observamos em Said (1995) que o discurso norte-americano se manteve baseado nos pilares da segurança nacional e no separatismo identitário. "[...] o audacioso mapeamento metafórico do território espiritual usurpado pelos senhores coloniais logo foi traduzido e encaixado num sistema mundial de fronteiras, mapas, barreiras, forças policiais, alfândegas e câmbios" (Said, 1995, p. 378).

As consequências dessas interferências europeias e norte-americanas nos conflitos globais tem gerado inúmeros movimentos migratórios e deslocamentos forçados oriundos de guerras entre aliados e adversários dos Estados Unidos, na África, na Ásia ou na América Central e do Sul. Em março de 2025, o Donald Trump regou o status legal de mais de 500 mil imigrantes¹⁸ e publicou nas semanas seguintes decretos endurecendo as regras para que as pessoas pudessem se abrigar ou permanecer no país através do pedido de cidadania. Para além disso, no século 21, o governo do ex-presidente Barack Obama (2009-2017) foi o que mais deportou imigrantes em situação irregular, um total de mais de 3 milhões de pessoas¹⁹, de acordo com informações do próprio governo americano divulgadas em janeiro de 2025.

¹⁸ <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/governo-trump-revoga-status-legal-de-530-mil-imigrantes-nos-eua/>

¹⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2025/01/governo-obama-foi-o-que-mais-deportou-dos-estados-unidos-no-seculo-21.shtml>

O que determinou o fato de se misturar história, invenção e auto-engrandecimento nesse episódio da origem nacional foi um consenso semiformal de que ele não se adequava à América. Paradoxalmente, os Estados Unidos, como sociedade composta por imigrantes de diversas culturas, têm um discurso público mais controlado, mais empenhado em pintar o país sem qualquer mácula, mais unido em torno de uma narrativa impenetrável e grandiosa de um triunfo inocente. Essa tentativa de manter as coisas simples e boas desvincula o país de sua relação com outros povos e sociedades, assim reforçando seu distanciamento e insularidade. (Said, 1995, p. 386)

Estudioso da tradição imperialista europeia que fora herdada pelos norte-americanos, Said (1995) se deteve a discutir especificamente como as outras nações tem sido representadas de forma preconceituosa, enviesada e discriminatória pelos Estados Unidos que usam, por exemplo, o cinema, a televisão e a imprensa para reproduzir uma visão enviesada de outras culturas, em especial, da cultura árabe ou contra ideologias como o socialismo e o comunismo, como citados anteriormente com base nos estudos de Furtado (1973), Cohen (1976) e Ianni (1979).

Sustentei em 1981 (e é tanto mais verdade nos dias de hoje) que um limitado efeito público sobre o desempenho da mídia, acoplado a uma correspondência quase perfeita entre a política oficial vigente e a ideologia da seleção e apresentação das notícias (uma agenda montada por especialistas autorizados em conjunto com diretores dos meios de comunicação), mantém a coerência da perspectiva imperial americana em relação ao mundo não ocidental. Em decorrência disso, a política americana tem sido apoiada por uma cultura dominante que não se opõe a seus princípios básicos: o apoio a regimes ditatoriais e impopulares, a uma escala de violência absolutamente desproporcional à violência da revolta nativa contra aliados americanos, a uma hostilidade crescente à legitimidade do nacionalismo autóctone. (Said, 1995, p. 395)

Outro autor consultado foi o geógrafo britânico David Harvey (2014), que publicou uma obra sobre o Novo Imperialismo em 2003 e que atualizou seu pensamento 11 anos depois, faz um balanço histórico dos diferentes tipos de impérios existentes ao longo da história, com destaque para o romano, otomano, chinês, russo, soviético e inglês, até se chegar ao modo de imperialismo norte-americano, o qual corroborando com Ianni (1979) e Said (1995), Harvey concorda que a influência dos meios de comunicação são estratégicos para legitimar as ações militares, econômicas e culturais.

Diferente dos demais autores citados até aqui, ele acrescenta um elemento para explicar as investidas norte-americanas na dominação do oriente médio, em especial, a partir

da guerra contra o Iraque, entre os anos de 2003 e 2011²⁰. Historicamente justificada pela ameaça de combater a produção de armas biológicas e nucleares, Harvey (2014) apresenta outra justificativa para invasão norte-americana no país, que era comandado por Saddam Hussein.

Os oponentes da guerra com o Iraque descrevem com frequência o conflito como motivado por causa do petróleo. O governo norte-americano ou descarta de imediato essa alegação por absurda ou ignora por completo a questão. Não há dúvida de que o petróleo é crucial. Mas não é tão fácil determinar exatamente como e em que sentido o é. [...] há no entanto uma perspectiva ainda mais ampla a partir da qual entender a questão do petróleo. Ela pode ser apreendida na seguinte proposição: quem controlar o Oriente Médio controlará a torneira global do petróleo, e quem controlar a torneira global do petróleo poderá controlar a economia global, pelo menos no futuro próximo? (Harvey, 2014, p. 24 e 25).

Ainda em 2024²¹, os Estados Unidos eram líderes mundiais na produção de petróleo bruto, especialmente nos estados do Texas e do Novo México. Harvey (2014) nos esclarece que essa condição de liderança no mercado de petróleo garante vantagem estratégica nos campos da economia, político e militar, uma vez que a interrupção do fornecimento de petróleo para aliados e adversários, ao redor do mundo, traria graves consequências aos fluxos globais. Harvey (2014) evidencia que nos últimos 50 anos os Estados Unidos têm recorrido à dominação e a coerção para exercer seu poder hegemônico ao redor do mundo, eliminando sempre que necessário seus opositores, mas que eles também trabalham por meio de estratégias que visam governar pelo consentimento.

Arendt afirma que o imperialismo surgiu por volta do final do século XIX foi "antes o primeiro estágio do domínio político da burguesia do que o último estágio do capitalismo". Há substanciais dados que sustentam tal asserção. A primeira grande crise de sobreacumulação capitalista (definida primordialmente como um excedente de capital para o qual não há meios lucrativos de emprego — mas ver o capítulo 3 para um exame mais amplo) foi o colapso econômico, no nível de toda a Europa, do período 1846-1850, colapso que fez surgir movimentos revolucionários burgueses (tendo havido uma participação um tanto importante da classe trabalhadora) em todo o continente. A incorporação parcial da burguesia ao aparelho de Estado se realizou desde então de maneira desigual no território europeu (Harvey, 2014, p. 43).

Harvey (2014) reforça, como os demais autores supracitados, que os Estados Unidos precisaram adotar uma estratégia expansionista diferente de seus predecessores em que investiria capitais privados para estabelecer empresas e recursos públicos para financiar

²⁰ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/03/20/por-que-iraque-foi-invadido-por-eua-e-aliados-ha-20-anos.ghtml>

²¹ <https://blog.toroinvestimentos.com.br/trading/maiores-produtores-de-petroleo-do-mundo/>

aliados e assim expandir sua influência nos diferentes continentes globais. Também como os demais autores já citados, ele constata em seus estudos que a após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) houve uma proliferação de imperialismos burgueses baseados em uma lógica de racismo na Inglaterra, França, Holanda, Alemanha e Itália, de modo a reforçar a lógica do Darwinismo Social que culminaram na Segunda Guerra Mundial²².

Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial como, de longe, a potência mais dominante. Eram líderes na tecnologia e na produção. O dólar (apoiado por boa parte do estoque de ouro do mundo) reinava supremo, e o aparato militar do país era bem superior a qualquer outro. Seu único oponente digno de nota era a União Soviética, que, no entanto, perdera vastos contingentes de sua população e sofrera uma terrível degradação de sua capacidade industrial e militar em comparação com os Estados Unidos (Harvey, 2014, p. 48).

Harvey (2014) destaca que a partir deste período é que começará o que Said (1995) citou ser o 'século americano' e que a estratégia norte-americana passava por negar a importância da geografia e da dominação territorial como articulação para o poder imperial e que a lógica da expansão e acumulação do capital e do consumo doméstico em escala global seriam basilares na estratégia externa da cultura estadunidense na relação com os países estrangeiros.

Foi preciso cultivar e projetar no exterior o pró-americanismo. E assim teve início o amplo ataque cultural aos valores europeus "decadentes" e a promoção da superioridade da cultura americana e dos "valores americanos". Empregou-se o poder do dinheiro para dominar a produção cultural e influenciar os valores culturais (essa foi a época em que Nova York "roubou" de Paris a ideia de arte moderna). O imperialismo cultural tornou-se importante arma na luta para afirmar a hegemonia geral. Hollywood, a música popular, formas culturais e até movimentos políticos inteiros, como o dos direitos civis, foram mobilizados para promover o desejo de emular o modo americano de ser. Os Estados Unidos foram concebidos como um farol da liberdade dotado do poder exclusivo de engajar o resto do mundo numa civilização duradoura caracterizada pela paz e pela prosperidade (Harvey, 2014, p. 53)

Essa estratégia se ampliou com a coesão provocada pelos Estados Unidos a partir da articulação dos Estados Unidos com outros países a partir de acordos de paz e de segurança global por meio das Nações Unidas e da Organização do Tratado do Atlântico do Norte, a OTAN, segundo evidencia Harvey (2014). A política internacional imperialista norte-americana obteve grande êxito, segundo o autor, entre 1945 e 1970, período em que a

²² <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/segunda-guerra-mundial.htm>

descolonização, a acumulação do capital e o desenvolvimentismo obtiveram sucesso em afastar as ameaças comunistas. Baseado em um sistema monetário desmaterializado e no abandono do ouro os Estados Unidos se afirmaram neste período como uma potência por meio das finanças em nível global.

O multilateralismo se organizou cada vez mais ao redor de uma regionalização da economia global governada por uma estrutura triádica formada pela América do Norte (NAFTA/ Associação de Livre Comércio da América do Norte), pela Europa (a União Europeia) e pela confederação mais frouxa de interesses construída ao redor de relações comerciais no Leste e no Sudeste asiáticos (Harvey, 2014, p. 62)

Em resumo, o capitalismo em sua fase avançada deu condições de surgir uma nação imperialista com alcance internacional, os Estados Unidos. Todos os autores consultados - Furtado (1973), Cohen (1976), Ianni (1979), Said (1995) e Harvey (2014) - detalham os caminhos que deram condições do surgimento, ascensão e os conflitos enfrentados para que os norte-americanos mantenham essa posição de poder militar, político, econômico e cultural sobre outras nações e como esses países reagem a esse jogo de dominação. Catani (1985) resume bem todas as fases e as principais características da fase capitalista monopolista internacional que resultou no imperialismo norte-americano como conhecemos atualmente.

Um resumo da história dos monopólios, em suas linhas gerais, poderia ser realizado da seguinte maneira: a) nas décadas de 1860 e 1870 atinge-se o grau superior, culminante, do desenvolvimento da livre concorrência. Nessa época os monopólios constituem apenas germes quase imperceptíveis; b) depois da crise de 1873 (com o craque de 1873 e, mais exatamente, com a depressão que se lhe seguiu e que abarca vinte e dois anos da história econômica da Europa) observa-se um longo período de desenvolvimento dos cartéis, os quais ainda constituem apenas uma exceção, não são sólidos e representam ainda um fenômeno passageiro; c) finalmente, há uma ascensão da economia nos fins do século XIX e ocorrem novas crises de 1900 a 1903. Já a partir daí os cartéis passam a ser uma das bases de toda a vida econômica: o capitalismo transformou-se em imperialismo (Catani, 1985, p.19-20).

Assim concluímos esse resgate histórico e conceitual das bases do imperialismo, ao longo de suas diferentes formas e fases, assim como do imperialismo norte-americano que particularmente nos interessam para discutir como a história da televisão avança até o surgimento dos streamings, onde nos interessa discutir como o catálogo de Séries Originais da Netflix, que é a plataforma pioneira entre esses serviços de transmissão de conteúdo por demanda, carrega traços da cultura espiritual e material dos Estados Unidos em uma estratégia de reprodução de seus valores históricos para os quase 200 países em que os serviços da empresa citada estão disponíveis para seus consumidores.

A liderança da indústria dos streamings no Brasil e em outras partes do mundo entre os 190 países que a marca está presente ofusca em certa medida um passado de seus concorrentes e predecessores na disputa pelo gosto e audiência de diversos formatos de ficção seriada que antes estavam em outras telas.

E antes de aprofundar na depuração dos elementos que tornaram a Netflix uma empresa que estabeleceu um novo ciclo neste mercado de televisão pela internet retomamos estudos como o de Lotz (2007) que destaca o período histórico da venda de série e filmes Digital Versatile Disc, conhecido popularmente como DVD, foram o marco inicial para a era da transição multicanal.

Primeiro, a venda direta de temporadas completas de programas em Disco Versátil Digital (DVD) começou a mudar as práticas de distribuição de uma forma que erodiu a exclusividade e a efemeridade da programação e, então, em alguns meses caóticos no final de 2005, os trabalhadores da indústria jogaram fora todas as velhas regras (Lotz, 2007, p. 123).

As regras às quais as autoras se referem marcaram outras duas eras da produção e distribuição de conteúdo audiovisual no mundo. A primeira delas foi o período considerado de escassez de programas e uma televisão baseada em grades de programação baseadas majoritariamente em suas nações com um comportamento comercial voltado para fornecer material para o público doméstico.

Os povos de língua inglesa chamam de appointment TV essa televisão baseada em grades de programação, com programas distribuídos em horários distintos segundo o suposto público-alvo (crianças pela manhã, donas de casa à tarde, público adulto à noite e assim por diante) (Machado & Vélez, 2011, p. 58).

Assim filmes, séries, novelas e outros formatos conquistaram audiências em diferentes horários e de faixas etárias em um modelo que perdurou da década de 1930 até a 1970. Autores como Machado e Vélez (2011) e Carlón referenciam diversos outros que tratam da temática sobre o fim da televisão ou de suas fases ou eras ao longo de sua história.

A televisão que conhecemos nos anos 60 e 70 está morrendo, diz Katz. Essa televisão que, naquele momento, interpelava tanto a nação quanto a família já não é a atual. Está deixando espaço para outras com centenas de canais, que transmitem para "nichos"; uma televisão portátil, que faz parte de um sistema integrado com a internet e outros novos meios (Carlón, 2012, p. 14)

Lacalle (2010) considera que a televisão viveu duas, sendo a primeira finalizada na década de 1960 e outra que perdurou ao menos até a primeiras meados do primeiro decênio dos anos 2000.

Com o auge do sitcom norte-americano nos anos 1960, a ficção televisiva viveu uma primeira idade de ouro sem parâmetro até nossos dias. A segunda idade de ouro (época atual) caracteriza-se, ao contrário, pela qualidade e variedade de boa parte dos subgêneros dramáticos (profissional, de relações, ação, mistério, ficção científica etc), assim como pela crescente inter-relação entre a televisão e as novas tecnologias. De fato, a extensão das narrativas televisivas às novas tecnologias é considerada um dos principais motores da renovação da ficção televisiva (Lacalle, 2010, p. 82).

Straubahar (2021) esclarece segundo os estudos em Levinson que a televisão vivenciou três eras sendo as duas últimas caracterizadas por uma oferta de conteúdos via cabo e multicanal e a mais recente onde a televisão passa a ser transmitida pela internet. Todos os autores supracitados compartilham da opinião de que a televisão está se transformando ao longo das últimas décadas em uma escala global e que toda sua cadeia produtiva acompanha a entrada e saída de novos players e as novas formas de consumo potencializadas especialmente pelas tecnologias que tem como base de funcionamento a internet.

Todos esses autores também citam como se estrutura a indústria da televisão antes da emergência da indústria dos streamings. Em suas primeiras décadas a televisão se baseou em uma programação aberta, número reduzido de canais, com programas que valorizavam o nacionalismo, o financiamento era baseado na publicidade em horários comerciais e a transmissão se dava em um território específico limitado pelas fronteiras nacionais com grupos gestores locais.

Com a chegada da televisão a cabo e por satélite em vários países, houve uma ampliação da oferta de canais e programas televisivos de origem estrangeira e se criou um ecossistema baseado no pagamento de mensalidade para se ter acesso a uma grade maior de programas. As opções segmentadas por gostos de diferentes públicos foi atendida de maneira tímida e possibilitou a experimentação de alguns gêneros não habituais mais consagrados em alguns países, como as telenovelas no Brasil e no México.

Com o avanço tecnológico e o surgimento do DVD, como citado anteriormente, possibilitou a gravação de filmes e séries e neste contexto surgiu em 1997, a Netflix, como uma empresa o serviço de entrega de DVDs pelos correios, serviço que desde sua fundação

foi oferecido especialmente nos Estados Unidos e que foi encerrado em 2023²³. Porém, a estratégia de se comercializar conteúdos por essa mídia física durou pouco tempo como destaca Lotz (2007).

Os canais sob demanda permitem o acesso a uma lista de filmes e séries originais em constante rotação que permite aos espectadores mudarem o horário de exibição dessas redes. Esse modelo, que oferece uma maneira ideal de visualizar toda a programação, em princípio elimina a necessidade de DVRs. (Lotz, 2007, p. 132)

A evolução seguinte da indústria televisiva, foi a oferta de vídeos por demanda, sistema conhecido como VoD, em inglês *Vídeo on Demand*, que na prática foi operacionalizada pelas empresas televisivas a cabo e por satélite por meio do pagamento para acesso a conteúdos transmitidos em seus canais fora do fluxo linear da grade de programação.

Dados do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel, 2017) que é uma rede internacional criada em 2005, formada por grupos de pesquisa de 12 países²⁴, que tem como objetivo traçar diagnósticos e perspectivas da ficção televisiva por meio do monitoramento anual e de análise comparada, quantitativa e qualitativa, dos vários formatos do gênero revelam dados deste mercado um ano antes do monitoramento considerar a entrada da Netflix no Brasil.

À luz das discussões apresentadas ao longo deste capítulo, a emergência das plataformas de streaming pode ser compreendida como uma atualização contemporânea das dinâmicas históricas do imperialismo cultural. Se autores como Furtado (1973), Ianni (1979) e Said (1995) demonstram como a expansão do capitalismo e das indústrias culturais norte-americanas estruturou formas de dominação simbólica e econômica no século XX, o ambiente digital amplia essas mesmas lógicas por meio de infraestruturas tecnológicas globais.

Ao mesmo tempo, o discurso de diversidade cultural mobilizado pela plataforma precisa ser analisado criticamente. Como demonstram Araújo e Mendes (2025) ao discutir o caso da Netflix, a empresa se apropria dos contrafluxos audiovisuais globais para fortalecer seu próprio modelo de negócios, reposicionando o debate clássico sobre imperialismo midiático (Schiller, 1969) no contexto das plataformas digitais. Nesse sentido, ainda que

²³<https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-deixara-de-comercializar-dvds-apos-25-anos>

²⁴O monitoramento anual é realizado por uma rede de equipes de pesquisa de 12 países, em diferentes universidades da região iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. As principais fontes de dados de audiência são fornecidas pelos institutos de medição nos diferentes países: Kantar Ibope Media (Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Peru, Uruguai), Nielsen Ibope México (México), GfK/CAEM e Markttest (Portugal), Barlovento Comunicación e Kantar Media (Espanha), Nielsen Media Research (Estados Unidos) e AGB Nielsen Media Research (Venezuela) (Obitel, 2017, p. 20).

produções oriundas de diferentes regiões do mundo circulem globalmente, a centralidade decisória permanece concentrada em corporações sediadas nos Estados Unidos, que passam a atuar como mediadoras e gatekeepers da diversidade audiovisual contemporânea.

Essa dinâmica aproxima o fenômeno do que Jin (2015) denomina imperialismo de plataformas, no qual empresas digitais controlam infraestruturas tecnológicas, dados e cadeias produtivas globais. No caso da Netflix, tal controle manifesta-se não apenas na distribuição de conteúdos, mas também na definição de padrões estéticos, narrativos e produtivos para séries originais produzidas em diferentes países. Assim, mesmo quando narrativas locais são incorporadas ao catálogo global da plataforma, elas tendem a ser adaptadas a um “padrão Netflix”, revelando um processo de padronização cultural que dialoga com a ideia de universalização dos contrafluxos audiovisuais (Wallerstein, 2007).

Nesse contexto, a expansão global das séries originais pode ser compreendida como uma nova forma de mediação cultural no capitalismo digital. Como destacam Bolaño et al. (2022), as plataformas digitais assumem um papel central na organização e circulação de conteúdos culturais, estabelecendo dependências estruturais entre produtores locais e corporações transnacionais. A Netflix, ao financiar produções em diferentes mercados e distribuí-las globalmente, reforça sua posição como intermediária dominante do audiovisual contemporâneo, redefinindo as relações entre centros e periferias culturais em uma lógica que remete às análises clássicas do imperialismo cultural.

Dessa forma, a análise das séries originais da Netflix evidencia que os contrafluxos audiovisuais não significam necessariamente a superação das assimetrias históricas entre Norte e Sul globais. Ao contrário, eles podem ser incorporados às estratégias de expansão de empresas de plataformas, que reorganizam a diversidade cultural dentro de uma arquitetura corporativa centralizada. Assim, o chamado “imperialismo de Netflix” se revela como imposição direta de conteúdos norte-americanos em um processo de coordenação global das narrativas audiovisuais, no qual a diversidade é integrada e redistribuída sob a lógica do capitalismo de plataforma e da hegemonia cultural contemporânea, o que discutiremos melhores nos próximos capítulos deste estudo.

CAPÍTULO 2: PRODUÇÃO E OFERTA DE FICÇÃO SERIADA PRÉ E PÓS-NETFLIX

A consolidação do streaming como alternativa e concorrente à televisão tradicional e ao cinema configura uma nova fase da produção, distribuição, acesso e consumo de conteúdos audiovisuais em nível global. Plataformas como a Netflix redefiniram paradigmas mercadológicos, explorando a convergência midiática e inaugurando estratégias como produções originais para engajar audiências. Estudos de Jenkins (2009; 2012) e Santaella (2003) ajudam a compreender como essas mudanças consolidaram novos hábitos e demandas culturais, sustentadas por avanços tecnológicos e interconexões digitais.

Neste contexto, em 2025, a Netflix confirma suas operações em mais de 190 países do mundo²⁵, e mantém sua liderança de mercado ao apostar, primeiro na compra de produções feitas por terceiros e em um segundo momento no investimento em produções as quais denomina com o selo, originais, estratégia mercadológica que se tornou referência para seus principais concorrentes: Amazon Prime Vídeo, Disney+, Max, Apple TV+, Globoplay e Paramount+. Baseado nos estudos de Nascimento (2018) e Kittler (2005), buscamos compreender como os resultados da coleta de dados dos usuários por meio de algoritmos personalizam a experiência do usuário de modo a estabelecer novas dinâmicas de produção e oferta traduzidas lista de séries originais disponíveis em seu catálogo.

Para entender a dinâmica de funcionamento mercadológico que deu origem às séries com selo 'Originais' Netflix recorreremos aos estudos de Hjarvard (2014) que nos revela que foi nos Estados Unidos, onde a televisão teve como berços o rádio, teatro e cinema, e que assim como foi com o mercado brasileiro segundo os estudos de Mattos (2002), a estratégia adotada para estruturação de uma grade televisiva contou com a adaptação de formatos como radionovelas e programas jornalísticos e humorísticos, feitos ao vivo, mesclados com publicidade de grandes marcas privadas que deu sustentação para a tevê enquanto modelo de negócio.

O advento do rádio, nos anos 1920, marca o momento em que os meios de comunicação passam a alcançar um público generalizado e muitas vezes nacional, começando a partir daí, a assumir gradualmente o caráter de instituições culturais. Com isso queremos dizer que os meios de comunicação já não eram instrumentos de uma instituição em particular ou de um interesse em especial, mas guardam certa distância das diferentes instituições sociais. O rádio, assim como mais tarde a televisão, foram

²⁵ A Netflix é um dos maiores serviços de entretenimento do mundo e está disponível em mais de 190 países. Nosso catálogo de séries e filmes varia de acordo com o país e muda periodicamente. A Netflix não está disponível nestas regiões: China, Crimeia, Coreia do Norte, Rússia e Síria.

organizados historicamente de forma muito diversa em várias partes do mundo - como entidades ora estatais, ora comerciais, ora públicas. (Hjarvard, 2014, p. 46-47).

A primeira transmissão de televisão foi feita em 1926²⁶ e seu modelo comercial foi lançado entre os anos de 1939 e 1941 nos Estados Unidos. Nas duas primeiras décadas de existência, ela passou de um modelo educativo para comercial privado baseado na exportação nacional de suas produções aos novos mercados consumidores que se abriam nos diferentes continentes e países do mundo. Autores como Schiller (1976) explicam como essa estratégia imperialista norte-americana foi iniciada na indústria comercial do cinema.

Os produtos da televisão americana, para o bem ou para o mal, estão ditando o tom da programação de TV através do mundo, da mesma maneira que Hollywood fez com o cinema, há 40 anos atrás. Como exportadores de programas, os Estados Unidos têm a liderança sobre o dobro de todos os outros países juntos. [...] As vendas ao estrangeiro eram, até poucos anos atrás, uma fonte de lucros aleatórios, periféricos à renda proveniente da distribuição em cadeia de material dentro do país. [...] Hoje as vendas ao estrangeiro são responsáveis por 60% de todas as atividades de distribuição em cadeia dos telefilmes americanos e representam a diferença entre lucro e perda para a indústria inteira (Schiller, 1976, p. 99).

Em um primeiro momento histórico com os filmes do cinema e posteriormente com as séries televisivas, os Estados Unidos se tornaram os grandes fornecedores mundiais de conteúdos audiovisuais, difundindo sua cultura e seus valores. E como essas manifestações imperialistas estadunidenses se apresentam na estruturação do catálogo de séries da primeira plataforma de streaming da história? Em que medida a Netflix seguiu os passos de seus predecessores para estruturar e avançar como modelo de negócios? Essas questões serão exploradas e compreendidas melhor ao longo deste trabalho.

A liderança da indústria dos streamings no Brasil e em outras partes do mundo entre os 190 países que a marca está presente ofusca em certa medida um passado de seus concorrentes e predecessores na disputa pelo gosto e audiência de diversos formatos de ficção seriada que antes estavam em outras telas.

E antes de aprofundar na depuração dos elementos que tornaram a Netflix uma empresa que estabeleceu um novo ciclo neste mercado de televisão pela internet retomamos estudos como o de Lotz (2007) que destaca o período histórico da venda de série e filmes Digital Versatile Disc, conhecido popularmente como DVD, foram o marco inicial para a era da transição multicanal.

²⁶ <https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/primeira-sessao-de-televisao/>

Primeiro, a venda direta de temporadas completas de programas em Disco Versátil Digital (DVD) começou a mudar as práticas de distribuição de uma forma que erodiu a exclusividade e a efemeridade da programação e, então, em alguns meses caóticos no final de 2005, os trabalhadores da indústria jogaram fora todas as velhas regras (Lotz, 2007, p. 123).

As regras às quais as autoras se referem marcaram outras duas eras da produção e distribuição de conteúdo audiovisual no mundo. A primeira delas foi o período considerado de escassez de programas e uma televisão baseada em grades de programação baseadas majoritariamente em suas nações com um comportamento comercial voltado para fornecer material para o público doméstico.

Os povos de língua inglesa chamam de *appointment TV* essa televisão baseada em grades de programação, com programas distribuídos em horários distintos segundo o suposto público-alvo (crianças pela manhã, donas de casa à tarde, público adulto à noite e assim por diante) (Machado & Vélez, 2011, p. 58).

Assim filmes, séries, novelas e outros formatos conquistaram audiências em diferentes horários e de faixas etárias em um modelo que perdurou da década de 1930 até 1970. Autores como Machado e Vélez (2011) e Carlón referenciam diversos outros que tratam da temática sobre o fim da televisão ou de suas fases ou eras ao longo de sua história.

A televisão que conhecemos nos anos 60 e 70 está morrendo, diz Katz. Essa televisão que, naquele momento, interpelava tanto a nação quanto a família já não é a atual. Está deixando espaço para outras com centenas de canais, que transmitem para "nichos"; uma televisão portátil, que faz parte de um sistema integrado com a internet e outros novos meios (Carlón, 2012, p. 14)

Lacalle (2010) considera que a televisão viveu duas, sendo a primeira finalizada na década de 1960 e outra que perdurou ao menos até meados do primeiro decênio dos anos 2000.

Com o auge do *sitcom* norte-americano nos anos 1960, a ficção televisiva viveu uma primeira idade de ouro sem parâmetro até nossos dias. A segunda idade de ouro (época atual) caracteriza-se, ao contrário, pela qualidade e variedade de boa parte dos subgêneros dramáticos (profissional, de relações, ação, mistério, ficção científica etc.), assim como pela crescente inter-relação entre a televisão e as novas tecnologias. De fato, a extensão das narrativas televisivas às novas tecnologias é considerada um dos principais motores da renovação da ficção televisiva (Lacalle, 2010, p. 82).

Straubhaar (2021) enriquece essa perspectiva ao destacar que segundo os estudos de Levinson, a televisão vivenciou três eras sendo as duas últimas caracterizadas por uma oferta de conteúdos via cabo e multicanal e a mais recente onde a televisão passa a ser transmitida pela internet. Todos os autores supracitados compartilham da opinião de que a televisão está se transformando ao longo das últimas décadas em uma escala global e que toda sua cadeia

produtiva acompanha a entrada de saída de novos players e as novas formas de consumo potencializadas especialmente pelas tecnologias que tem como base de funcionamento a internet.

Todos esses autores também citam como se estrutura a indústria da televisão antes da emergência da indústria dos streamings. Em suas primeiras décadas a televisão se baseou em uma programação aberta, número reduzido de canais, com programas que valorizavam o nacionalismo, o financiamento era baseado na publicidade em horários comerciais e a transmissão se dava em um território específico limitado pelas fronteiras nacionais com grupos gestores locais.

Com a chegada da televisão a cabo e por satélite em vários países, houve uma ampliação da oferta de canais e programas televisivos de origem estrangeira e se criou um ecossistema baseado no pagamento de mensalidade para se ter acesso a uma grade maior de programas. As opções segmentadas por gostos de diferentes públicos foi atendida de maneira tímida e possibilitou a experimentação de alguns gêneros não habituais mais consagrados em alguns países, como as telenovelas no Brasil e no México.

Com a avanço tecnológico e o surgimento do DVD, como citado anteriormente, possibilitou a gravação de filmes e séries e neste contexto surgiu em 1997, a Netflix, como uma empresa o serviço de entrega de DVDs pelos correios, serviço que desde sua fundação foi oferecido especialmente nos Estados Unidos e que foi encerrado em 2023²⁷. Porém, a estratégia de se comercializar conteúdos por essa mídia física durou pouco tempo, como destaca Lotz (2007).

Os canais sob demanda permitem o acesso a uma lista de filmes e séries originais em constante rotação que permite aos espectadores mudarem o horário de exibição dessas redes. Esse modelo, que oferece uma maneira ideal de visualizar toda a programação, em princípio elimina a necessidade de DVRs. (Lotz, 2007, p. 132)

A evolução seguinte da indústria televisiva, foi a oferta de vídeos por demanda, sistema conhecido como VoD, em inglês *Vídeo on Demand*, que na prática foi operacionalizada pelas empresas televisivas a cabo e por satélite por meio do pagamento para acesso a conteúdos transmitidos em seus canais fora do fluxo linear da grade de programação.

Dados do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel, 2017) que é uma rede internacional criada em 2005, formada por grupos de pesquisa de 12 países²⁸, que

²⁷ <https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-deixara-de-comercializar-dvds-apos-25-anos>

²⁸ O monitoramento anual é realizado por uma rede de equipes de pesquisa de 12 países, em diferentes universidades da região iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. As principais fontes de dados de audiência são fornecidas pelos

tem como objetivo traçar diagnósticos e perspectivas da ficção televisiva por meio do monitoramento anual e de análise comparada, quantitativa e qualitativa, dos vários formatos do gênero revelam dados deste mercado um ano antes do monitoramento considerar a entrada da Netflix no Brasil, algo que iremos analisar e observar ao longo de sua evolução histórica, que discutiremos no capítulo 3 desta dissertação.

A transição evolutiva da televisão tradicional ao atual modelo dominante de streaming representa mais do que uma mudança tecnológica, simboliza uma reconfiguração profunda das formas de produção, distribuição e consumo de conteúdo audiovisual. Historicamente, o meio televisivo centralizou o poder de difusão em grandes redes lineares, cuja programação era ditada por grades fixas e modelos comerciais baseados em publicidade e assinaturas de canais. A chegada do streaming, no entanto, descentralizou essa dinâmica ao oferecer acesso sob demanda e repertório globalizado, desafiando paradigmas consolidados de audiência e monetização.

Nesse contexto, a recente movimentação de mercado protagonizada pela Netflix na primeira semana de dezembro de 2025, pode culminar dentro de um ano, em um marco sem precedentes na trajetória do audiovisual contemporâneo. Segundo reportagens publicadas no G1, na Meio & Mensagem e na Exame, a Netflix firmou um acordo para adquirir os ativos de estúdio e streaming da Warner Bros. Discovery, incluindo HBO e HBO Max, em um negócio avaliado em aproximadamente US\$ 82,7 bilhões, cujo fechamento depende de aprovações regulatórias e da cisão societária da Warner Bros. Discovery em duas empresas distintas.

A análise veiculada pelo Meio e Mensagem destaca que a união desses catálogos e infraestrutura de produção não apenas amplia o acervo de séries e filmes sob controle da Netflix, mas também projeta uma concentração de assinantes que ultrapassa todos os serviços de streaming concorrentes supracitados neste capítulo. Essa combinação de bases de usuários, em que a somatória das audiências da Netflix e da HBO Max ultrapassará números históricos, reforça a posição hegemônica da empresa no mercado global.

Como observado pela Exame, a Netflix estruturou o financiamento dessa aquisição por meio de instrumentos de dívida imponentes, incluindo um empréstimo-ponte da ordem de US\$ 59 bilhões, um movimento que sinaliza a disposição da companhia em assumir riscos financeiros substanciais para consolidar sua posição competitiva. Tal estratégia reflete não apenas ambição corporativa, mas também uma disposição a reconfigurar as fronteiras de

institutos de medição nos diferentes países: Kantar Ibope Media (Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Peru, Uruguai), Nielsen Ibope México (México), GfK/CAEM e Markttest (Portugal), Barlovento Comunicación e Kantar Media (Espanha), Nielsen Media Research (Estados Unidos) e AGB Nielsen Media Research (Venezuela) (Obitel, 2017, p. 20).

competição no setor audiovisual em escala mundial, mas algo que ainda terá que passar por órgãos regulatórios americanos e pela influência política da Casa Branca.

Entretanto, essa expansão encontrou, em um primeiro momento, resistência no mercado e no ambiente regulatório. A disputa pela Warner Bros. Discovery atraiu uma oferta concorrente da Paramount Skydance, que surgiu com uma proposta hostil ainda maior em valor, desafiando a transação inicialmente pactuada com a Netflix. Além disso, atores políticos e órgãos antitruste norte-americanos sinalizam preocupação com os potenciais efeitos monopolísticos de tal concentração, destacando o risco de redução de diversidade de produções e de menor competitividade no setor de streaming.

Essas tensões ilustram que a trajetória da televisão ao streaming não é linear nem desprovida de conflitos. A aquisição da HBO e da HBO Max pela Netflix exemplifica como a mediação tecnológica convive com disputas corporativas intensas, nas quais interesses financeiros, culturais e regulatórios se entrelaçam. A transformação do modelo de negócios televisivo, antes ancorado na programação linear e em canais fragmentados, para um ecossistema dominado por plataformas globais demonstra um deslocamento significativo no controle do valor simbólico e econômico dos conteúdos audiovisuais.

Por fim, observamos que, embora a consolidação de grandes catálogos sob uma única plataforma possa ampliar o acesso do público a uma diversidade aparente de títulos, ela também pode restringir a competitividade e a pluralidade de vozes no ambiente de mídia. A construção de um possível monopólio, com a Netflix assumindo um papel predominantemente central no mercado de streaming, coloca em evidência debates críticos sobre concentração de poder, diversidade cultural e regulação econômica, que continuarão a moldar as discussões sobre o futuro da televisão e do entretenimento digital, algo que problematizamos ao longo de toda essa dissertação de mestrado.

2.1 Fases da televisão e suas relações com o imperialismo cultural

Ao revisitar a trajetória da televisão desde seu surgimento até o contexto contemporâneo do streaming compreendemos que este meio desempenhou ao longo das décadas um papel de mediação fundamental entre as diferentes formas de imperialismo cultural descritas e exemplificadas no Capítulo 1 desta dissertação. Não se trata apenas de analisar a história da televisão como mudança tecnológica ou evolução de formatos, mas de observar como cada fase deste meio incorporou e operacionalizou lógicas hegemônicas de

circulação cultural, estruturando modos de produção, distribuição e consumo que consolidaram a posição dominante dos Estados Unidos no sistema global de mídia.

A televisão foi, desde sua origem, um dispositivo com dimensões técnica, cultural e econômica. Amanda Lotz observa que “a televisão não é apenas um aparelho, mas uma tecnologia social que organiza práticas e expectativas culturais” (2007, p. 15). Essa característica explica sua centralidade em processos de disseminação global de padrões narrativos, modelos industriais e imaginários coletivos. Em convergência com Schiller (1976), que descreve os estágios iniciais do imperialismo comunicacional como formas de dependência estrutural e tecnológica, a televisão se tornou o meio que mais profundamente traduziu essas assimetrias na produção e distribuição cultural ao longo do século XX.

Se o Capítulo 1 apresentou as fases do imperialismo econômico-cultural no mundo e nos EUA, este capítulo evidencia como as eras da televisão foram também eras de reorganização dos mecanismos de hegemonia. Carlón e Fachine (2014) afirmam que cada fase da televisão deve ser lida como uma articulação entre tecnologias de difusão e modelos culturais de produção e recepção, configurando modos específicos de circulação simbólica.

É exatamente essa articulação que permite compreender como a escassez, a abundância e a pós-televisão constituem momentos distintos da consolidação de um imperialismo cultural que, embora mutável, mantém sua lógica central centrada na expansão e naturalização de conteúdos produzidos nos centros hegemônicos.

Assim, este capítulo cumpre a dupla função de revisar as três eras da televisão, articulando-as às formas históricas do imperialismo discutidas anteriormente; e preparar analiticamente o terreno para a investigação da Netflix no Capítulo 3, demonstrando que a plataforma inaugura uma nova fase na continuidade das dinâmicas globais de dominação cultural que agora são mediadas por algoritmos, dados e a circulação transnacional de conteúdos audiovisuais, sejam filmes ou séries de diferentes gêneros e formatos.

2.2 Da escassez a abundância: a expansão dos fluxos culturais, TV a cabo e a exibição de filmes e séries norte-americanas na tevê brasileira

A era da escassez, compreendida aproximadamente entre 1930 e 1950 no panorama global (e estendendo-se no Brasil até os anos 1960), foi marcada pela limitação técnica e pela centralização dos meios de produção audiovisual. Neste período, a televisão ainda estava se consolidando como meio de comunicação e dependia de altos investimentos em infraestrutura, o que restringia a produção a poucos atores nacionais e fortalecia a importação

de conteúdos dos mercados centrais, como o norte-americano. A dependência tecnológica, descrita no Capítulo 1 como um dos eixos centrais do imperialismo, encontra materialidade nesse contexto, em que, países periféricos se tornaram consumidores de aparelhos, formatos e programas concebidos majoritariamente nos Estados Unidos.

Mattos (2002) afirma que a televisão brasileira nasce “sob forte influência estrangeira, tanto nos equipamentos quanto nos conteúdos, e vinculada desde o início à lógica comercial” (p. 49). Temer (2014) reforça essa leitura ao observar que a TV brasileira importou não apenas tecnologias, mas também formas narrativas e modelos de grade. “A popularização da televisão nos Estados Unidos abriu espaço para que sua tecnologia e seus conteúdos fossem exportados para diversos países” (p. 171). Esse movimento, como Schiller (1976) já havia denunciado, reforçava um modelo de imperialismo cultural baseado na circulação assimétrica de produtos que difundiam valores, estilos de vida e visões de mundo alinhadas aos interesses norte-americanos.

Essa dinâmica pode ser empiricamente observada nas grades brasileiras das décadas de 1960, 1970 e 1980. A revisão histórica das grades de programação deste período revela o volume expressivo de “enlatados” norte-americanos exibidos pela TV Globo (criada em 1965) e pelo Sistema Brasileiro de Televisão (criado em 1981) neste período. De acordo com dados do portal Memória Globo²⁹, a emissora manteve por décadas uma programação composta por blocos fixos de filmes e séries em programas semanais, além de transmissões de programas vistos em todo o mundo.

Primeiras transmissões via satélite do país. No dia 28 de fevereiro, por meio de uma parceria entre as Emissoras Associadas e a Globo, e graças à Embratel, Hilton Gomes, na Itália, enviou imagens da cidade de Roma e uma entrevista gravada na véspera, com o Papa Paulo VI, além de trechos de um jogo de futebol. No dia 3 de março, o público assistiu ao lançamento da nave espacial Apollo 9. Alguns meses depois, no dia 20 de julho, um pool formado pela Globo e a TV Tupi transmitiu, também via Embratel, a chegada do homem à Lua, um espetáculo assistido ao vivo, pela televisão, por mais de 600 milhões de pessoas (Memória Globo, 2022).

Herdeira do rádio e do teatro, a televisão brasileira, em especial, a TV Globo, baseou sua programação em programas que adaptaram obras literárias, musicais, humorísticos, auditório e esportivos locais especialmente entre os anos de 1960 e 1980 e no começo da década seguinte a emissora se abriu para transmissões de programas exportados dos Estados Unidos.

²⁹ A TV Globo mantém um site onde evidencia o histórico da televisão no Brasil com matérias e materiais em audiovisual divididos por décadas de 1950 a 2020: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/historia-da-televisao-brasileira/>

A TV por assinatura chega ao Brasil, com o Canal +, em março. primeira emissora do gênero transmitia, via satélite, a programação da rede americana ESPN. A Globo contrata Fausto Silva, que, desde 1984, primeiro na TV Record, depois da TV Bandeirantes, fazia sucesso com o programa 'Perdidos na Noite'. Em março, estreia o 'Domingão do Faustão' (Memória Globo, 2022).

Segundo os registros do Memória Globo a virada entre a década de 1990 com o lançamento da televisão por assinatura e na década seguinte permitiu uma mudança de oferta e consumo de conteúdo televisivo no Brasil.

A popularização da internet e o fortalecimento da TV por assinatura (a partir de 2004) abrem novas possibilidades de consumir entretenimento e informação. É a era da convergência midiática. A consolidação do processo de digitalização, iniciado nos anos 1990, altera formas de produzir televisão no Brasil. Foram marcos desse processo a chegada da tecnologia de alta definição (HD) para captação e transmissão de imagem e vídeo, inaugurada pela Globo em 1999; e a implantação do novo sistema de transmissão digital, que unia qualidade estética à interatividade. Os reality shows, que se popularizam no período, são expressão destas mudanças: com programas na TV aberta, podem ser consumidos sob câmeras exclusivas via sistema de pay-per-view, seu resultado, interativo, é decidido pelo público por telefone ou internet (Memória Globo, 2022).

Apesar de citar de forma muito discreta no conteúdo disponível no portal Memória Globo que dedicou-se a exportação de conteúdos estrangeiros, a TV Globo em seus programas semanais destinado a filmes, como por exemplo nos programas: Sessão da Tarde (1947), Domingo Maior (1972), Sessão de Gala (1972-2019), Cinema Especial (1975), Supercine (1982), Tela Quente (1988) e Temperatura Máxima³⁰ (1989), assim como em seus canais na televisão por assinatura sempre privilegiou a exibição de produções estrangeiras dubladas em português.

Globosat lança o Megapix, canal voltado para a exibição de filmes e séries inteiramente dublados em português. [...] 2010. No dia 1º de fevereiro, é lançado o Studio Universal, canal especializado em filmes e séries, operado pela Globosat em uma joint venture com o grupo Universal Studios. (Memória Globo, 2022).

Além dos programas fixos em sua grade de televisão aberta destinados a exibição de filmes nacionais e internacionais, a emissora carioca também sempre reservou espaços específicos para transmissões de séries norte-americanas. *Lost* (ABC Studios), por exemplo, foi ao ar entre os anos de 2006 e 2009 no canal fundado por Roberto Marinho, que também exibiu temporadas de séries de sucesso mundial como *Prison Break* (Fox, 2005-2017);

³⁰ Os nomes dos programas de exibição de filmes e séries de produções nacionais e internacionais, bem como o ano de lançamento da Sessão da Tarde, Domingo Maior, Sessão de Gala, Cinema Especial, Supercine, Tela Quente e Temperatura Máxima foram pesquisados no site Memória Globo.

Revenge (ABC Studios, 2011-2015); e mais recentemente *The Good Doctor*³¹ (ABC Studios, 2017-2024) com transmissões de episódios após o Fantástico (1973) ou na Tela Quente.

O SBT também acompanhou em parte o modelo de exportação de sua concorrente e baseou sua programação de filmes, séries e telenovelas produzidas, especialmente nos Estados Unidos e no México. O canal do Silvio Santos estabeleceu dois programas centrais para exibição das produções audiovisuais em três programas históricos: o Cinema em Casa (1988), Tela de Sucessos (1997) e Cine Espetacular³² (2000).

Entre a lista de filmes norte-americanos de maior sucesso exibidos exaustivamente pela emissora paulistana destacamos: *Shrek*³³ (2001), *As Panteras Detonando* (2003), *Piratas do Caribe - A Maldição do Pérola Negra* (2003) e *Homem-Aranha* (2002). Estúdios como a *DreamWorks*, *Warner*, *Walt Disney Pictures*, *Sony Pictures*, *Columbia Pictures*, entre outras que também foram parceiras da TV Globo, bem como de outras emissoras abertas e canais por assinatura no Brasil.

Há também uma lista de séries de estúdios, produtoras e canais americanos como: *NBC/Warner Television*, *HBO*, *The WB (The CW)*, *Fox*, *CBS* e *ABC* exportaram séries de diferentes gêneros e formatos (sitcom, drama, comédia, aventura) que tiveram espaço na grade televisiva do SBT e conquistaram públicos em diferentes décadas desde 1990. Entre os exemplos mais destacados estão: *Um Maluco no Pedaco* (1990-1996), *OZ* (1997-2003), *Smallville: As Aventuras do Superboy* (2001-2011), *The O. C Um estranho no paraíso* (2003-2007), *Two And a Half Men* (2003-2015), *Supernatural* (2005-2020), *Eu, A Patroa e As Crianças* (2001-2005).

Apesar do grande apelo das séries americanas em sua programação, a produção estrangeira de maior sucesso e com maior tempo de exibição na grade televisiva do SBT, desde 1984, foi o humorístico *Chaves (El Chavo de Ocho, México, 1975-1980)*, que ocupou diferentes horários e dias no fluxo de exibições de programas da emissora criada por Silvio Santos.

A obra criada por Roberto Gómez Bolaños (1929-2014) é celebrada em sua autobiografia exibida em 2025, em uma série da HBO Max, que projeta uma audiência global ao longo de sua criação estimada em 350 milhões de telespectadores e como obra

³¹ As datas citadas, bem como os estúdios criadores das séries *Lost*, *Prision Break*, *Revenge* e *The Good Doctor* foram pesquisas no site Adoro Cinema.

³² As informações sobre os nomes dos programas e o respectivo ano de lançamento foram encontradas no portal Na Telinha, que é especializado em televisão. Ver mais em: <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/08/01/ha-20-anos-sbt-estreava-a-tela-de-sucessos-e-anunciava-filme-como-o-maior-evento-do-ano-na-tv-109371.php>

³³ Ver lista das principais séries de maior sucesso do SBT em 1990 e começo dos anos 2000 em <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/288371-efeito-silvio-santos-9-series-sucesso-brasil-ajuda-sbt.htm>

transmidiática que partiu da televisão para o teatro, passando pelo cinema e a literatura, havia alcançado desde sua criação mais de 1 bilhão de pessoas ao longo de mais de 50 anos de exibições ao redor do mundo.

O conjunto da obra de Bolaños, que também tem o Chapolin Colorado (*El Chapulín Colorado, 1974-1979*) como um grande sucesso exibido no Brasil pelas telas do SBT, é um exemplo entre tantos outros que poderiam ser citados de conteúdos que entre as décadas de 1960 aos anos 2000 já continham elementos de transculturalidade, transnacionalidade e transversalidade em seus roteiros e narrativas audiovisuais. Além disso, o México é o principal parceiro comercial do SBT na exportação de novelas desde os anos 1980.

2.3 Era da abundância, Pós-TV e streaming em um cenário de transversalidade

A era da abundância, situada entre os anos 1950 e 1980, marca uma transição profunda tanto no panorama televisivo global quanto nas modalidades de imperialismo cultural. Se a escassez se caracterizava pela limitação técnica e pela centralidade da infraestrutura, a abundância eleva o volume de produção, diversifica canais e introduz novos modelos de negócios baseados na expansão publicitária e na formação de conglomerados midiáticos.

No contexto norte-americano, Lotz (2007) descreve este momento como a consolidação da era das redes, observando que “as práticas industriais que definiram a televisão como meio de massa foram estabelecidas entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960” (p. 27). A consolidação dos canais televisivos NBC, CBS e ABC como estruturas nacionais de transmissão permitiu uma distribuição homogênea de conteúdos, fortalecendo a circulação de ficções seriadas em escala continental.

Esse processo foi acompanhado por uma reorganização internacional dos fluxos de conteúdo. Straubhaar (2021) destaca que a abundância produziu um modelo de “regionalização assimétrica”, em que países centrais exportavam conteúdos baratos e de fácil adaptação, enquanto países periféricos expandiram sua dependência de produtos estrangeiros, casos exemplificados pelos filmes e séries adquiridos pela Globo e o SBT no Brasil. Esse movimento reforça essa fase de consolidação do imperialismo cultural, que substitui a dependência técnica por uma dependência de mercado, em que o custo de produção local se tornou economicamente inviável diante dos preços competitivos oferecidos para se ter produções feitas nos Estados Unidos.

A partir dos anos 1980 e 1990, a TV por assinatura intensifica esse processo. A *HBO*, fundada em 1972 e expandida globalmente a partir da década de 1990, se tornou um marco da

abundância entre os canais por assinatura da época. Séries como *The Sopranos*, *Sex and the City*, *Six Feet Under* e *The Wire* redefiniram padrões narrativos e consolidaram o prestígio estético das produções norte-americanas. Esse movimento corresponde ao que Lotz define como “revolução na criação de conteúdo”, pois a HBO introduziu “um modelo de financiamento e produção que rompeu com a lógica das redes e possibilitou maior liberdade narrativa” (2007, p. 119).

No Brasil, a chegada da TV por assinatura nos anos 1990 acentuou a exposição a esses conteúdos. Canais como *Warner Channel*, *Sony*, *Universal*, *Fox* e *Cartoon Network* tornaram-se parte da rotina televisiva das classes médias urbanas. Conforme dados da Anatel e dos relatórios de programação da época, até 70% da oferta de ficção nos canais mais assistidos era composta por produções norte-americanas, o que comprova o padrão de consumo estabelecido desde a era da escassez.

Esse cenário revela que a abundância, embora tenha ampliado o volume de conteúdo disponível, não democratizou os fluxos globais. Ao contrário, ela consolidou o domínio de conglomerados sediados nos Estados Unidos, preparando o terreno para uma futura expansão digital. Como observa Schiller, o imperialismo cultural se adapta às condições tecnológicas: “à medida que novos meios se expandem, expandem-se também as formas de dominação simbólica” (1976, p. 15).

A era pós-TV, que se inicia nos anos 1990 e se intensifica nas décadas seguintes, é resultado da convergência entre televisão, internet e dispositivos digitais. O conteúdo deixa de ser limitado pela grade linear e passa a circular em múltiplas plataformas, sob demanda e em fragmentos combinados ao gosto dos receptores. Carlón (2014) afirma que a pós-televisão é marcada pela “expansão do conteúdo televisivo para telas diversas, em um ambiente de circulação contínua” (p. 26). Essa característica rompe com o pacto tradicional entre emissora e público e inaugura modos de recepção mais individualizados.

Lacalle (2010) descreve esse fenômeno como “retroalimentação entre televisão e internet”, enfatizando a emergência de comunidades interpretativas e práticas colaborativas que produzem camadas adicionais de sentido ao conteúdo audiovisual (p. 79). Os fóruns, os chats, os sites de fãs e as redes sociais se tornaram parte da experiência televisiva ampliada, configurando o que Scolari (2013) denomina “hipertelevisão”.

No entanto, é com os serviços de streaming que essa transformação alcança um novo patamar, em uma nova fase do imperialismo tanto explanado no Capítulo 1. A Netflix, pioneira no setor e consolidada globalmente a partir de 2013 com *House of Cards* (2013-2018), cria um modelo de produção e circulação baseado em algoritmos, dados e lançamento

simultâneo em mais de 190 países. Esse modelo inaugura um novo estágio do imperialismo cultural, que podemos considerar como uma fase baseada no digital-algorítmico.

Nesse novo ciclo histórico, ainda em curso em 2025, o imperialismo opera de forma distinta das fases anteriores, porque, as plataformas deixam de apenas distribuir conteúdos e passam a classificar, hierarquizar e recomendar opções personalizadas aos usuários. Os algoritmos se tornam mediadores invisíveis do consumo cultural, criando assimetria informacional entre produtores, plataformas e espectadores.

No caso específico da Netflix, a escala global permite que uma série seja lançada simultaneamente em 190 países, algo jamais alcançado pela televisão aberta e com relativa dificuldade por canais de assinatura, ainda que na era da televisão por satélite ou cabo. A coleta massiva de dados permite que as plataformas antevêjam comportamentos, ajustem estratégias e consolidem poder de mercado em um nível não visto anteriormente nos outros modelos televisivos.

Lotz (2007) afirma que “as mudanças tecnológicas alteram profundamente o que esperamos da televisão e como a utilizamos” (p. 2). Na pós-TV, essa alteração é radical, pois a televisão deixa de ser apenas um meio de massa e se torna um sistema integrado de distribuição, vigilância e personalização. Do ponto de vista do imperialismo, Straubhaar (2021) observa que, embora plataformas como Netflix ampliem a produção internacional, “a centralidade decisória permanece no eixo norte-americano, que controla capital, estratégia e propriedade intelectual” (p. 112). Assim, o streaming não rompe com o imperialismo cultural, pelo contrário, ele o transforma em um sistema mais sutil, sofisticado e globalmente integrado.

A análise das três eras da televisão permite compreender que o streaming não surge como um fenômeno desconectado, mas como continuidade evolutiva das dinâmicas históricas de poder e circulação cultural. A escassez estabeleceu a dependência técnica e narrativa, assim como a abundância ampliou fluxos e fortaleceu conglomerados e a pós-TV introduziu a lógica algorítmica que redefiniu a mediação cultural na sociedade contemporânea.

O streaming, especialmente na figura da Netflix, emerge como agente central dessa nova etapa. Sua capacidade de produzir, financiar e distribuir conteúdos globalmente, aliada ao controle sobre dados e algoritmos, sugere que estamos diante de uma nova fase do imperialismo cultural norte-americano, desta vez menos visível para o público comum, porém, mais eficiente e profundamente integrado às práticas cotidianas de consumo audiovisual.

Essa transição prepara o terreno para o Capítulo 3, onde investigaremos se as séries com selo Originals Netflix representam uma reconfiguração do imperialismo ou uma ruptura significativa em relação aos padrões estabelecidos. A análise quantitativa e qualitativa do catálogo brasileiro permitirá verificar se há hegemonia de determinados países na produção original, quais tendências temáticas se destacam, como a Netflix articula globalização e produção local, bem como de que maneira seus algoritmos influenciam a circulação cultural.

A televisão, ao longo de sua história, foi o meio que articulou infraestrutura, indústria e cultura em escala global. O streaming herda essa centralidade, mas a transforma em um sistema de poder distribuído em rede, sustentado por dados e mediado por algoritmos, que redefine as condições de produção, consumo e difusão da ficção seriada na contemporaneidade.

2.4 Imperialismo, televisão e a preparação histórica para os streamings

O panorama desenvolvido ao longo deste Capítulo 2 permite compreender que as transformações da televisão não podem ser interpretadas como meras evoluções técnicas ou mudanças de formatos narrativos, mas como etapas historicamente situadas de um processo mais amplo de reorganização do imperialismo cultural.

Ao articular as eras da escassez, da abundância e da pós-televisão com os referenciais teóricos apresentados no Capítulo 1, evidenciamos que a televisão funcionou como uma das principais engrenagens de mediação entre o imperialismo econômico clássico e suas manifestações contemporâneas no campo simbólico e comunicacional.

A televisão, ao longo do século XX, consolidou-se como infraestrutura estratégica para a difusão de conteúdos, valores e imaginários produzidos nos centros hegemônicos, sobretudo nos Estados Unidos, contribuindo para a naturalização de padrões culturais que ultrapassam fronteiras nacionais e se tornaram referências globais.

Do ponto de vista histórico, as formulações de Lênin citadas e criticadas por Cohen (1976) sobre o imperialismo como fase monopolista do capitalismo, nos ajudaram a compreender a base estrutural sobre a qual a indústria televisiva se desenvolveu. A concentração de capital, a formação de grandes conglomerados e a expansão de mercados externos, descritas por Lênin, Rosa, Luxemburgo e Marx encontram correspondência direta na consolidação das redes de televisão e, posteriormente, dos grupos transnacionais de mídia.

A televisão da era da escassez, ao depender de equipamentos, tecnologias e conteúdos importados, refletia uma economia política marcada pela assimetria entre centro e periferia. Já

na era da abundância, essa assimetria não desaparece, mas se reorganiza em torno da lógica dos conglomerados, que passam a controlar cadeias inteiras de produção, distribuição e circulação cultural, como analisado por Schiller (1976) ao tratar do imperialismo cultural e comunicacional.

As observações de Schiller (1976) dialogam diretamente com os exemplos empíricos apresentados neste capítulo, especialmente no que diz respeito à presença massiva de produções norte-americanas nas grades da televisão brasileira aberta e por assinatura. A importação de enlatados, séries e filmes não foi apenas uma estratégia econômica para suprir lacunas de produção local, mas um mecanismo de difusão cultural que moldou hábitos de consumo, referências narrativas e expectativas estéticas do público.

Nesse sentido, a televisão operou como um dispositivo de hegemonia simbólica, reforçando o argumento de que o imperialismo cultural se exerce menos pela imposição direta e mais pela circulação contínua e naturalizada de bens simbólicos, como apontam também Ianni (1979) ao discutirem os processos de mundialização da cultura.

A contribuição de Ianni (1979), também se dá ao diferenciar centro e periferia em termos estruturais, permitindo aprofundar a compreensão dessas dinâmicas no campo televisivo. As eras da televisão evidenciam que, mesmo quando há expansão da produção local, os países centrais mantêm posições privilegiadas na definição de formatos, gêneros e modelos narrativos.

Essa leitura encontra ressonância nos estudos de Straubhaar (2021) sobre os fluxos globais de televisão, nos quais o autor demonstra que a regionalização da produção não elimina a hegemonia dos centros produtores, mas convive com ela de forma assimétrica. Assim, a televisão brasileira, apesar de sua forte capacidade produtiva, especialmente considerando as telenovelas ou programas humorísticos, permaneceu inserida em um sistema internacional no qual os conteúdos norte-americanos continuaram a ocupar posição de destaque, tanto na TV aberta quanto na TV por assinatura.

Ao avançar para a era da pós-televisão, as reflexões de Straubhaar (2021) se tornam relevantes para compreendermos como os fluxos globais ajudaram na passagem de um modelo de circulação massiva e linear para um ecossistema midiático marcado pela transversalidade, pela convergência e pela circulação em rede. Os pressupostos de Straubhaar (2021) oferecem uma chave interpretativa para entender como imagens, narrativas e gêneros televisivos passam a circular de forma transnacional, atravessando fronteiras culturais e sendo reinterpretados em contextos locais. No entanto, como o próprio autor alerta, esses fluxos não

são neutros, pois continuam atravessados por relações de poder, interesses econômicos e desigualdades históricas que favorecem determinados pólos produtores.

É nesse contexto que os autores trabalhados no Capítulo 2, como: Carlón e Fachine (2014), Lotz (2007), Lacalle (2010) e Jost (2012), contribuem para a compreensão das transformações mais recentes do meio televisivo. A noção de pós-TV, de hipertelevisão e de retroalimentação entre televisão e internet evidencia que a experiência televisiva se expandiu para além da grade e do aparelho, incorporando múltiplas telas, temporalidades flexíveis e práticas participativas. Contudo, essa expansão não representa, por si só, uma superação das assimetrias históricas discutidas no Capítulo 1. Pelo contrário, ela cria novas camadas de mediação que tornam o exercício do poder cultural mais difuso e menos visível, deslocando o controle da programação para sistemas algorítmicos e plataformas digitais.

Se, na era da abundância, os filtros eram exercidos por editores, anunciantes e interesses corporativos, na pós-TV esses filtros passam a ser operados por algoritmos e sistemas de recomendação. A curadoria algorítmica das plataformas de streaming, especialmente da Netflix, atua como novo mecanismo de seleção e hierarquização do conteúdo, definindo o que ganha visibilidade e o que permanece marginalizado. Isso se reflete também em uma reconfiguração do modelo de propaganda, que está adaptada às lógicas digitais, que reforça a centralidade das plataformas no ecossistema midiático contemporâneo.

Dessa forma, o streaming não pode ser compreendido como ruptura em relação à história da televisão, mas como continuidade sofisticada de um processo histórico de imperialismo cultural. A Netflix emerge, no Capítulo 3, como herdeira direta das dinâmicas construídas ao longo das eras da televisão que passam pela dependência estrutural da escassez, a concentração industrial da abundância e a transversalidade da pós-TV. Sua capacidade de operar em escala global, produzir conteúdos localizados e, simultaneamente, centralizar decisões estratégicas e dados de audiência revela um novo estágio do imperialismo, agora sustentado pelo controle informacional e pela mediação algorítmica.

Assim, o fechamento deste capítulo reafirma que a televisão foi o elo histórico que permitiu a transição entre o imperialismo econômico-industrial e o imperialismo cultural-digital. Ao preparar o terreno para o Capítulo 3, esta análise demonstra que a investigação dos Originais Netflix não se limita a um estudo de catálogo ou de gêneros, mas se insere em um debate mais amplo sobre poder, cultura e circulação global de narrativas. O streaming, longe de inaugurar um cenário pós-imperial, apresenta-se como a forma mais recente e complexa de um processo histórico que atravessa o século XX e se projeta de maneira decisiva no século XXI.

CAPÍTULO 3: RESULTADOS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DAS SÉRIES ORIGINAIS NETFLIX DO BRASIL

Partimos da proposta de classificação metodológica de pesquisa científica, de acordo com os estudos de Oliveira (2011, p. 19) para traçarmos nosso percurso metodológico. A partir do nosso objeto de estudo que é o catálogo brasileiro de séries Originais Netflix procedemos com uma abordagem quali-quantitativa a partir da análise de um caso único.

Fizemos uma análise descritiva a partir da interpretação dos dados depurados e em paralelo com as reflexões obtidas a partir das leituras realizadas no aporte teórico. Empreendemos também uma análise detalhada da série histórica do objeto analisado de modo a observar suas características definidoras, bem como o momento em que ela se encontra a partir da tradição imperialista norte-americana no mundo.

Os dados coletados para promoção destas análises se deram a partir dos registros dos lançamentos das séries originais da Netflix do catálogo brasileiro entre os anos de 2012 e 2024 feitos dentro do projeto de pesquisa intitulado: Tradições, Transformações e Perspectivas da Televisão na era da Cultura da Convergência. A partir da definição deste instrumento de coleta de dados realizamos a análise dos dados considerando dois elementos dentre todos que estruturam os registros das séries registradas.

São elementos de registro da tabela em Excel com os lançamentos Originais Netflix do catálogo brasileiro: título, país de origem, ano de estreia na Netflix, número de temporadas, número de episódios, temática geral, status, formato, sinopse, ações transmídia, canal de origem e ano de lançamento (fora da Netflix, se for o caso). Usamos de todas essas categorias elencadas somente o país de origem e o ano de estreia na Netflix, que se tornaram nossas unidades de registro, conforme preconizado na metodologia da Análise de Conteúdo que descrevemos anteriormente.

Com essas duas unidades de registro definidas observamos a presença dos países e sua participação como produtores das séries que integram ou que já estiveram presentes neste catálogo, observando em que nível percentual os países são representados considerando os conteúdos que são produzidos pelos Estados Unidos. A análise da série histórica gerou insights sobre a expansão em nível global da Netflix e com quem ela se relaciona a construção de seus conteúdos com abordagens locais e globais.

O quadro abaixo ilustra o que desenvolvemos em termos metodológicos neste trabalho.

Quadro 1 - Classificação metodológica de pesquisa científica

Classificação quanto aos objetivos da pesquisa	Classificação quanto à natureza da pesquisa	Classificação quanto à escolha do objeto de estudo	Classificação quanto à técnica de coleta de dados	Classificação quanto à técnica de análise de dados
<ul style="list-style-type: none"> • Descritiva 	<ul style="list-style-type: none"> • Qualitativa • Quantitativa 	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo de caso único 	<ul style="list-style-type: none"> • Observação • Pesquisa bibliográfica • Pesquisa Triangulação 	<ul style="list-style-type: none"> • Análise de conteúdo

Fonte: Oliveira (2011, p. 19).

Quanto aos objetivos de pesquisa compreendemos que a descrição é o primeiro passo para estruturação do que propusemos pesquisar considerando os procedimentos técnicos de organização, classificação dos dados coletados conforme destaca Lopes (2001).

Trata-se na prática de proceder a uma manipulação dos dados que implica: 1) realizar o tratamento estatístico, ou seja, fazer tabulações para encontrar concentrações, frequências e tendências na documentação coletada; a análise multivariada para efetuar relações e cruzamentos; a categorização dos dados para encontrar campos de sentido; 2) assegurar o "domínio" sobre a massa de dados coletados, porque permite identificar e selecionar fatos de significação para o tratamento analítico ulterior; 3) conseguir um conhecimento prévio das possibilidades da documentação em relação aos objetivos teóricos e práticos da investigação (Lopes, 2001, p. 149).

No nosso estudo, consideramos de todo acervo disponível no catálogo brasileiro da Netflix entre séries, filmes e outros conteúdos, somente e exclusivamente os registros das séries com o selo de Originais, uma vez que, em cada país ou região, a Netflix opera com um

conjunto de acervo considerando a realidade local, sua disponibilidade de produção e sua concorrência.

Sendo assim fizemos uma abordagem qualitativa de todos os lançamentos considerando como ponto de partida a primeira série Original da Netflix, Lilyhammer, comédia e drama que foi lançado em 2012, teve como país de origem a Noruega e perdurou por três temporadas sendo encerrada em novembro de 2014. Consideramos a análise dos títulos registrados até o mês de dezembro de 2024. “Pesquisas quantitativas têm como objetivo medir ou calcular, isto é, quantificar algum aspecto do comportamento humano. Sua origem está nas Ciências Naturais, nas quais é, de certa maneira, a forma de fazer pesquisa” (Martino, 2018, p. 103).

Quanto à natureza da pesquisa desenvolvemos um estudo quali quantitativo que permitiu inferências qualitativas a partir do registro conjuntural da série histórica dos lançamentos inseridos na tabela em Excel considerando todos os países registrados articulando as teorias e autores selecionados para discutir os dados coletados.

Pesquisas qualitativas estão preocupadas com os significados presentes nas ações humanas. Nada no ser humano é por acaso, assim como nada é fruto de uma relação totalmente determinada de causa e efeito. Por isso, nas pesquisas qualitativas o objetivo principal é compreender as ações humanas, não as explicá-las [...] A pesquisa qualitativa lida com o universo da subjetividade, das motivações e elementos pessoais de alguém que, naquele momento, participa da pesquisa (Martino, 2018, p. 99).

Apesar de analisarmos um conjunto de lançamentos de séries em uma plataforma de streaming, nosso estudo se propôs a estudar um único caso, sem comparações ou paralelos aos casos de lançamentos de séries, filmes com ou sem selo de originais de outros streamings que atuam no mesmo mercado ou em mercados afins da Netflix no Brasil como canais de televisão abertos ou fechados e outros serviços de vídeo pela internet ou cinema.

Há muitas vantagens nos dados da mídia - comparados com entrevistas ou grupos-foco, por exemplo: eles são ubíquos e em geral de fácil disponibilidade; são acessíveis e, normalmente, "leves" no tempo e na pesquisa - por exemplo, não requerem transcrições extensas; e têm valor considerável como dados para as ciências sociais e de saúde etc. (Lopes, 2001, p. 149).

Buscamos com as escolhas epistemológicas, de método, técnica e análise estruturar nossa pesquisa estabelecer a delimitação, descrição, análise e interpretação do conteúdo referenciado a partir da lista de obras de séries ficcionais disponíveis no catálogo para

compreender o *modus operandi* da Netflix no mercado consumidor brasileiro ao longo de mais de uma década de operações da empresa norte-americana no mundo.

A Análise de Conteúdo foi nosso método de procedimento principal operacionalizado com o intuito de obter resultados sobre os dados registrados, observados e analisados. De acordo com Martino (2018), a observação é desafiadora e depende do preparo teórico e das escolhas do pesquisador. "Na observação, o objetivo é compreender uma situação a partir da proximidade com o que está acontecendo. Para isso, a preparação teórica é o melhor caminho - para saber o que ver e desconfiar de seu próprio olhar" (Martino, 2018, p. 135).

Nesta mesma perspectiva Lopes (2001) defende que a observação é um movimento próprio da pesquisa que prescinde da capacidade de olhar para além da superficialidade dos fatos, das coisas e das pessoas, ou da mídia, e que se caracteriza por estabelecer métodos científicos de investigação a partir da reconstrução empírica dos fenômenos sociais.

Concordando com Florestan Fernandes, a observação reúne as seguintes características: "Primeiro ela transcende a mera constatação dos dados de fato. Segundo ela envolve a complementação dos sentidos por meios técnicos. Terceiro, ela constitui o processo pelo qual as instâncias empíricas, relevantes para a descrição ou a interpretação dos fenômenos sociais, são obtidas, selecionadas e coligidas (Lopes, 2001, p. 143).

Outro instrumento utilizado neste estudo foi a pesquisa bibliográfica onde identificamos variados autores e conceitos que nos deram sustentação teórica nos capítulos anteriores para embasar as discussões que faremos a partir deste capítulo e que serão importantes para avançarmos na compreensão dos dados coletados. Martino (2018) nos explica como a pesquisa bibliográfica deve ser constituída.

É feita a partir da leitura de livros, teses, dissertações e artigos, procurando organizar caminhos percorridos pelas autoras e autores. De certa maneira, é quase uma "metapesquisa" ou uma "pesquisa da pesquisa": o objetivo é mostrar as tendências das investigações a respeito de um tema ou um conceito. (Martino, 2018, p. 96).

De acordo com os estudos de Lopes (2001) a procura por bibliografias enriquece o trabalho de pesquisa, amplia a visão e atualiza o que outros pesquisadores na área estão estudando sobre o tema ou correlacionados a ele. "Esse levantamento bibliográfico, quando bem realizado, oferece textos de apoio a todas as dimensões da pesquisa, envolvendo questões epistemológicas, teóricas, metodológicas e técnicas" (Lopes, 2001, p. 148).

Para além das classificações já descritas e dos métodos de procedimentos já supracitados determinamos o método de instrumento e a sistematização que deram bases para a próxima etapa deste trabalho que é a Análise de Conteúdos dos dados definidos. “Análise de conteúdo é um método de pesquisa observacional, que é usado para avaliar sistematicamente o conteúdo simbólico de todas as formas de comunicação registradas” (Kolbe e Burnett, 1991, p. 243).

A Análise de Conteúdo, segundo Bardin (2010) tem origem nas ciências sociais e na comunicação, sendo influenciada por métodos qualitativos e quantitativos de interpretação de textos. Autores como Bauer & Gaskell (2008).

Embora a maior parte das análises clássicas de conteúdo culminem em descrições numéricas de algumas características do *corpus*, considerável atenção está sendo dada aos "tipos", "qualidades", e "distinções" no texto, antes que qualquer quantificação seja feita (Bauer & Gaskell, 2008, p. 191).

Partindo dos pressupostos de Bardin (2010) aplicados a estrutura da nossa coleta de dados para estabelecer as categorizações das informações coletadas da Netflix, o que esteve em acordo com a codificação observando os países de origem e o ano de estreia na Netflix de um universo total de 754 títulos catalogados na tabela em Excel entre 2012 e 2024.

Tratar o material é codificá-lo. A codificação corresponde a uma transformação - efectuada segundo regras precisas - dos dados em bruto do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão; susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices (Bardin, 2010, p. 129).

A partir da quantidade de vezes que um título foi classificado a partir dos países de origem estabelecemos um ranking com a frequência dos nomes de todas as nações citadas e observamos o posicionamento daquelas que se destacaram ao longo da série histórica registrada sempre tendo como referência as produções dos Estados Unidos em termos quantitativos no lançamento de séries com selo de Originais.

Assim cumprimos o que Bardin determina como enumeração e a observação da recorrência de países se tornou nossa unidade de contexto.

Unidade de contexto serve de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões (superiores às das unidades de registro) são óptimas para que se possa compreender a significação exacta da unidade de registro (Bardin, 2010, 133).

Nos interessou também avaliar o ritmo de produção e lançamento neste catálogo considerando ano a ano dentro da série histórica estabelecida como recorte temporal, pois com esse movimento compreendemos como os países que mais se destacaram se projetaram ao longo do tempo dentro deste serviço de streaming.

A seguir apresentamos, a realização de todas as operações citadas anteriores, as inferências, que segundo Bardin (2010), permite interpretações possíveis a partir da análise da mensagem e de suas significações. "Qualquer análise de conteúdo passa pela análise da própria mensagem. Esta constitui o material, o ponto de partida e o indicador sem o qual a análise não seria possível!" (Bardin, 2010, p. 164). Compreendemos os sistemas de valores e as significações implícitas nos conteúdos identificado na lista do catálogo a partir do recorte proposto. "A significação: a passagem sistematizada pelo estudo formal do código não é sempre indispensável. A análise de conteúdo, pode realizar-se a partir das significações que a mensagem fornece". (Bardin, 2010, p. 164).

A Análise de Conteúdo aparece aqui como método que articula rigor e flexibilidade para tratar o corpus títulos da Netflix sob análise, permitindo tanto enumerações quanto leituras qualitativas. Antônio Carlos Gil enfatiza a gênese e os objetivos do procedimento entre técnicas de quantificação e interpretações mais amplas, com fases claras de trabalho (Gil, 2008). Para Gil, a técnica não é apenas contagem, mas um processo que inclui preparação, codificação e tratamento estatístico quando necessário. Isso se conecta ao seu uso em estudos de mídia, onde a frequência e a valoração de símbolos constituem indicadores centrais. No nosso caso da nossa pesquisa, essas etapas legitimam a construção do ranking por países e a observação longitudinal pretendida.

Gil coaduna com o que Bardin sintetiza em termos da operacionalização do método em etapas práticas em que "o tratamento dos dados, a inferência e a interpretação, por fim, objetivam tornar os dados válidos e significativos" (Gil, 2008, p. 153). Essa definição se alinha à análise aqui proposta de uma leitura flutuante, recorte de unidades, codificação e enumeração. No projeto em pauta, cada título será codificado segundo unidade de registro e unidade de contexto, permitindo triangulação entre frequência e significado. Esse encadeamento técnico assegura confiabilidade e possibilidades de generalização parcial.

Martino (2018) complementa os pressupostos emprestados a este trabalho por Bardin e Gil, ao enfatizar a abrangência e a adaptabilidade da Análise de Conteúdo para materiais diversos, do texto ao audiovisual. Como observa, "a análise de conteúdo trabalha com séries de materiais" (Martino, 2018, p. 159), o que legitima o exame de séries e metadados da

Netflix avaliados nesta dissertação. Martino também coloca ênfase na necessidade de construir categorias analíticas claras e operacionais antes da codificação. Nesse sentido, a proposta do ranking por país e ano converge com sua recomendação de definir esquemas de codificação robustos. A integração de procedimentos assistidos por software é coerente com os avanços que o autor aponta no campo.

No plano da confiabilidade, Martino reforça o cuidado com validade, replicabilidade e estimativas de incerteza, recomendando testes e registro transparente dos passos metodológicos. Por isso, adotamos tabelas de codificação e procedimentos de concordância para assegurar consistência. Martino reforça que “o centro da análise de conteúdo é a definição das categorias para interpretar a mensagem” (Martino, 2018, p. 160), princípio que orienta a construção do instrumento de coleta. Esses cuidados permitem uma abordagem híbrida, numérica e interpretativa, sobre frequência de países, ritmos de produção e sentidos culturais presentes nos conteúdos analisados.

Ao unir Gil (2008), com sua ênfase nas fases e na enumeração, e Martino (2018), com sua atenção à validade e adaptabilidade, obtém-se duas perspectivas convergentes. A primeira é operatória: organização do corpus, definição das unidades, preparação do quadro de categorias, codificação e quantificação. A segunda é interpretativa: leitura das significações, das ênfases simbólicas e das trajetórias que emergem no catálogo. Ambas são indispensáveis, pois a enumeração revela tendências estruturais, enquanto a interpretação permite discutir seus sentidos dentro da lógica de circulação cultural global. Dessa articulação derivam os procedimentos metodológicos adotados neste trabalho.

3.1 Análise de conteúdo da lista de Séries Originais do catálogo Brasileiro da Netflix

A partir dos dados da tabela Excel com os Títulos Originais Netflix, separamos e criamos uma tabela que denominamos como Gráficos e Tabelas dos registros das Séries Originais Netflix - Ano de lançamento e Países de Origem - do qual apresentaremos os dados a seguir. Mas antes, faremos o registro de todos os países listados separados pelos continentes, entre os produtores de ficção seriada no catálogo de séries com o selo de originais durante a série histórica de 2012 a 2024.

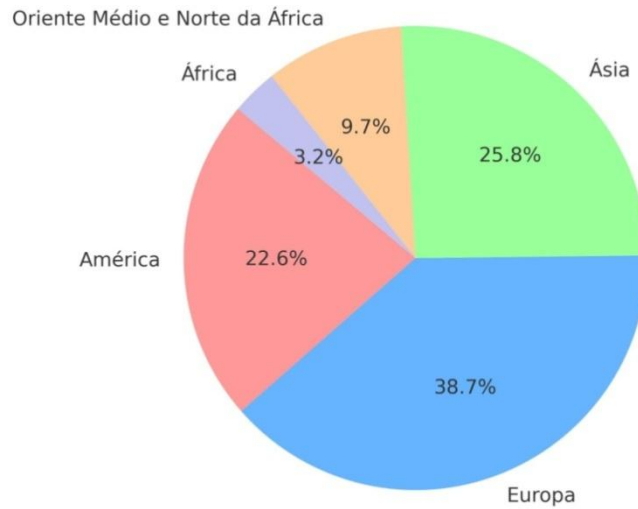
Os países listados representam todos os continentes do mundo e mesmo com o predomínio de produções oriundas dos Estados Unidos, os dados indicam uma forte diversidade geopolítica do cenário internacional. Observamos duas perspectivas da face imperialista norte-americana em um quadro geral.

A primeira é que as séries originais da Netflix se adaptam ao gosto e as concorrências locais tanto de outros SVoD, VoD, serviços de streaming e televisões aberta e por assinatura, quanto evidencia a lógica de mercado da Netflix em fomentar alianças locais para coprodução e compra de direitos de exclusividade de ficções seriadas que sejam produzidas com uma linguagem que possa ser aproveitada em seus catálogos no contexto global.

No continente americano, estão listados: Estados Unidos, Canadá, México, Brasil, Argentina, Colômbia e Cuba. Os Estados Unidos, maior economia da região e do mundo, lideram amplamente em número de registros, enquanto outros países, como Brasil, México e Canadá, também figuram entre os mais destacados, refletindo suas respectivas influências regionais.

Na Europa, estão elencados: Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Itália, Irlanda, Bélgica, Polônia, Dinamarca, Noruega, Finlândia e Suécia. Estes países representam tanto as principais economias ocidentais quanto nações nórdicas menores, conhecidas por seus elevados índices de desenvolvimento humano e inovação tecnológica. E conhecidas pelo histórico imperialista, especialmente as cinco primeiras da lista, e pela capacidade produtiva na área da produção cinematográfica e televisiva.

O continente asiático está representado por: China, Coreia do Sul, Japão, Índia, Israel, Filipinas, Taiwan e Tailândia. A presença de países asiáticos no conjunto de dados reflete a crescente importância da região na produção e exportação de produções audiovisuais com potencial de alcance global. A Coreia do Sul merece destaque por estar se tornando uma potência mundial na difusão de um gênero denominado Dorama, que são produções que refletem os valores e a cultura do país. No Oriente Médio e Norte da África, aparecem Egito, Emirados Árabes Unidos e Turquia, reforçando o potencial produtivo, especialmente por serem locações de filmes hollywoodianos de diferentes gêneros e para novelas. Por fim, no continente africano, África do Sul se destaca como a única representante.

Gráfico 1 – Distribuição dos países representados por continente**Distribuição dos Países Representados por Continente**

Fonte: Os autores (2025)

O gráfico acima reflete a dimensão imperialista da presença da Netflix a partir da divisão continental, considerando os 190 países onde ela está presente. Porém, em números gerais somente 31 países ao longo dos registros feitos dentro da série histórica estudada foram produtores de conteúdos no catálogo da Netflix, o que representa um percentual de 16,32% de países no mundo. A estratégia produtiva da empresa norte-americana se baseia em escolher países com tradição na produção de conteúdos de ficção seriada e que tenham parceiros potenciais para coproduções com adequação ao contexto local e aproveitamento de histórias com caráter global.

A distribuição neste gráfico também evidencia a abrangência global dos registros, incluindo economias desenvolvidas e emergentes, bem como países de diversas características culturais, políticas e econômicas, ressaltando a complexidade das relações internacionais contemporâneas, todos elementos que envolvem as questões imperialistas já destacadas anteriormente. A seguir analisamos os 10 países que mais produziram séries com o selo Originais Netflix até o ano de 2024 para refletirmos qualiquantitativamente sobre os números que se apresentam em uma evolução ou retração histórica entre as nações listadas.

Tabela 1 – Top 10 de países monitorados na série histórica 2012-2024

Ano	Estados Unidos	Coréia do Sul	Reino Unido	Brasil	Japão	Canadá	Espanha	México	Alemanha	França
2012	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
2013	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2014	17	1	4	0	1	2	0	1	0	1
2015	31	6	7	2	2	2	1	1	0	0
2016	31	6	7	2	2	2	1	1	0	0
2017	44	7	5	0	9	10	3	1	1	3
2018	60	12	11	7	4	4	8	4	2	5
2019	62	14	6	6	4	3	6	3	2	2
2020	48	16	5	9	2	1	3	3	2	3
2021	24	13	3	6	0	0	6	2	0	1
2022	15	14	1	6	3	0	0	2	0	1
2023	23	16	5	5	1	1	2	0	0	0
2024	45	7	13	1	1	0	2	0	0	1
Total	405	106	67	53	33	26	29	20	8	7

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

A tabela com o top 10 dos países que produziram ou coproduziram séries com selo Originais Netflix é liderada pelos Estados Unidos e no mesmo continente possui mais três representantes que se destacam na indústria da produção de ficção seriada e da televisão por características muito próprias, sendo Brasil, Canadá e México. Brasil e México compartilham em comum a larga tradição com o melodrama das novelas que importam para muitos países no mundo, muito antes da existência dos serviços de streaming.

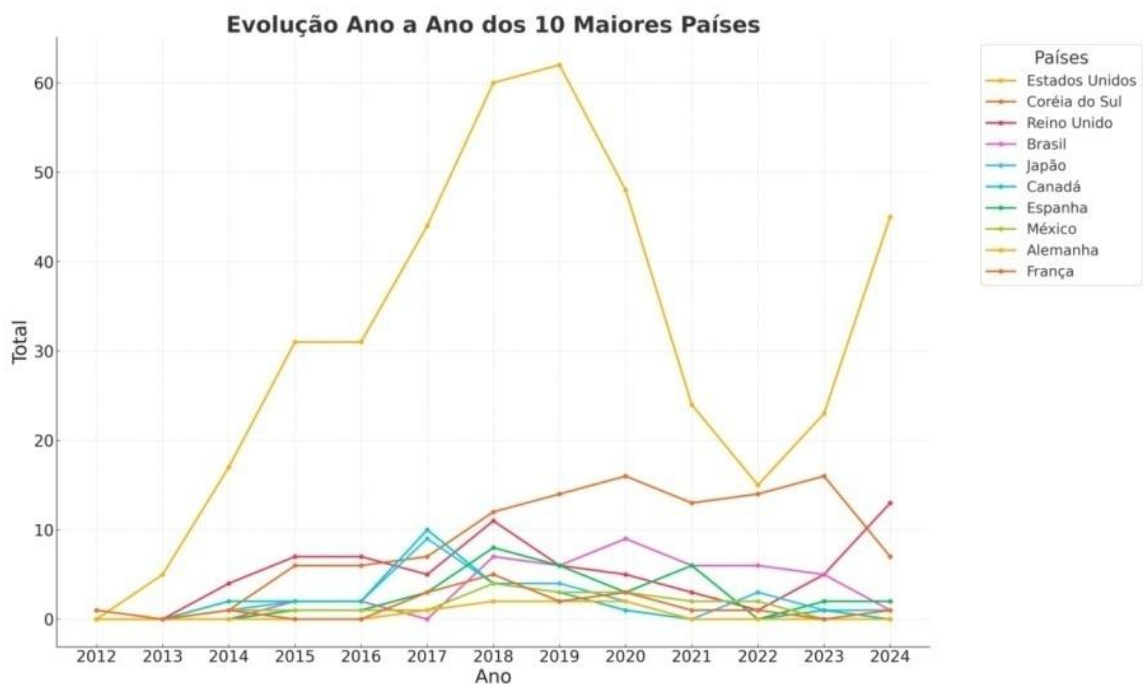
Completam a lista no continente a Colômbia e Argentina, que são responsáveis por sete séries estreadas no catálogo, demonstrando a força da produção sul-americana, se somando ao Brasil e a curiosidade fica com a presença de Cuba com uma série original Quatro estações em Havana, que estreou em 2016 e permaneceu no catálogo somente por uma temporada.

Conforme observamos anteriormente nas análises dos relatórios do Obitel, vimos que os concorrentes locais da Netflix como o Grupo Globo com seus canais televisivos e por meio do GloboPlay criaram cenário para parcerias da Netflix com empresas como o SBT que

alocou várias de suas produções novelísticas no serviço de streaming americano com destaque para Carrossel (2012), Chiquititas (2013), Carinha de Anjo (2016), Cúmplices de Um Resgate (2015) e As Aventuras de Poliana (2018).

O grande destaque em números gerais é a liderança dos Estados Unidos desde 2013 e que soma total diz respeito a 405 séries do total de 754 produções registradas até 2024. Em todos os cenários avaliados, que serão discutidos adiante detalhadamente, os norte-americanos superaram a soma dos demais países representados, ou teve o dobro e o triplo de produção de todas as séries registradas no catálogo. O gráfico abaixo ilustra esse predomínio das produções de séries estadunidenses em relação as outras nações.

Gráfico 2 – Evolução ano a ano dos 10 maiores países



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Sobre os países europeus listados - Reino Unido, Espanha, Alemanha e França - reforçamos o caráter imperialista destas nações ao longo da história também a capacidade cultural de influenciar as narrativas do mundo na cultura e nas artes, o que não é diferente no campo das produções cinematográficas ou na contemporaneidade, nas produções e exportação mundial das narrativas de ficção seriada, seja pela Netflix ou por seus concorrentes em nível local e global.

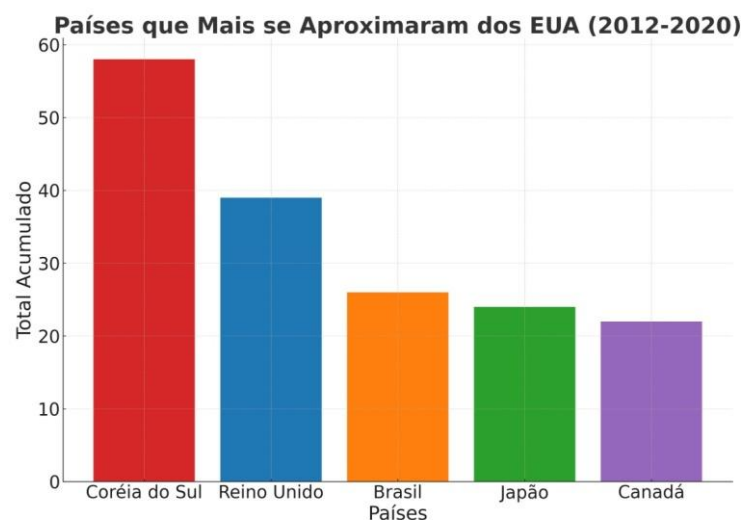
Os países citados sempre tiveram presença nas produções estreadas no streaming americano em todos os anos registrados com maior ou menor incidência, sendo que somados

eles representam 188 títulos das produções registradas no período. Possuem 1 ou 2 lançamentos ao longo deste período neste continente: Irlanda, Bélgica, Polônia, Dinamarca e Finlândia, e há também a Noruega que tem seis títulos originais no catálogo da Netflix. Ocupando a 2ª e a 5ª posições do top 10 entre os países produtores, estão a Coreia do Sul e Japão, que se notabilizaram pela capacidade técnica e de roteiro em suas produções. O grande destaque é a Coreia do Sul.

3.2 Historicidades das séries originais Netflix no Brasil

Após analisar os resultados preliminares da Análise de Conteúdo a partir dos dados gerais, fizemos uma análise ano a ano para discutir sobre as peculiaridades, avanços e retrocessos dos principais países produtores de títulos originais. Consideramos o ingresso de novos títulos dos países listados em dois ciclos, sendo o primeiro de 2012 a 2020 e o segundo de 2021 a 2024. O marco divisor entre os dois ciclos foi a eclosão da pandemia da Covid-19 que vigorou após declaração da Organização Mundial de Saúde entre 11 de março de 2020 e 5 de maio de 2023. Com a liderança expressiva já registrada aqui criamos dois gráficos para demonstrar os cinco países que mais se aproximaram dos Estados Unidos numericamente em termos de lançamentos de séries originais no período histórico registrado e avaliado neste estudo.

Gráfico 3 – Países que mais se aproximaram dos EUA (2012 – 2020)

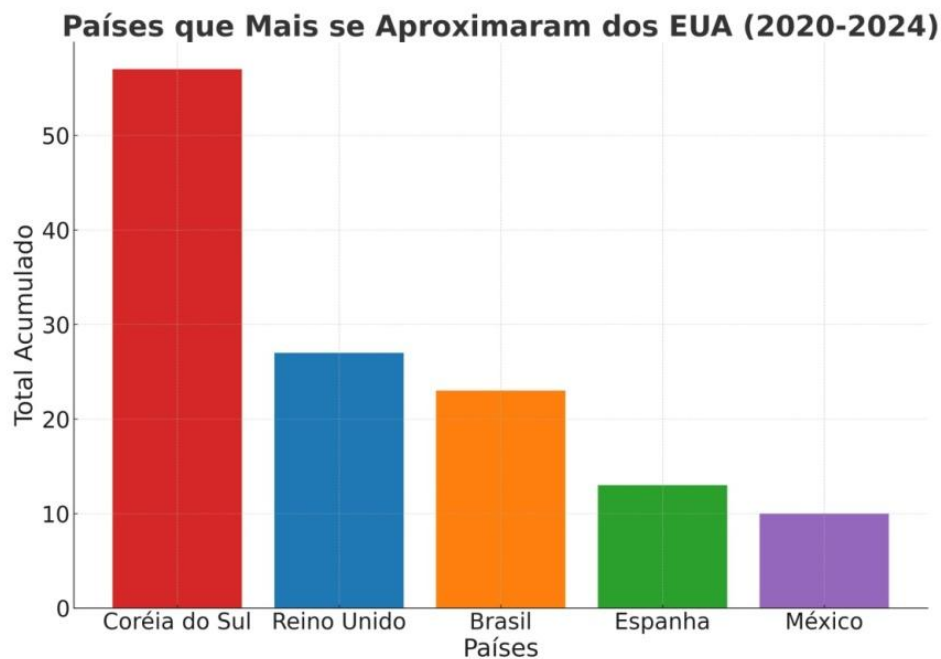


Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Observamos que a Netflix primou por haver representatividade entre continentes durante o período anualmente em suas parceiras de coprodução para criação de ficções seriadas em seu catálogo de séries originais. Os dados da Tabela 1 demonstram a diferença entre a Coreia do Sul que acumulou 62 títulos originais contra 42 produções do Reino Unido, enquanto as produções dos Estados Unidos somaram neste intervalo 292 novas séries originais. As coproduções do Brasil (24) neste intervalo de tempo, superaram numericamente as oriundas do Canadá (22) e Japão (22) entre as originais no catálogo brasileiro do streaming norte-americano.

No outro ciclo citado observamos a aparição de outros países como protagonistas da coprodução de ficções seriadas que ingressaram no catálogo brasileiro da Netflix.

Gráfico 4 – Países que mais se aproximaram dos EUA (2020 – 2024)



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Outrora posicionados na 4º e 5º posição, Japão e Canadá, perderam espaço para Espanha e México em um cenário pós-Covid 19, que tiveram 10 e 4 de séries que respectivamente entraram para o catálogo brasileiro da Netflix. Neste mesmo período histórico a Coreia do Sul disparou expressivamente e alcançou o lançamento de 50 títulos no mercado brasileiro enquanto coprodutores do Reino Unido e do Brasil conseguiram emplacar

neste mesmo catálogo X e Y respectivamente. Enquanto isso, os Estados Unidos lançaram 113 títulos com selo de Originais no Brasil.

Excetuando os números da Coreia do Sul, que teve crescimento exponencial neste ciclo após a pandemia, todos os demais países registraram decréscimo em suas coproduções com a Netflix, salvo o Reino Unido que em 2024 registrou o melhor desempenho entre os países do top 10 e entregou 13 séries para o catálogo do país do presidente Donald Trump.

A pandemia, apesar de ter restringido o acesso das pessoas nas ruas e ampliado o consumo de audiovisual dentro e fora da internet representou uma queda vertiginosa das parcerias e da diversidade que estava sendo construída pela Netflix com outros países em suas coproduções e até mesmo internamente com produtores dos Estados Unidos. Só para se ter uma noção em 2024 os EUA entregaram 45 novos títulos, número semelhante às 44 séries ficcionais que o mesmo país conseguiu produzir em 2017, três anos antes da pandemia.

Por fim, compreendemos que a busca pela fidelização de sua audiência, a manutenção da política restritiva do compartilhamento das contas e do aumento anual do valor das assinaturas, a abertura para estabelecimento de parcerias de coproduções locais e a luta contra os concorrentes na mesma prestação de serviço tem norteado as ações da Netflix ao redor do mundo e particularmente no Brasil, onde a pluralidade dos países que colaboraram com obras de ficção seriada se diversificam ano após ano.

Notamos também, a partir dos dados analisados e dos autores consultados, que fatores externos podem influenciar no volume e no país de onde essa obra se origina, mas que a plataforma de streaming norte-americana tenta oferecer cada vez mais produtos que tenham obtido sucesso em nível global considerando o perfil do público brasileiro tentando um equilíbrio entre produtos do gosto médio e novidades que possam se tornar tendências em um curto ou médio período.

Concluimos essa análise afirmando que a Netflix reflete uma nova fase do Imperialismo norte americano baseado em uma empresa que procura expandir seus horizontes comerciais para todos os continentes do mundo. Ela se adapta a realidade local e usa de artifícios para estabelecer relações comerciais com outras empresas que possam ajudar na sua expansão e que a ajude a enfrentar os concorrentes.

Sua política é se diferenciar pela oferta de conteúdos com e sem o selo de originais para fidelizar sua base de clientes e manter sua liderança, algo que ainda não foi ameaçado em nenhum dos países citados e em especial no Brasil onde ela lidera entre mais de 70 serviços de streamings e nas competições com grupos que oferecem VoD, SVoD entre outras opções de oferta de conteúdo audiovisual por meio da internet.

A partir das análises já realizadas anteriormente nesta dissertação procuramos fazer um recorte localizado nos dados da produção que está especificamente registrada na realidade brasileira da Netflix. Consideramos nesta seção do trabalho refinar o escopo da análise focando especificamente na lista de títulos Originais Netflix que estão no catálogo brasileiro com destaque para os formatos destas produções de ficção seriada em relação ao levantamento feito sobre as séries americanas para observar aproximações ou distanciamentos.

Para realizar essa análise recortamos dados do nosso monitoramento das produções lançadas no catálogo brasileiro da Netflix e analisamos a evolução histórica destas séries dentro da plataforma comparando nossos dados com os dados externos de artigos que tratam deste tema, do relatório anual do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel)³⁴ e da Rede Brasileira de Pesquisadores da Ficção Televisiva (Obitel Brasil), bem como da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

A compreensão sobre os formatos, recorreremos aos estudos de Coca & Santos (2013) que refletem sobre a hibridização de formatos na ficção seriada contemporânea a partir de considerações sobre a mestiçagem das imagens e formatos de outros meios como a pintura, o cinema e a televisão. Os autores também destacam que os folhetins são a gênese das histórias fragmentadas que assistimos hoje nas séries exibidas na televisão, internet e streamings.

O que nos primórdios do cinema parecia certo amadorismo, com a televisão “ganharia expressão industrial e forma significativa.” (MACHADO, 2010, p. 87). É fato que razões intrínsecas à natureza televisual devem ser consideradas. A audiência da televisão é dispersa e o enunciado televisual deve ser capaz de solicitar o telespectador para si. Isso justifica o porquê de a televisão adotar a serialização como uma das suas principais formas de estruturação, o que implica conceber um padrão que se repete, com variações maiores ou menores, assim como acontece na produção industrial. Coca & Santos (2013, p. 5).

Repetição sem redundância e gancho para respostas em episódios seguintes. Essas são heranças do folhetim que estão presentes nas narrativas contemporâneas e que sustentam o da programação linear em grade da televisão e que ganha novos significados na oferta sem limitações de tempo de exibição na internet e nos streamings.

Entre os formatos destacados por Coca & Santos (2013) estão: telenovela, sitcom, seriados, séries, unitários e minisséries. Longe de qualquer definição definitiva sobre o

³⁴ O Obitel congrega pesquisadores da Argentina, Brasil Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. Em todos esses países a Netflix possui operações. Globoplay ainda está restrita ao território brasileiro.

assunto, optamos por essa visão sobre o conceito de formato que em outros autores têm significados e variações. Muitos autores discutem e teorizam a respeito do conceito de formato, mas não há uma unanimidade ou pensamento fechado sobre o assunto. Há inclusive, visões divergentes e convergentes daqueles que enxergam formato como forma/fôrma da obra e outros que veem formato como maneira de fazer com especificidade e semelhanças com obras anteriores. Mungiolli, Lemos, Penner (2024) apresentam algumas concepções de autores que versam sobre os formatos.

Para Jost (2017, p. 66), o conceito de um programa deve se destacar no seu formato. Embora haja alguma incerteza quanto à sua definição exata, o autor afirma que o conceito se refere à ideia principal de um programa, original ou não; já o formato molda visualmente o conceito. Chambat-Houillon (2009, p. 244) complementa que, nessa perspectiva, o formato é uma modalidade de representação audiovisual do conceito de um programa e auxilia em sua compreensão por meio de um determinado regime de visibilidade. Mittell (2012, 2015) compreende a televisão como meio de comunicação, mas também como um meio de expressão artística. Com base nessa dualidade, destaca que as narrativas serializadas, como formas e formatos complexos, vêm evoluindo ao longo do tempo, atendendo a demandas dos espectadores e a estratégias comerciais de produção e distribuição de conteúdo. (MUNGIOLI, LEMOS, PENNER, 2024, p. 35).

Outro objeto de consenso entre os autores que estudam sobre os formatos é que eles são narrativas serializadas que vêm evoluindo ao longo do tempo e que atendem a mudanças ligadas ao modo de consumo dos espectadores, estratégias de produção e distribuição, bem como em estratégias comerciais para abrir, ampliar ou permanecer em determinados mercados. Outro autor que pesquisa essa mesma área estudada por Mungiolli, Lemos, Penner (2024), o professor da Universidade de Londres, Jean K. Chalaby, evidencia as potencialidades de adaptação e reprodução de formatos televisivos em diferentes contextos culturais e geográficos.

Os formatos televisivos são programas desenvolvidos com a intenção de serem replicados em outros países, permitindo adaptações e variações locais que não comprometem sua essência. O autor destaca que a história dos formatos de televisão é bem documentada, começando nos anos 1950 quando seu comércio era limitado à indústria de shows de perguntas e respostas. No final dos anos 1990, a necessidade de programação para canais de TV recém-criados aliada ao sucesso global de quatro super formatos (*Who Wants to Be a Millionaire?*, *Survivor*, *Big Brother* e *Idols*) fez o comércio de formatos explodir, tornando o negócio uma indústria milionária nos anos 2000. Quanto à teledramaturgia, o autor ressalta a importância da sitcom britânica *Steptoe and Son* (BBC1, 1962-1974), precursora do

comércio de formatos, adaptada com sucesso em países como os EUA, de 1972 a 1977. O trânsito bem-sucedido demonstrou a capacidade de um formato televisivo atravessar fronteiras culturais e geográficas, mantendo sua essência ao mesmo tempo em que era moldado para atender ao gosto e às sensibilidades do público local. (MUNGIOLI, LEMOS, PENNER, 2024, p. 36).

Observamos a partir destas considerações que há uma tendência contemporânea em produções audiovisuais com narrativas que tenham potencial de circulação global. A transferência de conhecimentos na produção e circulação visam ampliar a receptividade de camadas distintas de públicos de diferentes nacionalidades. Telenovelas e séries têm sido os formatos com maior projeção e propensão a reproduzir as experiências tradicionais de roteirização e as novas abordagens de representações de gêneros, etnias e identidades que possam viajar por fronteiras culturais e abarcar audiências diversas.

3.3 Números da ficção seriada no Brasil entre 2017 e 2021

Para compreensão do contexto analisado, recorreremos ao conteúdo dos dados do Anuário Internacional do Obitel de 2021 que mostra um mercado brasileiro com abrangência nacional tendo a presença de cinco emissoras de televisão privadas (Globo, Record TV, SBT, Band e Rede TV!) e duas públicas (TV Brasil e TV Cultura) que permaneceu líder de audiência em um cenário que teve a entrada de outros concorrentes do streaming.

Foi também o ano do protagonismo do streaming, com o mercado nacional aquecido pela alta demanda vinda das restrições do cotidiano pandêmico e da entrada de novas plataformas como a da HBO Max e Star+, acirrando a competição, principalmente, com o Globoplay, Netflix e Disney+. Obitel (2021, p. 75).

Adotamos nesta parte do trabalho a mesma proposta metodológica da Análise de Conteúdo de dados sobre audiência e sobre os lançamentos de ficção seriada na televisão e nos streamings e recortamos um período correspondente a primeira década em que os principais serviços de VoD do mundo passaram a operar no Brasil. O objetivo é também demonstrar como os dados analisados anteriormente da Netflix se conectam com informações sobre outros players que disputam o mercado de streamings e de televisão no Brasil e como eles se comportam. Dados

do Obitel que foram levantados e cedidos pela Kantar Ibope Media revelaram que em 2021 a soma de todos os canais da televisão aberta rendeu uma audiência domiciliar de 28,6 pontos. Ela pesquisa também revelou que os gêneros com maior número de horas transmitidos nos canais de televisão supracitados em 2021 foram: Informação (32.822), Religioso (18.722), Entretenimento (15.734), Ficção³⁵ (14.053) e Esporte (3.637) entre outros que não faremos menção por não interessarem ao nosso escopo de estudos. Vale destacar que nosso objeto de interesse, que são as obras de ficção, ficou em quarto lugar no número de produções exibidas nas grades televisivas das emissoras com sinal aberto em 2021. Importante destaque para nossa análise também é que o número de assinantes de TV paga seguiu em queda no Brasil e que 20 canais pagos estavam em operação neste ano de 2021 conforme listado na tabela abaixo.

Tabela 2 - Canais de TV paga no Brasil (Obitel, 2021, p. 78)

Canais TV Paga			
1 - VIVA	6 - Discovery Channel	11 - SPORTV 4	16 - Space
2 - GloboNews	7 - Cartoon Network	12 - GLOOB	17 - Star Channel
3 - SPORTV	8 - Universal TV	13 - Discovery Home & Health	18 - ESPN Brasil
4 - Discovery Kids	9 - MEGAPIX	14 - TNT	19 - TLC
5 - AXN	10 - MULTISHOW	15 - SPORTV 2	20 - Warner

Fonte: Kantar Ibope Media

A tabela acima apresenta a lista de canais de televisão pagos em 2021, que teve na liderança de audiência, o canal Viva, o que de acordo com dados do Obitel demonstram uma predileção da audiência por assistir ou rever novelas e outras obras de ficção seriada. Considerando os canais de Vídeo on Demand (VoD), o mercado brasileiro contava com 92 plataformas listadas pelo Obitel com uma expansão que se mostrou com potencial de aceleração pela instalação da tecnologia 5G no país, o que veio com a promessa de melhorar a transmissão de internet, em especial, para os dispositivos móveis.

³⁵ Ficção: filme, minissérie, novela, série; Entretenimento: auditório, carros e motores, culinária, game show, humorístico, infantil, musical, premiação, reality show, show; Informação: debate, documentário, entrevista, jornalismo, reportagem; Esporte: esporte, futebol; Religioso; Educativo; Político; e Outros: outros, não consta, rural, saúde, sorteio, televidas, viagem e turismo. Esta categorização final foi feita por Obitel Brasil, com base em categorias da Kantar Ibope Media. rural, saúde, sorteio, televidas, viagem e turismo. Esta categorização final foi feita por Obitel Brasil, com base em categorias da Kantar Ibope Media.

Quadro 2 - VoD no Brasil (Obitel, 2021, p. 79)

Tipos	Plataformas
VoD vinculado a cadeias de TV aberta (5)	Globoplay (da Globo), SBT Videos (do SBT), PlayPlus (da Record), EBC Play (da TV Brasil) e Sara Play (da TV Gênesis)
VoD vinculado a cadeias de TV paga (31)	AXN, Sony Channel, NOW NET e Claro, WatchESPN, Discovery Kids Plus, Canais Globo, Gloob Play, Box Brazil Play, Fox Play, TNT Go, TCM Play, HBO Go ¹ , Cartoon Network, Rá Tim Bum Play, A&E Play, EI Plus, FishTV, History Play, Tamanduá TV, Arte1 Play, Premiere, SKY Play, Telecine Play, Canal A&E Brasil (YouTube), Canal Lifetime Brasil (YouTube), CineBrasil Já, Combate Play, Noggin, Pluto TV, Directv GO e Paramount+.
VoD vinculado a empresas de telecomunicações (8)	Claro Video, Apple TV Plus, Oi Play, Vivo Play, VID+ (AlgarTelecom), Brisa Play (Brisa Net) e Now Online (Claro)
VoD sem vínculo com cadeias de TV (48)	Afrolix, Prime Video, Babidiboo.Tv, Pluto TV, Crackle, Crunchyroll, Enter Play, Google Play, HBO Max, LibreFlix, Looke, Microsoft Movie e TV, Mubi, My French Filme Festival, NBA TV, Netflix, Oldflix, Smart VoD, Univer, Vevo, Videocamp, Vimeo, Youtube, O2 Play, Sot.TV, Dazn, Estadio TNT Sports, À La Carte, Apple TV +, Box Brasil Play, Vix Filmes e TV, UolPlay, Crunchy, Roll, Inff Online, Filme Filme, Samsung TV Plus, Supo Mungan Plus, Disney+, Quibi, SPCine Play, Netmovies, Vix Cine TV, StarzPlay (Lionsgate), SPCine Play, Kinopop, Darkflix, Cinema Virtual, STAR+ e SescDigital.
Total	92

Fonte: Obitel Brasil

A partir da análise do quadro acima e com base nos dados registrados no Anuário do Obitel podemos constatar que “[...] O consumo da TV linear é a mais popular, assistida por 79% da população, enquanto 21% assistem plataformas de vídeo: 15% AVoD (gratuitas, com publicidade); 6% SVoD (assinadas por usuários)” (Obitel, 2021, p. 81). Observamos na tabela um número expressivo de serviços de VoD operando no mercado brasileiro e suas filiações empresariais ou organizacionais. Entretanto, observamos que em sua maioria elas são ligadas a grupos privados, em sua maioria, de empresas com sede nos Estados Unidos como o grupo Disney (ESPN, Fox), Paramount, Sony Channel, TCM e TNT.

Ao longo de 2021 foram lançados 23 títulos de diferentes formatos pelas sete emissoras de televisão aberta no país. Deste total 17 foram produções nacionais inéditas sendo que 14 delas foram exibidas pela TV Globo, que intensificou sua ação de fazer estreias de produtos no Globoplay e depois passá-los na televisão aberta. Já no âmbito das reprises os sete canais abertos exibiram obras, sendo novamente a TV Globo liderando com 12 títulos exibidos para o público. Deste total de obras de diferentes formatos, 21 foram de produções nacionais e 3 de países estrangeiros.

Tabela 3 - Ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio

(Obitel, 2021, p. 84)

Ano	Títulos	%	Horas	%
2017	43	81,1	1.430:50	79,1
2018	45	90,0	1.299:26	81,9
2019	48	92,3	1.307:25	85,3
2020	23	85,2	416:07	50,0
2021	17	74,0	418:35	50,0
Total	176		4.871:43	

Fonte: Obitel Brasil

Os dados da tabela acima demonstram uma regularidade no número de produções de ficção seriada nacional lançadas entre 2017 e 2019, com uma queda significativa durante os anos de 2020 e 2021 por ocasião da Covid-19 e as restrições impostas para prevenir a expansão do coronavírus. Outro fato observado pela pesquisa do Obitel que recortamos para nosso estudo está relacionado a estratificação dos dados por formato, o que revela um crescimento das estreias das séries sobre os demais formatos se aproximando em volume com as telenovelas.

Tabela 4 - Formatos da ficção nacional de estreia em 2021 e sua evolução no quinquênio (Obitel, 2021, p. 85)

Formato	Títulos					Horas				
	2017	2018	2019	2020	2021	2017	2018	2019	2020	2021
Telenovela	15	15	15	6	7	1225:15	1193:25	1075:00	339:35	366:40
Séries	10	18	18	9	9	74:40	102:50	85:00	34:10	50:45
Minissérie	2	4	5	1	1	19:20	12:55	20:25	7:45	1:05
Sitcom	0	0	1	2	0	0:00	0:00	0:45	1:40	0:00
Unitário	1	1	0	0	0	2:10	2:25	0:00	0:00	0:00
Docudrama	0	0	0	0	0	0:00	0:00	0:00	0:00	0:00
Outros	3	5	6	5	0	113:25	119:40	118:15	32:55	0:00

Fonte: Obitel Brasil

Novamente podemos observar que há uma crescente entre os anos de 2017 e 2019 do número de séries lançadas no mercado brasileiro produzidas no próprio país em todas e que nos anos de 2020 e 2021 esse número reduziu pela metade por ocasião da pandemia. Ainda

considerando o período monitorado, observamos uma aproximação entre os números de séries em relação às telenovelas que lideraram em quantidade os lançamentos registrados em todo o ciclo. A preferência por telenovelas revela um gosto histórico do mercado brasileiro fomentado há décadas pela televisão aberta e capitaneada pela TV Globo e na tevê aberta possui, segundo dados do Obitel, a liderança absoluta da audiência.

A televisão aberta brasileira segue sendo a mais assistida pelo público, na frente das plataformas de streaming. A TV Globo segue sua liderança isolada, produzindo todos os 10 títulos de maior audiência do ano. No Brasil, a TV aberta ainda constitui a maior potência do audiovisual quando se trata de narrativas ficcionais. (Obitel, 2021, p. 89).

Uma pesquisa da Finder para medição de audiência no consumo de streamings em 18 países, citada no relatório Obitel, revelou que o Brasil possuía em 2021, 64,58% de assinantes de streamings, o que colocou o país em segundo lugar no mundo naquele período em quantitativo de assinantes individuais de serviços VoD. “A audiência de streaming perde apenas para a audiência da TV Globo. Por outro lado, Netflix é assinado por 81% dos brasileiros, Amazon Prime Video (46%); enquanto Disney+ (21%) e Globoplay (20%)” (Obitel, 2021, p. 89). Os números já demonstraram uma liderança da Netflix no mercado local e uma corrida do Globoplay para fazer frente ao líder do mercado mundial entre os streamings.

3.4 Números da ficção seriada no Brasil entre 2022 e 2024

Dados da pesquisa Obitel demonstraram que o número de canais de televisão aberta se manteve em sete no ano de 2024 com as mesmas emissoras registradas em 2021. Em termos de audiência domiciliar os números tiveram uma redução de 28,6 pontos para 21,9, conforme registros da Kantar Ibope Media cedidos ao Obitel. Ao longo do ano, TV Globo (10,9 pontos), Record TV (3,6 pontos) e SBT (2,4 pontos) mantiveram suas posições como 1º, 2º e 3º lugares nos índices de audiência.

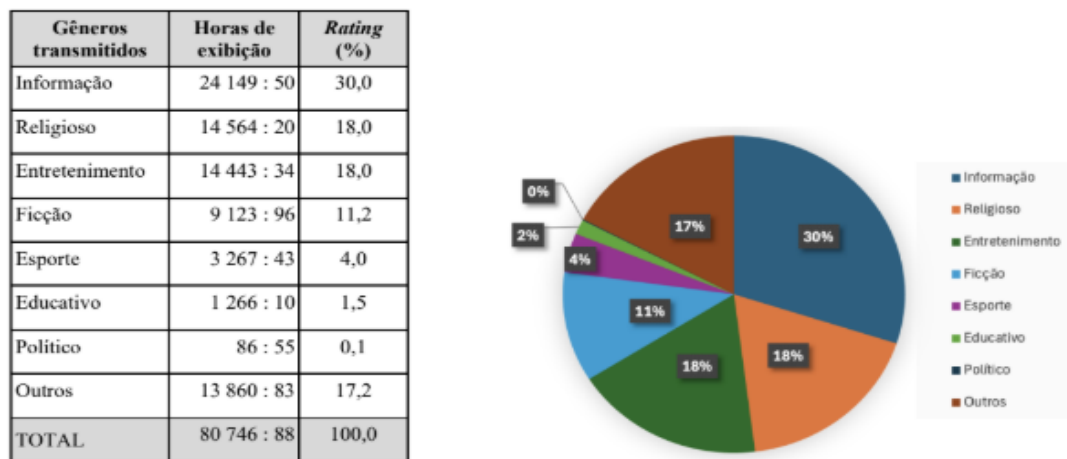
As possíveis razões que levaram a esta queda na pontuação de audiência podem vir a ser, por exemplo, a fuga dos jovens para a internet, em particular para o YouTube, que domina o segmento com 12,6% de participação do público, além do significativo aumento de telespectadores

utilizando serviços de streaming para consumir conteúdo. As plataformas de VoD (Vídeo on Demand) alcançaram marca histórica em dezembro de 2024, conquistando 20,1% da audiência total. (Obitel, 2025, p. 81).

O levantamento mostrou a permanência da ficção em quarto lugar em número de horas transmitidas na programação da televisão seguida dos gêneros Informação (1º lugar), Religioso (2º lugar) e Entretenimento (3º lugar), conforme dados do gráfico abaixo.

Gráfico 5 - Gêneros e horas transmitidas na programação da TV

(Obitel, 2024, p. 85)



Fonte: Kantar IBOPE Media e Obitel Brasil

Notamos que em relação aos dados citados de 2021 os gêneros com maiores números de horas transmitidas nos sete canais de televisão aberta tiveram alterações sendo que em 2021 tivemos - Informação (32.822), Religioso (18.722), Entretenimento (15.734), Ficção (14.053) e Esporte (3.637) - e em 2024 observamos que a Ficção perdeu quase 5 mil horas em espaços de exibição na grade linear televisiva. Nesta mesma esteira tivemos uma redução significativa de horas no gênero Informação, grande crescimento do gênero Religioso e ligeiro aumento no gênero Entretenimento.

Ainda em 2024, a pesquisa do Obitel destacou os 10 principais canais de TV paga mais vistos no Brasil considerando seus gêneros, países de origem e percentual de audiência domiciliar. Vale ressaltar que em cada ano, há uma variação em todos os itens analisados nesta pesquisa, por haver eventos que são esporádicos ou sazonais na agenda anual como

Eleições, Copa do Mundo, Olimpíadas entre outros eventos ou temáticas que servem como fomento para exibição de um número maior de horas para determinados gêneros televisivos.

Tabela 5 - 10 canais de TV paga, mais vistos no Brasil em 2024

(Obitel, 2024, p. 82)

10 canais de TV Paga mais vistos no Brasil			
Canal	Gênero	Origem	Rating (domiciliar)
1. SporTV	Esporte	Brasil	0,2
2. Viva	Ficção	Brasil	0,2
3. ESPN	Esporte	Estados Unidos	0,1
4. GloboNews	Informação	Brasil	0,1
5. Universal TV	Ficção	Estados Unidos	0,1
6. AXN	Ficção	Cingapura	0,1
7. Premiere	Esporte	Brasil	0,1
8. Discovery Channel	Entretenimento	Estados Unidos	0,1
9. Multishow	Entretenimento	Brasil	0,1
10. Sportv 2	Esporte	Brasil	0,1

Fonte: Kantar IBOPE Media

Assim como nos dados de 2021, em 2024 o canal Viva se manteve na liderança do gênero Ficção seguido de concorrentes estrangeiros como a Universal TV e o AXN conforme dados da tabela acima. Já os dados estratificados em 2024 mostraram um cenário um pouco diferente do de 2021 no tocante às obras de ficção no catálogo de serviços de streamings em operação no Brasil.

Isso demonstra uma diferença na preferência de consumo da audiência que se diferencia da televisão aberta, com foco maior em entretenimento e religioso, e na televisão paga se volta para os gêneros de ficção, esporte e entretenimento como preferenciais. Como veremos adiante isso se altera ainda mais significativamente no tocante ao consumo por gêneros nas preferências de consumo quando tratamos dos serviços de streaming de acordo com a disponibilidade destas empresas no Brasil.

Quadro 3 - Plataformas de VoD no Brasil

(Obitel, 2024, p. 83)

10 plataformas de VoD com maior número de títulos no Brasil
1. Prime Video (Amazon)
2. Netflix
3. Sky+ ⁵
4. Looke
5. Max (Warner Bros. Discovery)
6. Globoplay (Globo)
7. DaFilms
8. FlixOlé
9. Discovery+ (Warner Bros. Discovery)
10. Simply South

Fonte: Ancine (Agência Nacional de Cinema), 2024

Números do relatório anual da Ancine de 2024, publicados dentro do relatório do Obitel, mostraram que o Prime Vídeo superou a Netflix no quantitativo de títulos de ficção entre os streamings listados e destacou o Globoplay como a maior plataforma VoD com conteúdos produzidos no país no período observado. O mesmo levantamento indica a consolidação do acesso aos serviços de internet no país. “[..] a internet está presente em 86% dos lares no país, o que indica que 141 milhões de pessoas se conectaram ao ambiente digital em 2024 (100% nos domicílios da classe A e 68% nas classes DE)” (Obitel, 2025, p. 85). Neste mesmo trecho, o levantamento destaca que 60% dos brasileiros já acessam a internet por meio de seus aparelhos televisores e que 99% que possuem celulares também possuem conectividade com a internet.

Tabela 6 - Formatos de ficção nacional de estreia em 2024 e sua evolução no quinquênio (Obitel, 2024, p. 88)

Formato	Títulos						Horas					
	2020	2021	2022	2023	2024	Total	2020	2021	2022	2023	2024	Total
Telenovela	6	7	11	12	11	47	339:35	366:40	1187:25	1231:10	1111:50	4236:40
Séries	9	9	7	15	15	55	34:10	50:45	97:30	231:35	95:10	509:10
Minisséries	1	1	1	2	0	5	7:45	1:05	12:00	5:00	0:00	25:50
Sitcom	0	0	0	5	0	5	1:40	0:00	0:00	0:00	0:00	1:40
Unitário	0	0	0	0	0	0	0:00	0:00	0:00	3:40	0:00	3:40
Docudrama	5	0	0	0	0	5	0:00	0:00	0:00	0:00	0:00	0:00
Outros	5	0	0	5	5	15	32:55	0:00	0:00	4:35	4:00	41:30
Total	26	17	19	39	31	132	416:05	418:30	1296:55	1476:00	1211:00	4818:30

Fonte: Kantar IBOPE Media – OBITEL Brasil

A recuperação do volume de produções no contexto nacional na televisão demonstrou uma nova configuração, após a pandemia, conforme o comparativo analítico dos registros das Tabelas C e E. As Séries e Telenovela lideraram no volume de horas de exibição dentro de toda a série histórica (2017-2024) e já nos anos de 2018 e 2024 (exceto no ano de 2017 e 2022) as séries já superaram o volume de telenovelas e dos outros formatos catalogados em número de horas de veiculação e em quantitativo total de títulos estreados.

Essa informação confirma que está havendo uma mudança do fluxo de consumo da televisão para os streamings e outros espaços fora do circuito televisivo. “Tal qual em 2023, a queda de audiência das classes AB continuou em 2024, levantando a hipótese de um possível êxodo dessas classes para outras plataformas de consumo de conteúdo, como as de streaming” (Obitel, 2025, p. 92). As mudanças no consumo são um processo que parece ser irreversível, mas a telenovela ainda resiste.

Ao contrário de anos anteriores, em 2024 a telenovela voltou a ser principal formato de consumo de ficção televisiva no país. Os dez títulos mais vistos foram telenovelas, após um hiato de dois anos em que figuraram seriados entre os dez mais. Isso aponta que, apesar de tantas opções ao público brasileiro, a televisão aberta e as telenovelas continuam sendo muito relevantes no universo teleficcional do país. (Obitel, 2025, p. 93).

Além de manter a liderança na televisão aberta no tocante aos conteúdos produzidos no Brasil, a TV Globo também mantém a liderança de obras brasileiras no Globoplay frente

aos seus concorrentes internacionais, que ainda possuem um catálogo com um número reduzido de produções de obras brasileiras. “[...] a Netflix possui 2,9% de obras brasileiras (213 títulos), enquanto Max e Disney+ apenas 1,7% e 1,4%, respectivamente. Juntas, as cinco plataformas líderes de audiência oferecem 7,0% de títulos brasileiros em seus catálogos, sendo que em 2023 era 8,5%” (Obitel, 2025, p. 94).

3.5 Netflix: estratégias de expansão e manutenção das audiências no Brasil

Observamos a partir das análises anteriores que o formato tem sido um elemento-chave para produção, distribuição e circulação de produtos televisivos dentro dos streamings, e em especial na Netflix, se solidificando como importante engrenagem nos processos da transculturalidade e transnacionalidade.

No comunicado aos acionistas de 19 de outubro de 2023, a Netflix credita seus resultados ao engajamento dos assinantes com seus produtos. Segundo a empresa, tal engajamento se deve a dois fatores: variedade e qualidade de suas produções (NETFLIX, 2023). A primeira rede global de televisão (LOTZ, 2018, p. 115) destaca que naquele momento estava “produzindo ou coproduzindo em mais de 50 países e línguas com o objetivo de encantar o público local” (NETFLIX, 2023, p. 4), e cita o sucesso de séries originárias do Brasil, Índia, Coreia do Sul, França, Espanha e Alemanha, sobretudo no formato drama. O discurso da empresa possibilita colocar em relevo o contexto atual de produção e circulação de conteúdos audiovisuais no qual se observam transformações importantes que incidem em toda a cadeia criativa e produtiva. (MUNGIOLI, LEMOS, PENNER, 2024. p. 32).

As histórias com potencial de aderência em diferentes culturas têm sido uma das apostas da Netflix em uma perspectiva de narrativas que possam ser exportadas para o maior número de países possíveis respeitando valores que são considerados como universais pela humanidade. Avaliamos que essa estratégia da Netflix não é nova e nem foi pioneira, uma vez que o cinema e a televisão paga já adotavam essa prática comercial há décadas.

O fator de novidade que observamos está ligado ao pioneirismo da Netflix em fazer com que esse mecanismo ganhasse uma nova dimensão e alcance por meio da internet inaugurando uma nova era na produção, distribuição, recepção e circulação de produtos audiovisuais com histórias baseadas em multiculturas em nível global produzidas em parceria com produtoras parceiras em diferentes países e baseada trocas culturais localizadas, em um fluxo local-global e global-local.

Contudo, observamos também que há uma tendência a uma certa indisposição da audiência em relação à possibilidade abundante de acesso aos conteúdos disponibilizados pelos streamings. “[...] algumas análises sugerem que atualmente há certa saturação do mercado, em que a explosão de opções gerou nos espectadores uma espécie de paradoxo da escolha, pois a abundância de conteúdos torna difícil a decisão sobre o que assistir” (Mungioli, Lemos, Penner, 2024, p. 38).

Outra questão que versa sobre as impressões do público em pesquisas que consultamos na área revela que mesmo com a diversificação da oferta de conteúdos, para além dos norte-americanos, os hábitos dos brasileiros de consumir telenovela gratuitamente pela tevê aberta e o preço ainda inacessível às classes sociais com menor renda *per capita* podem ser barreiras para o consumo de serviços de streaming, como a Netflix.

Constatamos também, ao observar os estudos sobre as estratégias tecnoindustriais da produção da Netflix, que ela se baseia em um complexo sistema de algoritmos que ajudam nas decisões sobre a criação de conteúdos e na oferta de consumo de determinados produtos para suas audiências de forma personalizada com base em seus gostos manifestados ou consumo latente. E tudo isso mantendo o controle do que é produzido.

A questão do formato é algo condicionado a uma medida de controle/influência de quem é a detentora do padrão de produção, neste caso, a Netflix. Isso deve ser evidenciado sempre que possível, mas não podemos desconsiderar que ao adaptar localmente, um conteúdo passará a carregar elementos culturais do local, inclusive, por ser essa a proposta para dialogar com as audiências possíveis fora do local de produção. “[...] a estratégia que vemos hoje de mostrar o “contexto local” segue um outro tipo de práticas discursivas, comerciais e industriais, que se caracterizam pelo controle vertical de toda a produção pela própria Netflix” (Mungioli, Lemos, Penner, 2024, p. 41). Dados da tabela abaixo demonstram o crescimento dos formatos de títulos Originais Netflix no Brasil.

Tabela 7 - Formatos dos títulos originais Netflix - catálogo Brasil - 2013 a 2023 (Mungioli, Lemos, Penner, 2024, p. 45)

FORMATO/ANO	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	Total Geral
Filme	-	2	3	34	61	137	134	176	212	210	182	1151
Série	7	4	23	51	76	108	160	146	144	196	152	1067
Stand-Up Comedy	2	4	14	21	51	52	55	42	27	58	23	349
Filme Documentário	2	5	5	13	23	32	43	42	54	65	51	335
Série Documental	1	-	1	9	15	35	43	55	55	61	58	333
Série de Animação	2	4	11	20	26	38	43	35	44	48	45	316
Reality Show	-	-	1	3	8	24	34	48	39	56	38	251
Filme de Animação	-	-	-	-	4	9	11	22	30	17	10	103
Especial de animação	-	1	-	-	4	3	9	15	4	6	-	42
Unitário	-	2	3	-	2	2	9	6	10	4	2	40
Talk Show	-	1	-	-	-	7	3	1	5	3	3	23
Filme Interativo	-	-	-	-	1	2	1	5	4	4	2	19
Série Interativa	-	-	-	-	-	-	1	-	1	3	-	5
Show	-	-	-	1	-	3	-	1	-	-	-	5
Total Geral	14	23	61	152	271	452	546	594	629	731	566	4039

Fonte: (Mungioli, Lemos, Penner, 2024, p. 45)

Os dados apresentados acima foram coletados a partir das informações fornecidas pela própria Netflix e de sites especializados como o *Internet Movie Database (IMDd)*, *Filmow*, *AdoroCinema*, entre outros, considerando os títulos anunciados como originais ou licenciados pela Netflix, exclusivamente no catálogo brasileiro. O período dos dados tabelados se encerra no mês de janeiro de 2024 e como ponto de partida a série *House of Cards* (2013-2018), que foi considerada pelos pesquisadores como a primeira série com selo Original Netflix.

Os números apresentados tanto nos levantamentos do Obitel quanto pela pesquisa de Mungioli, Lemos, Penner (2024), dialogam com as informações que apresentamos e discutimos nos outros capítulos desta dissertação e ampliam a visão sobre o recorte temático proposto por essa dissertação, por confirmar nossas afirmações sobre a fase atual do imperialismo cultural norte-americano e suas estratégias da originalidade como estratégia de marketing, de mercado e de fidelização de audiências em nível global.

Ao isolar da Tabela 7 o quantitativo de séries dos demais formatos pesquisados, observamos que ele se destaca dos outros tipos e só perde em quantidade de lançamentos para o formato filme, o que reforça o caráter global que a ficção seriada tem como produto multicultural e transnacional na condição de produto de exportação.

Cada pesquisa citada, a partir de suas características, objetivos, recortes e *corpus* de análise específico chegou a números finais diferentes, porém, há convergência na interpretação e visão dos elementos sistêmicos que envolvem a dinâmica produtiva que estrutura o catálogo da Netflix. Devemos considerar também que os números são flutuantes, pois os conteúdos podem ser retirados ou devolvidos à plataforma, o que demanda um

considerável trabalho de observação e atualização permanentes dos dados a serem considerados para qualquer pesquisa futura ou ainda mesmo para atualizações deste estudo.

Os dados da Tabela 7 também confirmam, a partir da série histórica analisada, a evolução da diversificação da oferta de formatos para além de Filmes e Séries ao longo do tempo e como o leque de opções cresceu proporcionalmente abrangendo formatos com diferentes perfis, o que não iremos discutir neste trabalho por não ser nosso objeto de estudo nesta pesquisa, mas que é importante para compreensão das estratégias da plataforma para agregar novas audiências.

A concorrência acirrada com os canais de televisão aberta e pago, redes de cinema, bem como com outros players do mesmo mercado que operam na internet, como o Youtube, e serviços de streaming concorrentes, têm feito a Netflix diversificar tanto suas estratégias de diferenciação e competitividade. Pensar a produção de séries originais no contexto brasileiro nos remete a *websérie* 3%³⁶, que foi lançada em 2016 e reflete a abertura da empresa norte-americana para mercados que ela avalia como promissores em sua estratégia de expansão global. “Atualmente, a empresa opera em mais de 190 países, salvo a China, Crimeia, Coreia do Norte e Síria (LOBATO, 2019), sendo que cerca de 90% de seu crescimento provém de divisas obtidas fora dos Estados Unidos (LEIVA; ALBORNOZ; GÓMEZ, 2021) (Marchi & Ladeira, 2023, p. 4).

Não podemos perder de vista que a Netflix é uma empresa privada e que os seus dados sobre faturamento e número de assinantes é algo que demanda certa dificuldade para se obter em fontes confiáveis. Entretanto, pesquisadores, empresas de mídia e portais especializados que se debruçam sobre o mercado do audiovisual como um todo em suas diferentes especificidades relatam números que superam a cifra de milhões de dólares e assinantes no mercado brasileiro.

Em 2021, a empresa CompariTech (MOODY, 2021) publicou uma pesquisa, em que apresentava dados precisos: no segundo trimestre de 2021, a Netflix Brasil tinha 16 milhões de assinantes, tendo arrecadado \$ 395 milhões de dólares. Isso fazia do país o segundo maior mercado em número de assinantes e o terceiro em termos de arrecadação. Em outubro de 2021, a partir de um equívoco dos funcionários do Conselho Administrativo de Defesa da Economia (CADE), tornou-se público o dado preciso de assinantes da Netflix Brasil: 19 milhões até aquele momento. (Marchi & Ladeira, 2023, p. 5).

³⁶ Contou com uma supervisão participativa da empresa estadunidense em todas as etapas da produção, para que o produto tivesse uma estética e um nível de qualidade técnica adequados aos padrões estadunidenses. A aposta parece ter sido exitosa. A série foi bem recebida pela crítica internacional, tornando-se uma das produções em língua não inglesa mais assistidas da plataforma, no ano de 2017, o que determinou a continuidade da obra por mais três temporadas. (Marchi; Ladeira, 2023, p. 3)

Os números de assinantes são reflexos da ampliação e consolidação das audiências, o que retroalimenta o processo de produção e distribuição de novos produtos. Assim como a TV Globo tem seu padrão³⁷, a Netflix também ostenta um modelo de produção baseado em contratos que determinam valores de financiamento e controle sobre o processo de produção de séries e filmes com selo de originalidade. Os dados sistematizados e discutidos nos capítulos 1 e 2 desta dissertação confirmam que o Brasil é o 4º maior mercado produtor da Netflix no mundo, perdendo apenas para o Reino Unido, a Coreia do Sul e os EUA. O Brasil é o maior na América Latina e supera em muito a produção de países como o Japão, Canadá, Espanha, México, Alemanha e França, respectivamente.

Vale destacar também que elementos como a legendagem, audiodescrição e dublagem em línguas estrangeiras também são cruciais no desenho dos produtos e podem determinar ou não a entrada em determinado mercado. Não aprofundaremos nestes elementos, mas a citação deles se torna importante por integrarem o conjunto do processo produtivo da plataforma e são exemplos do caráter de transversalidade que há em seus conteúdos audiovisuais como um todo.

Isso se aplica a produções produzidas no Brasil ou em qualquer outro país parceiro, considerando que uma determinada obra ganhará visibilidade no mercado internacional. Essas características do fluxo de mercado no cenário brasileiro estão sendo transformadas desde o século passado. “[...] a característica central da cultura de vídeo dominante no Brasil durante o século XX foi a quase-monopolização exercida por uma única emissora, a TV Globo, e por um formato televisivo predominante, as telenovelas” (Meimaridis, 2023, p. 11).

A quebra do fluxo de audiência da televisão aberta para programas de diferentes formatos da televisão paga, em um primeiro momento, e depois para as séries dos serviços de streaming já se mostrou uma mudança estrutural considerável no mercado consumidor brasileiro. Neste contexto, a Netflix se estabeleceu e tem batalhado com a TV Globo para manter a liderança neste mercado.

³⁷ Durante a década de 1960, a TV Globo ganhou popularidade por meio do seu “Padrão Globo de Qualidade”, um conjunto de diretrizes que orientava a produção de sua programação, com foco especial em conteúdo técnico e visual de elevada qualidade (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Em comparação com outras emissoras da época, essas diretrizes eram respaldadas por investimentos mais expressivos em talento, produção e tecnologia (STRAUBHAAR, 1984). O Padrão de Qualidade se tornou crucial, pois estabeleceu um modelo de cultura popular de qualidade para uma audiência de massa no Brasil, atendendo espectadores de diferentes estratos socioeconômicos ao longo de décadas, em um período de considerável turbulência durante a ditadura. (Meimaridis, 2023, p. 8)

[...] Essa expansão do leque de produções é igualmente evidenciada em outras nações, não visando à substituição das normas preexistentes, mas sim à ampliação das possibilidades de storytelling disponíveis ao público (LOTZ; LOBATO, 2023). [...] À medida que o acesso à internet se tornou mais amplo e a pirataria aumentou, surgiu no Brasil um novo tipo de fã, conhecido como “fã de séries” (CASTELLANO; PINHO; NORONHA, 2018). Esses fãs não se restringem a uma única produção, mas abraçam o formato das séries de TV em geral, seja de produções domésticas ou estrangeiras, em contraposição ao fã de telenovela. (Meimaridis, 2023, p. 18).

Ampliação dos *storytellings* em escala global e avanço do formato série em detrimento da telenovela tem sido a tônica da batalha pelas audiências travada entre os streamings e as emissoras de televisão aberta no Brasil nesta década. E uma das estratégias que as telenovelas têm usado para tentar angariar públicos de diferentes gerações é a experiência nostálgica de conteúdos já exibidos em décadas anteriores, para além da expansão contemporânea de produções feitas a partir da realidade brasileira. “Empresas como Netflix, Disney+ e Amazon Prime Video começaram a investir na produção de conteúdo original brasileiro que abraça essa diversidade e reflete a identidade cultural única do país, em vez de usá-la apenas como pano de fundo” (Meimaridis, 2023, p. 22).

3.6 Nostalgia e outras estratégias de expansão local/global da ficção seriada

Pesquisadores que estudam a memória midiaticizada e a nostalgia na Cultura Pop reforçam que as relações entre passado e presente são acionadas na criação de discursos das séries e outras produções ficcionais para televisão e streaming. A nostalgia tem sido adotada pela Netflix e seus concorrentes como um diferencial mercadológico, estético, narrativo e discursivo para despertar nas audiências conexões com sua memória da infância e juventude, bem como outras experiências herdadas e transmitidas entre gerações.

Já nas plataformas de streaming, temos assistido ao retorno de antigos sucessos da televisão, como *Twin Peaks: the return* (2017) e *Gilmore Girls: Year in the Life* (2016), assim como a criação de séries originais que se passam na década de 1980, como *This is Us* (2016-2022), ou séries derivadas de produções dos anos 1980, como *Cobra Kai* (2018), produzida a partir da franquia de filmes *Karatê Kid*, e *Stranger Things* (2016-). (Capanema e Gonçalves, 2024, p. 77).

Os exemplos citados de *Cobra Kai* (2018) e *Stranger Things* (2016-) estão na listagem de obras norte-americanas listadas com selo originais discutidas nos capítulos 1 e 2 desta dissertação e exemplificam como a nostalgia é usada para ressignificar personagens e ativar a memória afetiva de determinadas audiências. A nostalgia pode ser um gênero adotado em uma narrativa de um filme, série ou telenovela. Entre as compreensões conceituais circulantes consideramos a mesma que os estudos de Capanema e Gonçalves (2024) adotaram para trabalhar o conceito de nostalgia em dois vieses distintos.

[...] Assim, de acordo com Boym (2001; 2017), o fenômeno da nostalgia pode ser compreendido em dois modos operantes: o restaurador e o reflexivo. Para a autora, a nostalgia restauradora é centrada no *nostos* (casa), busca a reconstrução da terra perdida e apresenta dois eixos principais: a restauração das origens e a teoria da conspiração. Boym identifica na nostalgia restauradora a noção maniqueísta do bem contra o mal, sendo o inimigo aquele que se apresenta contra essa casa do eterno retorno. Já a nostalgia reflexiva, segundo a autora, tem como base a *algia* (o anseio) e adia esse retorno ao lar, a partir das contradições geradas ao se olhar para o passado. (Capanema e Gonçalves, 2024, p. 80).

Biografias individuais e coletivas podem se valer do *nostos* e da *algia* como motes narrativos e trabalhar o passado, o presente e o futuro estimulando a memória cultural afetiva nos produtos midiáticos, o que observamos bem nas narrativas de *Cobra Kai* e *Stranger Things* entre outros produtos dentro e fora da Netflix, na televisão e no cinema. A nostalgia também pode ser evocada a partir de um determinado personagem específico em uma trama narrativa, bem como no consumo de obras criadas no passado que retornam ao circuito de consumo.

Para a pesquisadora de mídia e cultura nostálgica Armbruster (2016), a conexão entre nostalgia e a indústria televisiva pode ser categorizada de duas formas: conteúdos criados intencionalmente com acionamentos nostálgicos – como é o caso de *Stranger Things* – e aqueles que reativam conteúdos de outras épocas, como revivals/reboots de séries – por exemplo, o revival de quatro episódios *Gilmore Girls: A Year in the Life* (Netflix, 2016). Para Armbruster (2016) a nostalgia pode ser também categorizada pelo público, em relação a sentimentos acionados ao assistir a filmes ou séries que não foram criados intencionalmente nostálgicos, mas que, ao serem assistidos décadas depois, oferecem a esse público sentimentos de nostalgia, como por exemplo a série *Friends* (1994-2004), hoje disponibilizada em plataformas de streaming. (Capanema e Gonçalves, 2024, p. 81).

A internet por meio das redes sociais, comunidades de fãs e por meio dos serviços de streaming tem possibilitado o acesso a um extenso acervo de obras que remetem à nostalgia em diferentes períodos históricos. Se tratando deste recurso na televisão aberta no cenário brasileiro, um dos exemplos mais consagrados é o Vale a Pena Ver de Novo³⁸, da TV Globo, que desde 5 de maio de 1980 traz nas tardes da emissora durante todo o ano a reprise de uma de suas novelas exibidas desde os primórdios da emissora na década de 1960.

Dados do Obitel que estão apresentados no início deste capítulo também demonstram a força destes conteúdos junto à audiência que a programação na TV paga têm com a liderança do canal Viva que até meados de 2025, transmitia 24 horas de telenovelas e outras produções clássicas já exibidas em canal aberto pela TV Globo. Em uma mudança estratégica recente para competir com os streamings, o canal Viva se transformou no canal Globoplay Novelas³⁹, que segundo a emissora, continuará na grade de programação das emissoras de tevê por assinatura e para clientes do plano *premium* do Globoplay com a exibição de telenovelas nacionais e internacionais.

Quarto país com maior número de séries com selo originais Netflix, conforme disposto na Tabela 1 deste estudo, o Brasil, em uma comparação entre países feitas em um artigo publicado por Melina, Mazur e Rios (2021) dialoga com nossas observações sobre a expansão do catálogo com produções estrangeiras, o que reflete diretamente na oferta das produções sul-coreanas no Brasil, índice superado apenas pelas produções norte-americanas e do Reino Unido que continuam líderes em todo o período registrado.

Para além dos números já citados, observamos as características da nova fase do imperialismo cultural americano que descrevemos e analisamos no capítulo 1 e que demarcam as características da fase atual observada na indústria dos streamings e da televisão em nível global.

Recientemente, Jin (2015) propuso la noción de Imperialismo de Plataforma, una forma de imperialismo que continúa concentrando capital y reafirmando el dominio de Occidente. Estados Unidos extiende su poder a través de plataformas en línea, como Google, Facebook y Netflix, entre otras. Según Jin (2015), estas y otras corporaciones transnacionales comparten privilegios y relaciones de poder asimétricas con países no occidentales (p. 50). Las formas de dominación de estos países por parte de los Estados Unidos son distintas porque la propiedad intelectual y los valores comerciales están integrados en estas plataformas y son más efectivos para la expansión del poder y la acumulación de capital (p. 12). Por tanto, este modelo continúa

³⁸ <https://natelinha.uol.com.br/tv-historia/2025/05/05/estreava-ha-45-anos-6-curiosidades-sobre-o-vale-a-pena-ver-de-novo-225627.php>

³⁹ <https://www.meioemensagem.com.br/midia/sai-viva-entra-globoplay-novelas-a-estrategia-da-mudanca-do-canal>

potenciando las asimetrías y el sistema de mantenimiento de la hegemonía (Melina, Mazur e Rios, 2021, p. 6).

Considerados periféricos diante do mundo, os mercados do audiovisual brasileiro e sul-coreano têm se destacado superando muitos países europeus e tem se tornado uma alternativa na exportação de produções inclusive para os Estados Unidos, conforme mostram os dados levantados nesta dissertação e pelo Obitel.

Más recientemente, Corea se há consolidado como otro polo importante en el mercado internacional de la televisión. Estos dos países son parte de la periferia global, pero centrales para sus propias regiones; se han convertido en centros imprescindibles de mediación y diálogo cultural con los países vecinos, y han diseñado la lógica actual de sus mercados culturales regionales. Brasil es, así, un precedente histórico de Corea como país periférico que surgió en los flujos mediáticos internacionales, a través de la producción televisiva, desafiando, en cierto modo, la fuerza del centro global. (Melina, Mazur e Rios, 2021, p. 6).

A mesma estratégia que está elevando a relevância da Coréia do Sul e do Brasil como fornecedores de conteúdo é reproduzida em outras localidades pela Netflix por meio de suas parcerias locais. E estes mesmos autores justificam que a personalização sustentada pela depuração dos gostos, preferências e consumos, via algoritmos que monitoram e sugerem opções para consumo, também auxiliam a produção, o mais assertiva possível, de conteúdo em uma perspectiva cada vez mais desterritorializada.

Nos resulta problemático que Netflix clasifique las producciones en las que la empresa solo tiene los derechos de licencia global como “original”. Esta decisión crea una percepción inexacta de que la empresa creó/produjo estos programas y, en última instancia, engaña a los suscriptores. A través de esta práctica, Netflix interfiere en el posicionamiento de este contenido en medio de los flujos televisivos globales. Reconocemos que la empresa facilita la circulación de estas producciones en los mercados de todo el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, borra sus industrias culturales al desconectar el origen de la producción a través de esta etiqueta. Esta práctica resalta las ambiciones imperialistas de la plataforma, y es sintomática de las asimetrías existentes entre la empresa estadounidense y otros productores de contenido de países periféricos, como en el caso del drama de China continental *Meteor Garden* (Hunan tv, 2018), etiquetado como Original de Netflix en catálogos brasileños y coreanos de la empresa. (Melina, Mazur e Rios, 2021, p. 8).

Essa estratégia de desterritorializar a produção reverbera em certa medida na ocultação da autoria de quem produziu, ou seja, da origem de conteúdos que têm o selo de Originais Netflix. Discordamos em parte, com essa afirmação, conforme disposta na citação acima, uma

vez que, a audiência ainda que não veja o nome do país produtor latente nas credenciais do conteúdo, ao ter contato com a obra em si nota sinais de culturas diferentes ao modelo norte-americano de produção, por conta de personagens, narrativa, localidades ou épocas. Consideramos também que a repercussão de determinada obra na mídia e na internet não suplanta sua autoria, independentemente de sua nacionalidade, como no exemplo da produção espanhola *La Casa de Papel* (2017-2021).

No caso brasileiro, em uma primeira fase das operações no país, a Netflix entrou no mercado usando parte do seu acervo disponível de séries com um volume majoritário de produções norte-americanas e com uma parcela de telenovelas mexicanas. Em uma segunda fase, mais recente, a plataforma viu nos doramas e k-dramas sul-coreanos produtos que poderiam surtir uma maior proximidade cultural com o consumo local e fazerem frente ao consumo de massa da telenovela que tem como principal produtora sua concorrente TVGlobo/Globoplay. Alguns gêneros de séries, as telenovelas e os doramas, compartilham de uma similaridade narrativa que observamos ser uma estratégia valiosa para a Netflix.

Estas narrativas utilizan el melodrama como un modo de producción eficaz y son capaces de atraer a audiencias de todo el mundo. La matriz del melodrama utiliza códigos “universales”, que dialogan con diferentes públicos, incluso en sus especificidades culturales y enfoques variados de la matriz de género, lo que ayuda a popularizar Netflix en todo el mundo (Melina, Mazur e Rios, 2021, p. 16).

Seja com séries ou com outros formatos e gêneros, a estratégia da Netflix no mercado brasileiro tem sido de diversificação de conteúdos considerando os gostos locais e seu portfólio de histórias produzidas no próprio país ou em outras nações onde suas produtoras parceiras criam histórias com potencial de atravessar fronteiras a partir de elementos comuns, como os melodramas, com potencial de agradar o maior número possível de audiências.

As reflexões sobre as produções com selo Originais Netflix nos levam a ponderar até onde há uma real oportunidade da empresa para inclusão de conteúdos que são estrangeiros e o desenvolvimento de narrativas sob um padrão de controle sob o que é produzido baseado em valores típicos do imperialismo cultural norte-americano, como citamos em outros trechos deste trabalho. Autores como Penner e Straubhaar (2020) corroboram com essa discussão ao afirmar que essa plataforma promove um “desenvolvimento dependente-associado”. “O sucesso dos Estados Unidos na produção e distribuição cultural se deve a fatores como grande

mercado interno, capital para investimento, ambiente multicultural e frequente inovação de gêneros e formatos” (Penner e Straubhaar, 2020, p. 142).

Ao destacarmos o recorte das séries produzidas por países da própria América Latina que estão no catálogo brasileiro da Netflix, observamos a predominância do formato série em diferentes gêneros como predominantes.

Também se percebe uma tendência da América Latina à produção seriada, sendo mais da metade dos títulos listados enquadrados no formato série (a maioria deles é de séries ficcionais, mas há também uma série de animação infanto-juvenil e uma série documental). Além disso, também ficam evidentes algumas inclinações de gênero da mesorregião, cujos títulos são em sua maioria comédias ou narrativas criminais. Também é notável a popularização das narcosséries, criações genuinamente latino-americanas que retratam particularidades deste lugar. (Penner e Straubhaar, 2020, p. 143).

A emergência de produções fora dos Estados Unidos, ainda que com o controle sobre a produção, tem modificado a paisagem global das produções que integram o catálogo das séries, em especial, as com selo de originais. E essa pluralidade de países, ainda que tímida e instável ao longo de cada ano e de acordo com a realidade local, como na brasileira, é uma das demonstrações mais evidentes que os fluxos globais de produção, distribuição e consumo tem se modificado, o que é a principal característica da fase atual vivida pelo mercado de audiovisual global.

Títulos produzidos por plataformas de distribuição por streaming, inclusive, compõem o que vem sendo chamado de Nova Era de Ouro da TV Americana (Straubhaar, Castro, Duarte, & Spence, 2019) – séries não apenas produzidas e distribuídas pelos canais tradicionais de televisão, mas também pela Netflix, Amazon Prime Video e Hulu. Lotz (2007) aponta três eras da TV: 1) network era, com poucos canais alcançando muitas pessoas. Esse período se perpetua em certa medida na América Latina, onde a TV aberta ainda é a mais popular; 2) multichannel era, na qual a TV a cabo se populariza, com expansão de canais e maior controle da audiência sobre qual programação consumir. Chegou mais tarde e com menos impacto na América Latina – até 2010, somente para classe média e elites; e 3) post-network era marcada pela inovação de roteiros para distribuição não linear; espalhamento de conteúdos televisivos, internet. Vem se popularizando rapidamente na América Latina, a partir de investimentos em distribuição por streaming, como faz a Netflix. (Penner e Straubhaar, 2020, p. 143-144).

O que propomos avançar nesta afirmação e nos estudos que versam sobre as fases da televisão e streaming nesta dissertação é em apontar características, que em 2025, definem a nova fase do imperialismo norte-americano que no caso da Netflix se manifesta por uma gestão que estabelece uma competição baseada na produção de conteúdos que são exclusivos, os batizados como Originais.

Discutimos também as características destas produções feitas em parceria com países fora dos Estados Unidos, e como o padrão de controle de produção imposto pela Netflix pode romper com o modelo produtivo hegemônico ao retratar outras culturas a partir de seus significados locais, ainda que o interesse central seja em produzir histórias com apelo global que possam ser vendidas para diferentes culturas o que dialoga com a visão compartilhada por Penner e Straubhaar (2020).

É possível concluir, portanto, que indústrias locais de TV e cinema se desenvolveram desafiando duas noções centrais do imperialismo cultural: que os EUA e outros países dominariam os fluxos e que suas produções dominariam países menos desenvolvidos. De certa forma, essa dominação existe, mas não é possível deixar de levar em conta movimentos que a contestam. Apesar de serem numericamente superiores na Netflix, as realizações norte-americanas não são absolutas e dividem espaço com uma quantidade crescente de títulos latino-americanos. São reflexos de indústrias de mídia consolidadas em países que se acostumaram a produzir a própria programação local de televisão (e mesmo a exportar conteúdos), como é o caso de Brasil, México e, mais recentemente, Colômbia. (Penner e Straubhaar, 2020, p. 145).

Para além dos títulos latino-americanos temos também uma grande penetração de conteúdos sul-coreanos no catálogo brasileiro, algo que reflete a transnacionalização, a transculturalização e a transversalidade que demarcam a atual fase desta era pós-televisiva que vivenciamos. E os significados, assim como a ressignificação e reapropriação destes conteúdos por parte da audiência são fatores possíveis e ajudam no rompimento da lógica de dominação ideológica e algorítmica.

A análise realizada nesta dissertação como um todo em paralelo com os estudos empreendidos por Melina, Mazur e Rios, Penner e, Capanema e Gonçalves, Meimaridis, Marchi e Ladeira, Mungiolli, Lemos e Penner, bem como pelo Obitel, citados neste capítulo mostraram que o catálogo brasileiro reflete uma combinação entre tendências globais e especificidades locais. Enquanto os Estados Unidos lideram a presença de produções

originais, diversos países emergem como participantes significativos dentro do conjunto analisado.

Essa distribuição, ainda que desigual, evidencia a estratégia da plataforma de incorporar conteúdo diversos para ampliar sua relevância, o que constatamos também ao ver ranqueados no catálogo brasileiro produções dos Estados Unidos, Reino Unido, Brasil e Coreia do Sul no top quatro dos países produtores. Entretanto, como indicam os autores do imperialismo, diversidade não implica equilíbrio, mas reforça uma estrutura em que o centro hegemônico permanece dominante na circulação simbólica.

Com isso, consideramos que a Netflix opera dentro de uma lógica de expansão que mantém elementos fundamentais da cultura imperialista norte-americana. A partir dos resultados quantitativos e da densidade teórica dos autores mobilizados, fica claro que a plataforma reorganiza padrões de poder e visibilidade no ambiente digital e que sua estratégia global, está ancorada em algoritmos, circulação transnacional e padronização estética, o que confirma as práticas que reforçam a centralidade dos Estados Unidos na produção audiovisual.

A observação feita especificamente no levantamento desta dissertação analisada em paralelo com as produções do Obitel e os pesquisadores citados, evidenciam que a circulação global dos conteúdos não dissolve desigualdades, mas reorganiza interdependências. Os resultados mostraram que a Netflix combina produções locais e internacionais de forma estratégica, reforçando seu alcance sem abdicar da hegemonia norte-americana. Essa dinâmica confirma que a plataforma se estrutura como um agente híbrido entre diversidade global e dominação centralizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desta dissertação permitiu compreender como a Netflix se insere na lógica histórica do imperialismo a partir da articulação entre sua estratégia de expansão global e os padrões estruturais do imperialismo cultural discutidos por autores como Furtado, Cohen e Ianni. A análise teórica demonstrou que a empresa opera dentro de um sistema em que poder econômico, capacidade tecnológica e circulação simbólica se entrelaçam, reforçando valores associados à cultura norte-americana, que é o seu berço. Os resultados obtidos no catálogo brasileiro confirmam essa estrutura ao evidenciar a presença de títulos estadunidenses entre os chamados Originais.

A abordagem das eras da televisão, observada nos estudos de Carlón e Fechine, permitiu interpretar o streaming como uma etapa posterior da evolução tecnológica que reorganizou padrões de produção e consumo. Dentro desse cenário, a Netflix aparece como agente central de uma televisão expandida, que supera limites geográficos e temporais. A leitura dessas transformações ajudou a contextualizar os resultados quantitativos, que demonstram como os formatos seriados predominantes no catálogo acompanham tendências industriais consolidadas desde a televisão tradicional. Assim, o avanço da plataforma não ocorre de forma desconectada, mas como continuidade de uma lógica histórica de circulação audiovisual.

As discussões sobre transversalidade, com base em Straubhaar, reforçaram que a circulação global de conteúdo não elimina as assimetrias presentes nos fluxos culturais. A análise das séries Originais da Netflix revelou exatamente essa tensão, embora o catálogo apresente obras coproduzidas por mais de trinta países diferentes, a empresa reforça um regime de visibilidade centrado na marca global, que reconfigura as relações entre produções locais e a lógica hegemônica da plataforma. Os dados mostraram que a diversidade não significa equivalência, mas integra um modelo que absorve produções nacionais para reforçar uma estratégia internacional fortemente alinhada a uma padronização.

A partir dos estudos de Jenkins, Santaella e outros autores dedicados à cultura da convergência, foi possível entender que a Netflix intensifica práticas transmidiáticas e personaliza a experiência do usuário por meio de algoritmos. Esses elementos teóricos ajudaram a interpretar a centralidade dos formatos de drama, melodrama e ficção seriada nos resultados da análise. A prevalência desses formatos no catálogo Originais confirma a tendência de circulação ampliada de narrativas seriadas, favorecidas pela lógica algorítmica que aproxima gostos, padroniza repertórios e estabelece padrões de consumo transnacional.

Este conjunto de reflexões permitiu articular teoria e realidade empírica sob uma perspectiva crítica. Os resultados mostraram que, apesar da ampliação da diversidade aparente, a Netflix mantém uma estrutura de predominância estadunidense típica das lógicas do imperialismo cultural. Assim, os dados da análise de conteúdo oferecem evidências concretas para sustentar que a plataforma atua como agente de um imperialismo de plataforma, ao mesmo tempo em que utiliza estratégias de transversalidade para ampliar seu alcance global.

A consolidação do streaming como etapa contemporânea da indústria audiovisual mostrou que a Netflix ocupa posição estratégica na reorganização dos fluxos culturais globais. Essa posição, quando articulada com os autores do imperialismo, revela que a empresa opera

como um conglomerado transnacional que mobiliza recursos econômicos, tecnológicos e simbólicos para consolidar sua influência. Os padrões observados no catálogo brasileiro reforçam essa lógica ao evidenciar a concentração de títulos oriundos dos Estados Unidos, o que reproduz a centralidade cultural que caracterizou o imperialismo norte-americano no século XX.

A metodologia adotada nesta dissertação, baseada na Análise de Conteúdo e na pesquisa documental, permitiu compreender as escolhas da plataforma a partir de seus próprios registros. O uso da tabela de monitoramento como documento principal garantiu que os resultados expressassem decisões concretas da empresa quanto à composição de seu catálogo. A partir disso, foi possível identificar como certos formatos, países e períodos ganham maior destaque, reforçando padrões que dialogam diretamente com a literatura sobre indústria cultural e imperialismo. A coerência entre método e achados fortalece a interpretação final desta pesquisa.

Ao considerar a trajetória histórica da televisão, observamos que os formatos seriados presentes no catálogo Originais seguem tendências consolidadas desde as grades televisivas tradicionais. A combinação entre drama, ficção e melodrama mostra que o streaming mantém escolhas que já demonstraram eficiência na televisão comercial. Essa continuidade reforça a leitura de que o streaming não rompe totalmente com o passado, mas reposiciona práticas consolidadas dentro de um ambiente tecnológico e cultural globalizado.

Já a análise das produções brasileiras dentro do catálogo demonstrou que o país ocupa papel relevante na estratégia global da plataforma. Como quarto maior produtor de originais, o Brasil se insere em uma lógica de cooperação e assimetria, típica das relações entre países centrais e periféricos descritas por Ianni e Cohen. A presença crescente de títulos nacionais confirma que a empresa utiliza produções locais como forma de ampliar seu alcance cultural e simbólico. Contudo, mesmo com esse crescimento, a predominância dos Estados Unidos permanece evidente, reforçando limites da diversidade oferecida.

Assim, os resultados metodológicos dialogam diretamente com as teorias examinadas, ao mostrarem como a Netflix seleciona conteúdos que fortalecem sua estratégia global sem romper com estruturas assimétricas de poder. A articulação entre oferta de conteúdos locais e hegemonia norte-americana faz da plataforma um agente central em um modelo híbrido, que combina transversalidade, personalização algorítmica e dominação simbólica. Esses elementos sustentam a compreensão de que o catálogo Originais opera como instrumento de expansão cultural alinhado às lógicas imperiais estudadas ao longo desta dissertação.

A revisão bibliográfica também evidenciou que a Netflix opera a partir de uma racionalidade baseada em dados, o que reforça padrões de produção e entrega de conteúdo. A personalização algorítmica discutida por Nascimento e Kittler é visível na uniformização do catálogo Originais, que enfatiza obras com grande potencial de circulação transnacional. Isso aparece na predominância de formatos seriados amplamente reconhecidos pelas audiências, o que corrobora os estudos sobre convergência e cultura participativa. Dessa forma, o catálogo se organiza de modo a maximizar engajamento e manter padrões estáveis de consumo.

Por fim, concluímos nesta dissertação que a Netflix constitui um símbolo desta nova etapa do imperialismo cultural no ambiente digital, operando a partir de mecanismos tecnológicos, mercadológicos e simbólicos que reorganizam fluxos culturais em escala global. A análise do conjunto dos títulos Originais organizados na tabela e articulados com as teorias estudadas, revelou que a plataforma reproduz e atualiza padrões históricos de dominação cultural, ao mesmo tempo em que incorpora elementos de transversalidade para construir uma presença mundial.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Panorama do mercado de vídeo por demanda no Brasil: 2023**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>. Acesso em: 21 nov. 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Panorama do mercado de vídeo por demanda no Brasil: 2024**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ARAUJO, Mayara; MENDES, Aline. **Diversidade em xeque: imperialismo de Netflix e a universalização dos contrafluxos audiovisuais**. Revista Eptic, Aracaju, v. 27, n. 1, p. 122–136, jan./abr. 2025. ISSN 1518-2487

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TELEVISÃO POR ASSINATURA (ABTA). **Dados do setor de televisão por assinatura**. São Paulo: ABTA, 2022. Disponível em: <https://www.abta.org.br/>. Acesso em: 01 dez. 2025.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 7º Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BBC NEWS BRASIL. **[Matéria sobre política internacional]**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>. Acesso em: 03 dez. 2025.

BOLAÑO, César; BARRETO, Helena; VALENTE, Jonas. **Para a análise teórico-metodológica das plataformas digitais como estruturas de mediação a partir da economia política da comunicação**. Avatares de la comunicación y la cultura, n. 24, 2022.

BRAUN, Virgínia; CLARKE, Vitória; GREY, Débora. **Coleta de dados qualitativos: um guia prático para técnicas textuais, midiáticas e virtuais**. Petrópolis: Vozes, 2017.

BRASIL ESCOLA. **Ataque japonês à base naval de Pearl Harbor**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/ataque-japones-base-naval-pearl-harbor.htm>. Acesso em: 21 nov. 2025.

BRASIL ESCOLA. **Segunda Guerra Mundial**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/segunda-guerra-mundial.htm>. Acesso em: 02 dez. 2025.

CARLÓN, Mario. FECHINE, Yvana (Orgs). **O Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

CARTA CAPITAL. **Bloco dos BRICS cresce e passa a integrar cinco novos países; Argentina fica de fora**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/bloco-dos-brics-cresce-e-passa-a-integrar-5-novos-paises-argentina-fica-de-fora/>. Acesso em: 02 dez. 2025.

COCA, Adriana Pierre; SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Formatos de ficção seriada televisual: tradições e perspectivas**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. Anais... São Paulo: Intercom, 2014.

CNN BRASIL. **Governo Trump revoga status legal de 530 mil imigrantes nos EUA**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/governo-trump-revoga-status-legal-de-530-mil-imigrantes-nos-eua/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

COHEN, Benjamin. **A questão do imperialismo: a economia política da dominação e dependência**. RIO DE JANEIRO: ZAHAR EDITORES, 1976a.

COSTA, Ângela. **As 10 séries mais vistas e populares da Netflix em 2024**. [S. l.]: Magazine. HD, 2024. Disponível em: <https://www.magazine-hd.com/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ENSINAR HISTÓRIA. **Primeira sessão de televisão**. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/primeira-sessao-de-televisao/>. Acesso em: 21 dez. 2025.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Donald Trump**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Donald-Trump>. Acesso em: 21 nov. 2025.

FOLHA DE S.PAULO. **Governo Obama foi o que mais deportou dos Estados Unidos no século 21**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2025/01/governo-obama-foi-o-que-mais-deportou-dos-estados-unidos-no-seculo-21.shtml>. Acesso em: 05 dez. 2025.

FULQUIM, Felipe Ferreira de Souza. **Panorama das produções originais da Netflix no Brasil**. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, PUCRS, 2023. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos>. Acesso em: 01 dez. 2025.

FURTADO, Celso. **Império e imperialismo americano textos marginais**. Porto: [s. n.], 1973.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

G1. **Posse de Trump: fotos e vídeos**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2025/01/20/posse-trump-fotos-videos.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2025.

G1. **Por que o Iraque foi invadido por EUA e aliados há 20 anos**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/03/20/por-que-iraque-foi-invadido-por-eua-e-aliados-ha-20-anos.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2025.

G1. **Milei formaliza intenção de deixar os BRICS em carta enviada ao Brasil**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/12/29/milei-formaliza-intencao-de-deixar-brics-em-carta-enviada-ao-brasil.ghtml>. Acesso em: 30 nov. 2025.

G1. **Quais países fazem parte do G20.** Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/g20/noticia/2024/11/18/quais-paises-fazem-parte-do-g20.ghtml>. Acesso em: 05 dez. 2025.

G1. **Com mais poderes, Trump toma posse nos EUA.** Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2025/01/20/com-mais-poderes-trump-toma-posse-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2025.

G1. **Entenda o que pode estar por trás da estratégia do “tarifaço” de Trump.** Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2025/04/08/entenda-o-que-pode-estar-por-tras-da-estrategia-do-tarifaco-de-trump.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2025.

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. **História da Televisão Brasileira.** Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/historia-da-televisao-brasileira/>. Acesso em: 01 dez. 2025.

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. **Década de 2000 – História da Televisão Brasileira.** Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/historia-da-televisao-brasileira/noticia/decada-de-2000.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2025.

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. **Década de 2010 – História da Televisão Brasileira.** Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/historia-da-televisao-brasileira/noticia/decada-de-2010.ghtml>. Acesso em: 02 dez. 2025.

GONÇALVES, H. de A. **Manual de artigos científicos** – São Paulo, Avercamp, 2004.

HARVEY, David. **O novo imperialismo.** 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. ISBN 978-85-15-02971-6.

HJARVARD, Stig. **A midiatização da cultura e da sociedade.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

IANNI, Octavio. **Imperialismo cultura.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

INFOESCOLA. **Guerra dos Bôeres.** Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/guerra-dos-boeres/>. Acesso em: 20 out. 2025.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** São Paulo: Aleph, 2009. Cultura da Conexão. São Paulo: Aleph, 2012.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Traduzido por Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KITTLER, F. **A história dos meios de comunicação.** Em: LEÃO, L. (Ed.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 73–100.

KOLBE, R. H; BURNETT, M. S. **Pesquisa de análise de conteúdo: um exame de aplicações com diretrizes para melhorar a confiabilidade e objetividade da pesquisa.** *Journal of Consumer Research*, v. 18, n. 2, p. 243-250, 1991.

LACALLE. Charo. **As novas narrativas da ficção televisiva e a internet.** MATRIZES, São Paulo: ECA- USP/Paulus, ano 3, no 2. janeiro/julho 2010. p. 79- 102.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico.** 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LOBATO, Ramon; LOTZ, Amanda D. **De São Paulo a Seúl: las estrategias de Netflix en los mercados periféricos.** *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, v. 17, p. 1-23, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação.** São Paulo: Loyola, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guilherme Orozco. **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016).** p. 471, 2017.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; ABRÃO, Maria Amélia Paiva. **Brasil: 2021, ano da retomada da ficção televisiva, mas ainda pandêmico.** In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Anuário Obitel 2022: ficção televisiva ibero-americana em tempos de pandemia.* PortoAlegre: Sulina, 2022. DOI: 10.7764/obitel.22. S.4.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MOURA, Cláudia Peixoto de. **Brasil: negritude e suas interseccionalidades na ficção televisiva brasileira.** In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Anuário Obitel 2025: ficção televisiva ibero-americana.* Porto Alegre: Sulina, 2025. DOI: 10.7764/obitel.25.s.bra.

LOTZ, Amanda D. **The television will be revolutionized.** Imprensa da Universidade de Nova York. Nova York, EUA, 2007.

MALDONADO-Torres, N. (2009). “A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade”. Em SANTOS, B. de S. & MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul.* Coimbra: Edições Almedina, p. 337-382.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política.** 2. ed. Universidade do Texas: Vozes, 2002. 247 p.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação: projetos, ideias, práticas.** Petrópolis: Vozes, 2018.

MEIO & MENSAGEM. **Netflix deixará de comercializar DVDs após 25 anos.** Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-deixara-de-comercializar-dvds-apos-25-anos>. Acesso em: 02 dez. 2025.

MEIO & MENSAGEM. **Netflix deixará de comercializar DVDs após 25 anos.** Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-deixara-de-comercializar-dvds-apos-25-anos>. Acesso em: 02 dez. 2025.

MENDES CATANI, Afrânio. **O que é imperialismo**. São Paulo: abril Cul-tural, 1985.

MUNDO EDUCAÇÃO. **Mercantilismo**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/mercantilismo.htm>. Acesso em: 20 out. 2025.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; LEMOS, Lígia Prezia; PENNER, Tomaz Affonso. **A primeira década de produção original Netflix: formatos de ficção televisiva seriada em contextos transnacionais e transculturais**. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 15, n. 2, p. 30–56, maio/ago. 2024. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br>. Acesso em: 05 out. 2025.

NASCIMENTO, Rebeca da Silva. **“Além das Americanas de sempre”: possibilidades de consumo de séries estrangeiras a partir do catálogo de “Originais Netflix**. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville, SC, 2018.

NETFLIX. **Como a Netflix usa dados para recomendar títulos**. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/100639>. Acesso em: 02 nov. 2025.

OLIVEIRA, M. F. de. **Metodologia científica**: um manual para a realização de pesquisas em Administração -- Catalão: UFG, 2011.

PENNER, Tomaz Affonso; STRAUBHAAR, Joseph D. **Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores**. *Matrizes*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-149, jan./abr. 2020. DOI: [dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i1p125-149](https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i1p125-149).

POHLHAMMER, Pablo Julio; RIVERO, Ezequiel. **Capítulo comparativo: consolidação do streaming, hibridizações narrativas e debates identitários**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Anuário Obitel 2025: ficção televisiva ibero-americana*. Porto Alegre: Sulina, 2025. DOI: [10.7764/obitel.25.s.cc](https://doi.org/10.7764/obitel.25.s.cc).

PORTAL G1. **O que está por trás da disputa entre Netflix e Paramount pela Warner**. G1, 09 dez. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2025/12/09/o-que-esta-por-tras-da-disputa-entre-netflix-e-paramount-pela-warner.ghtml>. Acesso em: 18 dez. 2025.

PORTAL G1. **Warner Bros Discovery negocia venda exclusiva para Netflix após empresa fazer maior proposta, diz agência**. G1, 05 dez. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/12/05/warner-bros-discovery-negocia-venda-exclusiva-para-netflix-apos-empresa-fazer-maior-proposta-diz-agencia.ghtml>. Acesso em: 18 dez. 2025.

PZAZ. **Film industry statistics**. Disponível em: <https://pzaz.io/producer-blog/film-industry-statistics/>. Acesso em: 03 dez. 2025.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. ISBN 85-7164-467-5.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTANA, Sandro. **O amigo americano: cultura e imperialismo em tempos de “Boa Vizinhaça”**. Revista Brasileira de História da Mídia, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 113-130, 2019.

SCHILLER, Herbert I. **O império norte-americano das comunicações**. Editora Vozes Ltda. Petrópolis (RJ), 1976.

SOUZA, Felipe Ferreira de. **Netflix e o mercado da nostalgia**. Revista GEMInIS, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 107-126, 2018.

STRAUBHAAR, Joseph. SANTILLANA, Melissa. JOYCE, Vanessa de M. H.; DUARTE, Luiz Guilherme. **From Telenovelas to Netflix: Transnational, Transverse Television in Latin America**. Switzerland: Polgrave Macmillan, 2021.

SACCHITIELLO, Bárbara. **União dos streamings? Como ficam Netflix e HBO Max**. Meio & Mensagem, 08 dez. 2025. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/uniao-dos-streamings-como-ficam-netflix-e-hbo-max>. Acesso em: 18 dez. 2025.

STRAUBHAAR, Joseph D. **Reverendo a hegemonia da TV brasileira**. Comunicação & Sociedade, São Bernardo do Campo, v. 31, n. 1, p. 35-58, 2009.

TORO INVESTIMENTOS. **Maiores produtores de petróleo do mundo**. Disponível em: <https://blog.toroinvestimentos.com.br/trading/maiores-produtores-de-petroleo-do-mundo/>. Acesso em: 03 dez. 2025.

VITÓRIO, Tamires. **Netflix assume dívida de US\$ 59 bilhões para comprar Warner**. Exame, 08 dez. 2025. Disponível em: <https://exame.com/invest/mercados/netflix-assume-divida-de-us-59-bilhoes-para-comprar-warner/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O universalismo europeu: a retórica do poder**. São Paulo: Boitempo, 2007.

APÊNDICES

Tabela 8 - Monitoramento dos títulos Originais Netflix

TÍTULOS ORIGINAIS NETFLIX									
Arquivo Editar Ver Inserir Formatar Dados Ferramentas Extensões Ajuda									
Menus									
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1	TÍTULO	PAÍS DE ORIGEM	ANO DE ESTREIA (NETFLIX)	Nº DE TEMPORADAS	Nº DE EPISÓDIOS	TEMÁTICA GERAL	STATUS	FORMATO	SINOPSE
2	Community	EUA	2011	6	110	Comédia	Terminada	Sitcom	Quando seu diploma falso é descoberto, o ac
3	A Man Called God	Coréia do Sul	2011	1	24	Séries dramáticas sobre crimes	Terminada	Série	Criado nos EUA, o agente Choi Kang-Ta reto
4	Modern Family	EUA	2011	11	144	Comédia		Sitcom	Esta série vencedora do Emmy acompanha i
5	Paixões Ardentes	Colômbia	2011	1	188	Romance	Terminada	Série	Três irmãos buscam vingança pela morte trã
6	TeenWolf	EUA	2011	6	100	Ficção científica, romance, teen	Terminada	Série	Após ser mordido por um animal, Scott vira l
7	The Walking Dead	EUA	2011	9	130	Ficção científica, suspense	Em aberto	Série	Zumbis dominam o mundo dos vivos, e os so
8	Um Amor Condenado	Taiwan	2011	1	20	Romance, ação	Terminada	Série	Três irmãos criminosos se defendem dos riv
9	Gossip Girl	EUA	2012	6	121	Teen	Terminada	Série	Um grupo de alunos de uma escola rica de M
10	Lilyhammer	Noruega	2012	3	24	Policial, drama, comédia	Cancelada	Série	Após testemunhar contra um chefe da máfia,
11	Arrested Development	EUA	2013	5	84	Família, comédia	Em aberto	Sitcom	Essa é a história de uma família rica que pe
12	Hemlock Grove	EUA	2013	3	33	Terror, mistério	Terminada	Série	Segredos são só parte do cotidiano da pequ
13	House of Cards	EUA	2013	6	73	Política	Terminada	Série	Um político inescrupuloso não mede esforç
14	Mako Mermaids	Austrália	2013	4	88	Sereias	Terminada	Série	Esta sequência de "H2O" acompanha as ave

Fonte: os autores (2025)

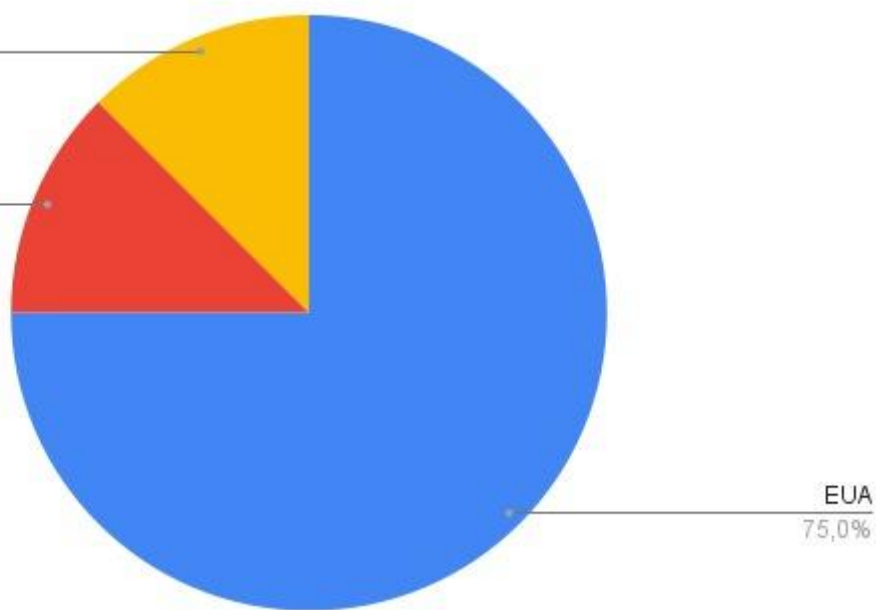
ANEXOS

Gráficos com a ordem cronológica de estreias das produções com Selo Originais Netflix com seus respectivos países produtores:

2013

Canadá
12,5%

Austrália
12,5%

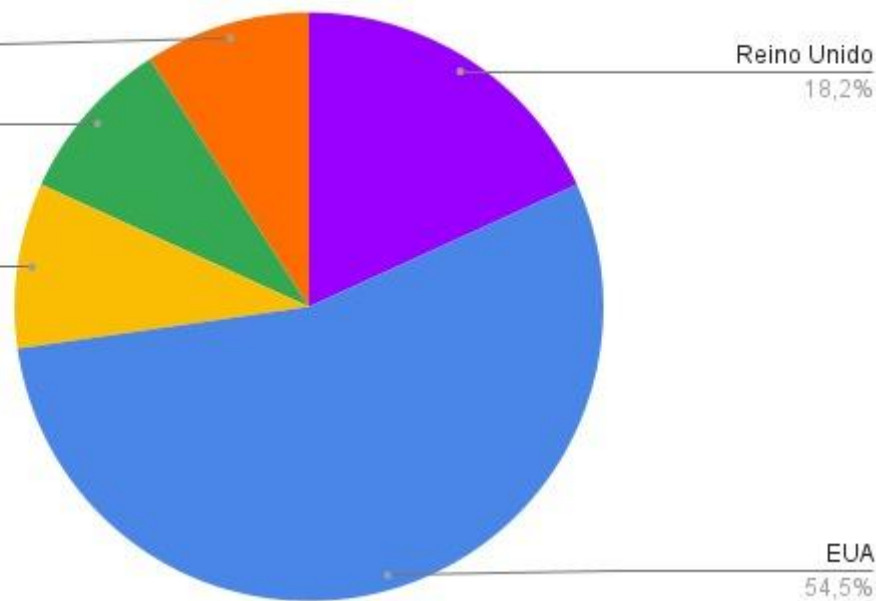


2014

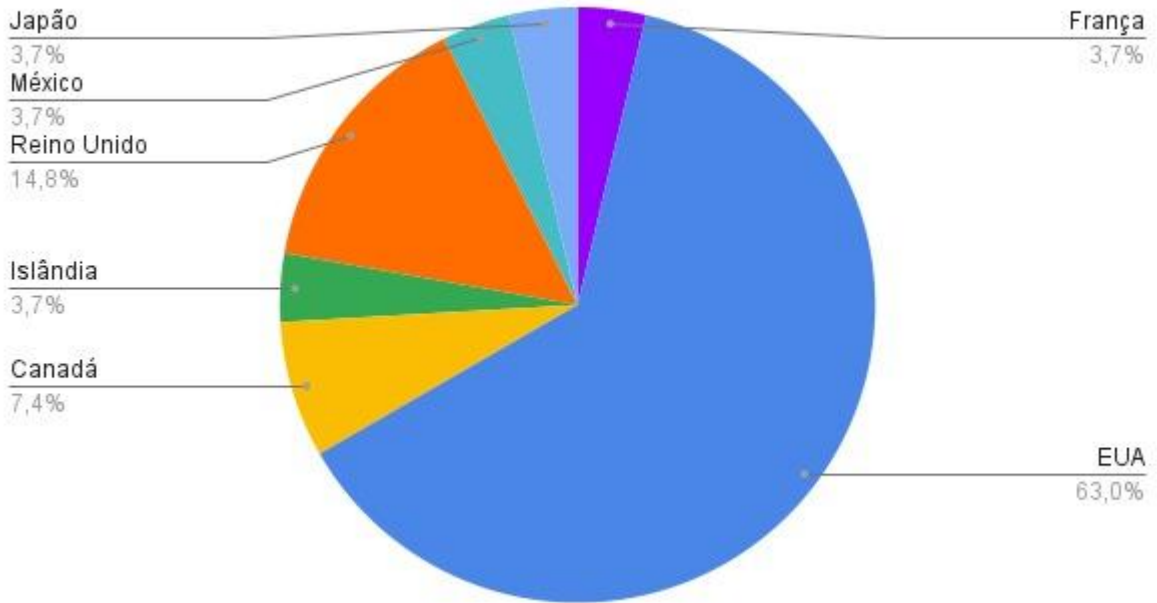
Taiwan
9,1%

Turquia
9,1%

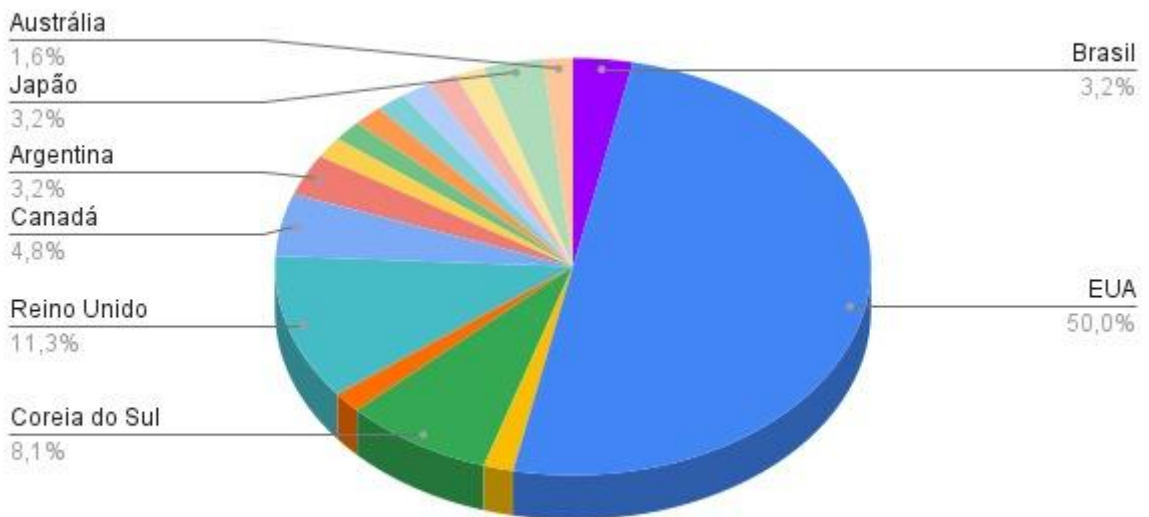
Coréia do Sul
9,1%



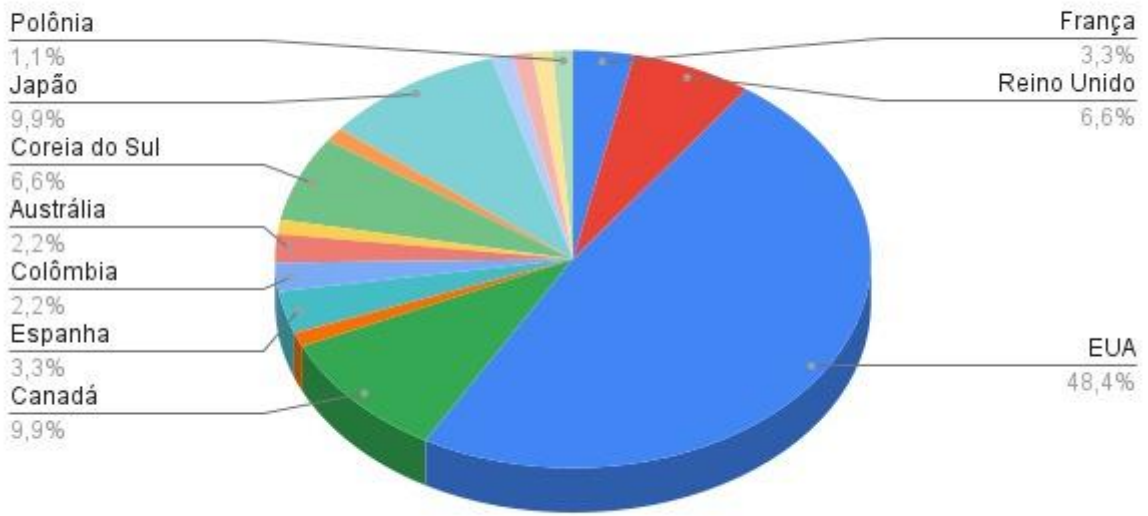
2015



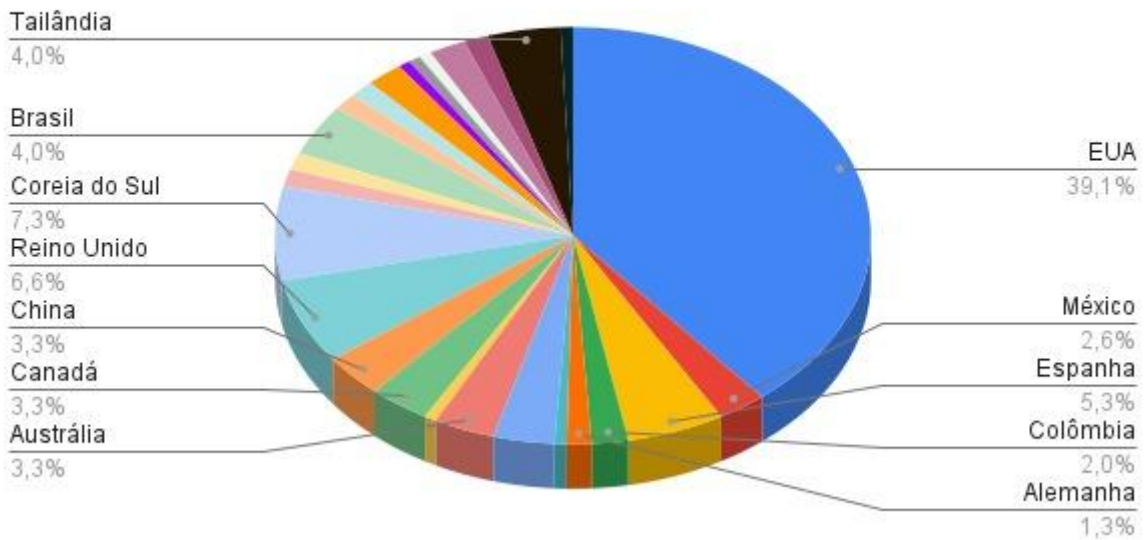
2016



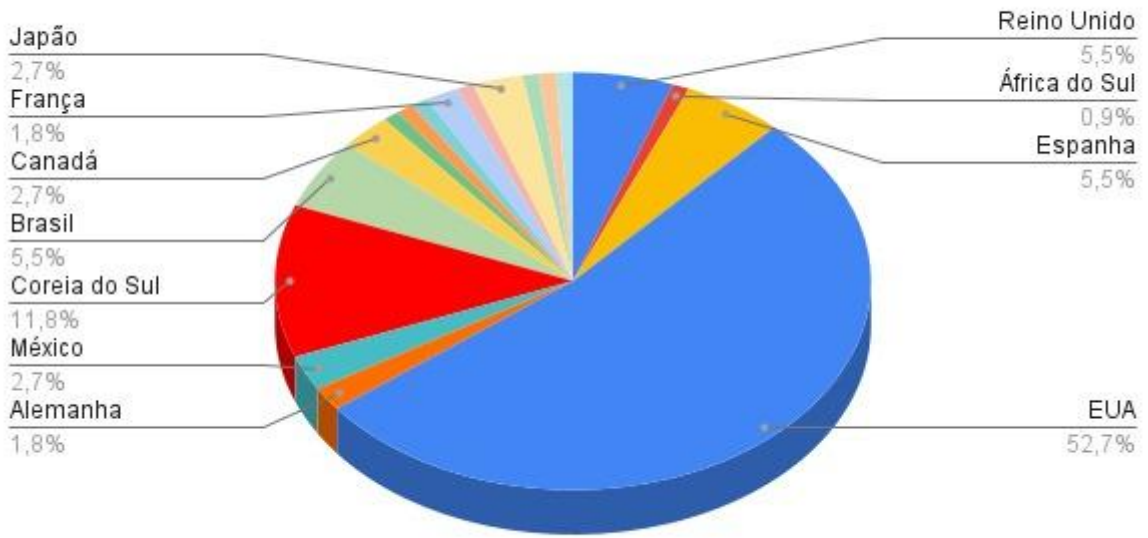
2017



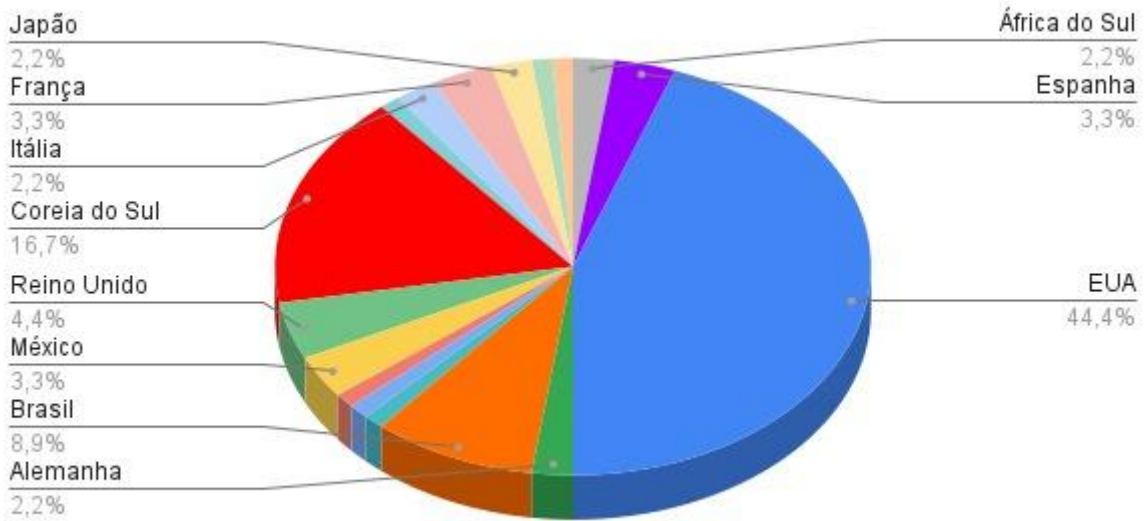
2018



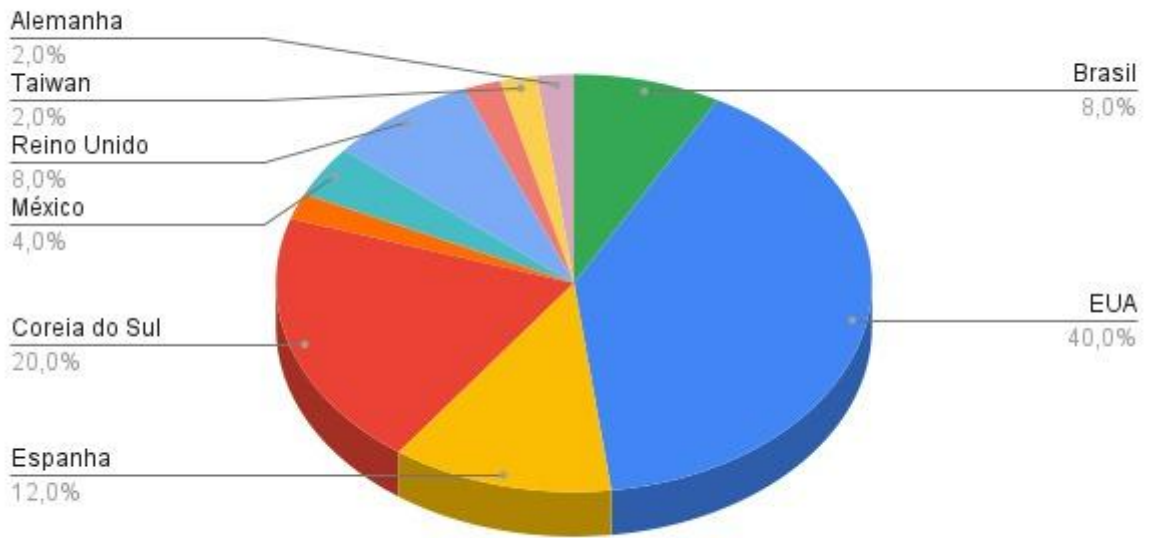
2019



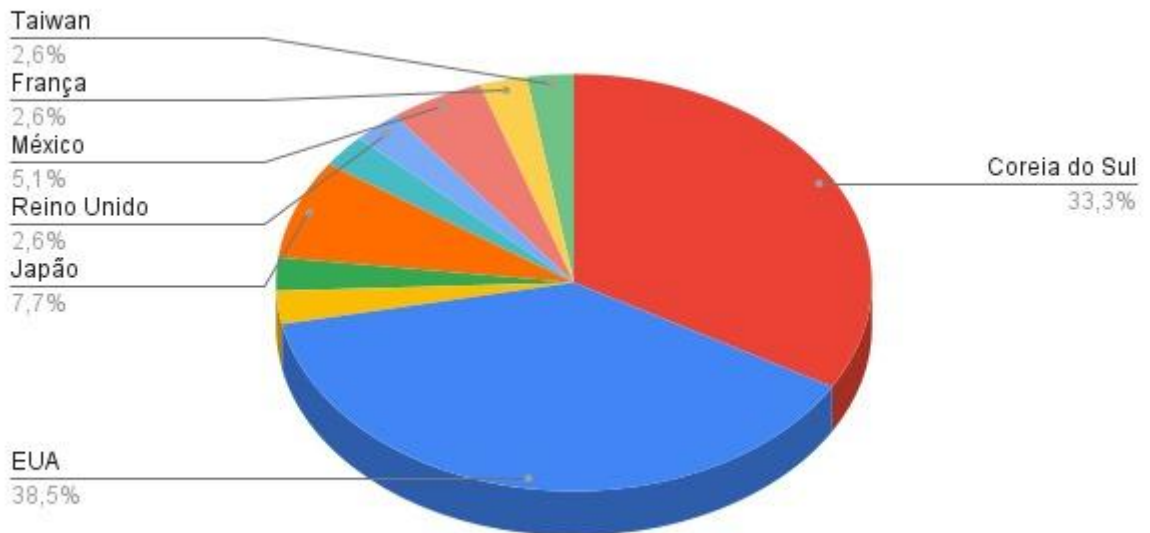
2020



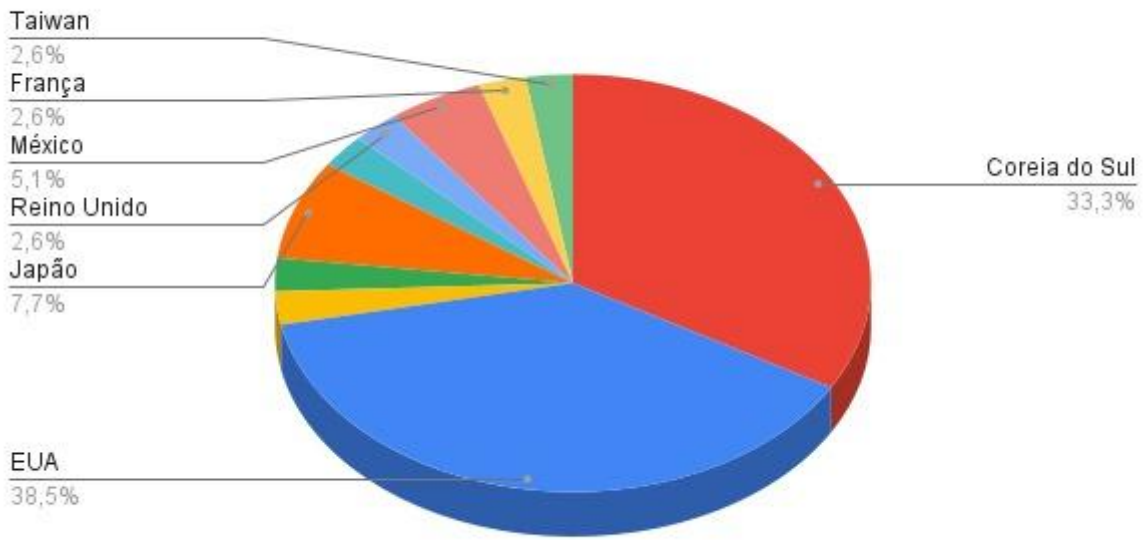
2021



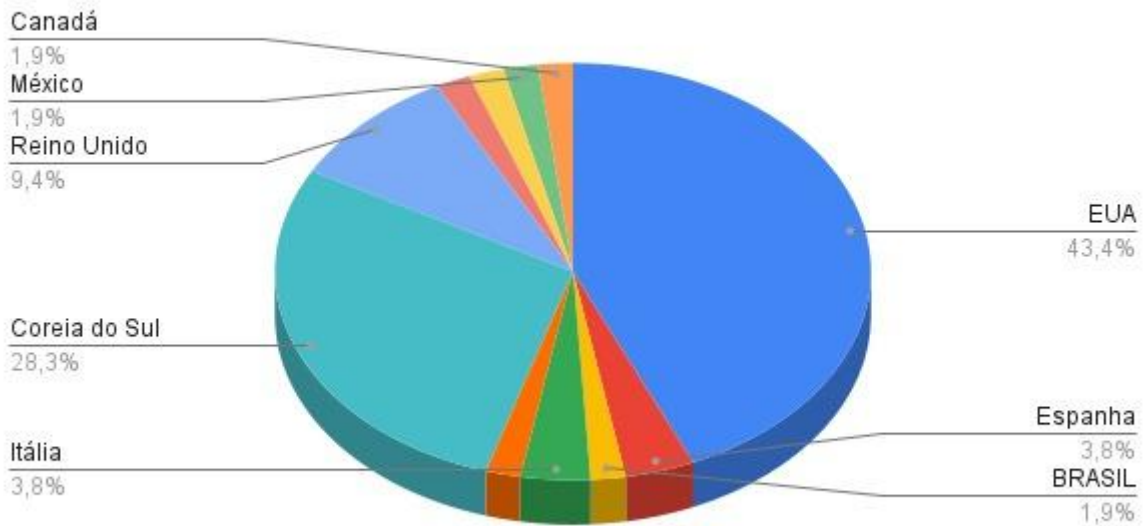
2022



2022



2023



2024

