

**Thiago Siqueira  
Venanzoni**  
FMU FIAM-FAAM  
São Paulo, SP, Brasil.

## DIVERSIDADE EM PLATAFORMAS GLOBAIS DE DISTRIBUIÇÃO AUDIOVISUAL

### DIVERSITY IN GLOBAL DISTRIBUTION PLATFORMS

#### RESUMO

O presente artigo debaterá algumas formas em que a diversidade se mostra nas plataformas globais de distribuição audiovisual. Para a análise optamos por três produções de grupos e coletivos audiovisuais nas plataformas de streaming *Netflix* e *Prime Video*: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), do *Coletivo de Cinema de Ceilândia* (CEICINE), Ceilândia-DF, *Temporada* (André Novais de Oliveira, 2018), da *Filmes de Plástico*, de Contagem-MG e *Café com Canela* (Glenda Nicácio, Ary Rosa, 2017), da *Rosza Filmes*, de São Félix-BA. A presença delas coincide com o discurso da diversidade incorporada às empresas e com a busca dessas plataformas globais por produções locais.

**Palavras-chave:** Diversidade; coletivos audiovisuais; plataformas globais.

#### ABSTRACT

This article will discuss some of the ways in which diversity is shown on global audiovisual distribution platforms. For the analysis we opted for three productions of audiovisual groups and collectives available on *Netflix* and *Prime Video*: *White Out, Black In* (*Branco Sai, Preto Fica*, Adirley Queirós, 2014), produced by CEICINE, from Ceilândia-DF, *Long Way Home* (*Temporada*, André Novais de Oliveira, 2018), produced by Filmes de Plástico, from Contagem-MG and *Coffee with Cinnamon* (*Café com Canela*, Glenda Nicácio, Ary Rosa, 2017), produced by Rosza Filmes, from São Félix-BA. Their presence coincides with the discourse of diversity incorporated into companies and with the search for these global platforms for local productions.

**Keywords / Palabras Clave:** Diversity; audiovisual collectives; global platforms.

Recebido: 17/08/2020 / Aprovado: 03/05/2021

Como citar: VENANZONI, Thiago Siqueira. Diversidade em Plataformas Globais de Distribuição Audiovisual. Revista GEMINIS, v. 12, n. 1, pp. 212-226, jan./abr. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## 1. Diversidade e seu emblema no discurso

O surgimento de plataformas digitais em um mundo em conexão faz emergir também a diversidade como espaço de encontro em meios fluídos e desterritorializados. As identidades renovadas apresentadas por essas plataformas geram identificações e construções de mercados globais que parecem esquecer seus espaços territoriais. Ao ocupar novos territórios e suas identidades, as empresas e plataformas audiovisuais globais necessitam fazer da diversidade um valor apropriado para atingir seus consumidores. “A diversidade instaura-se assim no coração do mercado” (ORTIZ, 2015, p.132) e é constante reconhecê-la como emblema discursivo em narrativas e formas de distribuição audiovisual, inclusive, como parte das identidades das companhias, produtoras e empresas.

A Netflix<sup>1</sup> é um exemplo desse processo e sua aposta é na diversidade corporativa que se assume em suas produções originais. Ela passa a ser tematizada como fundamento da empresa, em sua estrutura, o que se comprova também ao ver séries e filmes que protagonizam histórias de mulheres, negros e negras, LGBTQ+ em identidades e identificações globais, buscando expor suas equipes de produção e corporativas a uma mesma paridade apresentada nas narrativas em sua plataforma.

Um dos exemplos construção da diversidade na identidade da Netflix é a criação do selo publicitário #WeAreNetflix, em que divulga pequenos vídeos de seus funcionários falando sobre representatividade, diversidade e suas vidas. Em análise sobre o tema, BIANCHINI e CAMIRIN (2019) sugerem que há na retórica da plataforma de streaming uma promessa ou uma venda da diversidade como forma de consumo global. Essa promessa, segundo as pesquisadoras, estaria exposta na própria construção da marca e nos padrões de consumo adotados pela plataforma, o que pode ser observado nas produções disponíveis em seu catálogo. Além dessas materialidades, também recorrente aos investimentos e à sua exposição, associa-se a elas um contexto cultural que formaliza atuações a partir da globalização e sua desterritorialidade:

Os investimentos massivos e diversificados em produção original da Netflix estão em consonância com uma tendência contemporânea de individualização do consumo em um mercado saturado e cada vez mais baseado em algoritmos de detecção de padrões de interesse e de personalização dos produtos e das mensagens de marketing. Não só isso, mas também as demandas por diversidade e representatividade de grupos minoritários estão em pauta nos tempos atuais, em sintonia com certa mobilidade percebida de tais grupos em diversos âmbitos da sociedade (BIANCHINI; CAMIRIN, 2019, p.158).

---

<sup>1</sup> Cf.: <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2018/09/netflix-cria-nova-posicao-executiva-com-foco-em-inclusao-e-diversidade.html>

No mesmo sentido da Netflix, uma de suas concorrentes no mercado global, o Prime Video, da Amazon, tem produzido e coproduzindo narrativas que tematizam as posições de pluralidade e diversidade, e uma procura por parceiros locais que traduzam essas posições a públicos diversos<sup>2</sup>. É justamente nesse entrelugar<sup>3</sup> que um primeiro dilema se impõe pelo estágio atual da globalização em seus fluxos de commodities culturais, em que as formas globais necessitam da aderência do local para alargar suas entradas comerciais. Trata-se de um dilema pois uma pergunta se impõe de imediato: como ser global e diverso ao mesmo tempo? Em tempos de emergências globais, o local também aparece alterando os relevos de uma planificação e unificação. Inclusive, de uma unificação ao se pensar a diversidade.

Essa dinâmica em que se alia a diversidade como discurso e a busca por mercados cada vez mais localizados pode ser notada em uma quantidade infinda de empresas transnacionais que se instauram em territórios e espaços distintos e buscam incorporar os meios culturais à cultura da empresa, se adequando-se, em alguma escala, e organizando-se em suas relações locais. Porém, essa nova configuração a partir das plataformas audiovisuais digitais se mostram como uma inovação em tempos globais de relação entre o global e o local, já que não são estruturas físicas, propriamente, mas sobretudo fluídas em sua ocupação territorial.

Além dessa questão, as plataformas digitais são materialidades componentes do debate à medida que há um domínio de algumas delas no mercado global, que as fazem tornar hoje em dia distribuidoras desterritorializadas de conteúdos audiovisuais. A Netflix, um dos exemplos trazidos, tem adquirido recentemente e co-produzindo obras originais de vários países, caso das produções espanholas que são cada vez mais comuns na plataforma global, mas também comprado e co-produzido desde países periféricos, caso das séries originais sul-africanas *Queen Sono* (2019) e *Sangue e água* (2020), do coletivo audiovisual Gambit Films, que se encontram no catálogo brasileiro da plataforma.

Em artigo intitulado *Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores*, os pesquisadores Tomaz Affonso Penner (USP) e Joseph D. Straubhaar (University of Texas) perceberam que o investimento em produções locais pela Netflix está em crescimento desde 2018 e encontra sentido justamente como uma estratégia de mercado que busca o fortalecimento das produções originais da plataforma:

---

<sup>2</sup> <https://exame.com/negocios/de-olho-no-brasil-amazon-anuncia-producoes-locais-e-foco-na-diversidade/>

<sup>3</sup> O teórico Denilson Lopes (2010) faz uso do entrelugar para mencionar produções audiovisuais que incorporam-se aos hibridismos propostos pela relação entre o local e o global. O autor pensa a ideia em seu sentido de resistências interculturais e permite pensar também essas relações em seu *mal-estar*, em que a interculturalidade se apresenta como uma convergência possível nas construções dessas narrativas.

O objetivo da empresa com os investimentos realizados em 2018 e 2019 foi ambicioso, visando direcionar pelo menos metade dos assinantes para os conteúdos originais a longo prazo. Fazendo isso, a companhia dos Estados Unidos consegue resolver dois pontos importantes: 1) tornar os catálogos de diferentes países mais parecidos. Com acordos de licenciamento distintos em cada região do mundo, a oferta de conteúdos tende a não ser unificada. Os títulos disponibilizados em cada país são diversos, mas com a ampliação dos originais esse problema diminui; 2) Com mais conteúdos originais, a plataforma fica menos suscetível a flutuações nos preços dos conteúdos licenciados e mesmo a estratégias de mercado que a prejudiquem (PENNER; STRAUBHAAR, 2020, p.131).

Os dois aspectos mencionados coincidem ainda com o dilema apresentado, em buscar uma unidade a partir da diversidade. Por outro lado, Meimaridis, Mazur e Rios (2020) apresentam esse empreendimento global das plataformas audiovisuais digitais em territórios e espaços periféricos de consumo e produção. Para as autoras do artigo intitulado *A empreitada global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos* a empresa busca se globalizar ocupando determinados nichos de mercados centrais e periféricos em todo mundo. Com isso, alguns problemas emergem como, por exemplo, os conflitos com conglomerados midiáticos estabelecidos há anos nesses territórios.

A entrada da Netflix em cada um desses países foi determinada, principalmente, por motivos econômicos e políticos: eles representam importantes mercados regionais para produções locais, são chaves de entrada para espaços de trocas com lógicas diferentes (...) Ressalta-se que a Netflix tem se mostrado cada vez mais interessada em desafiar os conglomerados midiáticos locais na tentativa de consolidar o seu discurso de “storyteller global”. Notadamente, a Televisa no México, a Globo no Brasil e as Big Three sul-coreanas, que abarcam as emissoras abertas KBS, SBS e MBC (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, p.07)

As teóricas identificam nesse processo a tentativa de consolidação da plataforma Netflix em ser uma difusora e distribuidora global em mercados regionais, e para isso competem com corporações e produtoras de conteúdos locais que se estabeleceram nesses territórios nacionais durante décadas. Importante compreender neste processo duas condições que parecem fundamentais: os grupos comunicacionais apresentados pelas autoras são conhecidas por atuarem em suas narrativas com representações das identidades nacionais. Averiguando o caso brasileiro, da Globo, é sabido que as telenovelas cumpriram por décadas esse papel social de representações e pela formação da identidade nacional, inclusive ao se pensar os regionalismos no país<sup>4</sup>; e como a diversidade se torna

---

<sup>4</sup> LOPES (2002) comenta em artigo em que expande o olhar a partir da recepção às narrativas televisas: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dee0dd0cbfe2629590b91abca6e57973.pdf>

um emblema para representações de identidades que não se ligam a um território ou outro, adequando-se a expansão dessas plataformas.

Com isso, um novo cenário se mostra nesse estágio da globalização e novos desafios se apresentam. O risco frequente das posições de mercado aderida por plataformas globais é a de definir e padronizar as identidades, lhe extraíndo a pluralidade que é parte do processo de construção das múltiplas diversidades. A ocorrência se dá justamente por haver valores identitários negociados como universais e desterritorializados, porém, ocultam em alguma medida o pacto discursivo inerente ao locus de produção, seus posicionamentos territoriais e recortes sociais presentes nessas dimensões locais. Assim, a diversidade, como apontou Renato Ortiz (2015), não se configura apenas como retórica na globalização mas como um emblema na modernidade-mundo, ou seja, sai da esfera restrita do sujeito e passa a ser uma posição social, ordenação de sociedades e dos indivíduos.

O teórico centraliza seu debate na relação entre o universal e a diverso no contemporâneo: entre um universal planetário da globalização e as diversidades possibilitadas e existentes na dinâmica cultural, nos consumos culturais e nas produções e reafirmações de identidades. A isso Ortiz afirma emergir um mal-estar, em tempos de reinvenção do espaço, em que “símbolos e signos culturais adquirem uma feição desterritorializada, descolados de suas cores nacionais ou regionais, redefinindo-se no âmbito da modernidade-mundo” (ORTIZ, 2015, p.10). Nessa reconfiguração da cultura em que se apresenta o mal-estar, implica-se “a necessidade de respostas consensuais em relação aos problemas comuns, mas nossas certezas em relação às crenças anteriores se esvaneceram” (Idem, 2015, p.10). As crenças mencionadas pelo sociólogo estão habitadas na dimensão da globalização frente às identidades nacionais. Uma vez que isso se esgotou, resulta-se um cenário de contradições e unificação global em que a diversidade se torna emblema. Renato Ortiz nos lembra que esse antagonismo é uma espécie de novidade que surge no período atual, alcançando-a apenas e justamente pois o mercado global assume a tradução de uma unificação na modernidade-mundo. O que surge, portanto, é a marcação dos pluralismos e da diversidade. Para o autor, as perguntas fundamentais devem ser: “o que significa a emergência dessa problemática na modernidade-mundo? Em que sentido o antagonismo entre universalismo e diferença “fala” de nossa contradição?” (Idem, 2015, p.11).

Para demonstrar essa problemática, o autor associa a ideia de emblema ao âmbito discursivo. Uma vez existente a contradição entre o universal e as identidades, a diversidade ora opera como marcador das diferenças, em contraposição ao espaço de unificação, ora como um discurso de unificação, ou seja, articula-se em torno de uma diversidade global em que as contradições parecem se desfazer e as diferenças, nesse contexto discursivo, não existem mais. Assim,

a diversidade constitui um meta-discurso ao qual o texto nos remete; ela não se encontra efetivamente nas coisas que aponta, mas nas maneiras como são ressignificadas. Barthes dizia, retomando a oposição entre significante/significado de Saussure, que uma meta-língua sempre toma como referente uma língua anterior. Ela se autonomiza em relação à base que lhe dá suporte, o significante; tem vida própria, sendo capaz de engendrar um universo particular de conotação. Seu destino e sua legitimidade não coincidem nem dependem do seu ponto de partida. A “diversidade” (as aspas são propositais) constitui um significado que se sustenta em um significante específico, a diversidade. Por isso é possível, ao menos aparentemente, burlar a distância e as contradições que os separam (ORTIZ, 2015, p.137).

Jesus Martin-Barbero (2014) também reconhece o que ele nomeia como perversidade sistêmica no processo de globalização, em que há uma fabulação para aderir ao mercado as relações simbólicas, identitárias e de consumo. Em acordo com Ortiz, o autor esclarece que a fabulação é o meta-discurso que ocupa o lugar do significante que lhe dá suporte. Essa concepção também é coincidente com a postulada por Milton Santos (2000), ao afirmar o que é a hegemonia global na sua ideia da fábula: acreditar na prosperidade, na evolução, na veracidade. Apostar no alargamento de todos os contextos para consagrar um mundo único, com trocas de informações que unificam as bases globais e acelerem as suas diferenças. Por outro lado, Martin-Barbero também associa-se a Milton Santos na busca de uma outra globalização:

(Ela) também representa um conjunto extraordinário de possibilidades, mudanças possíveis agora e que se apoiam em fatos radicalmente novos, destacando-se dois deles: um, a enorme e densa mistura de povos, raças, culturas e gostos que acontece hoje – embora com grandes diferenças e assimetrias – em todos os continentes, uma mistura somente possível na medida em que outras cosmovisões emergem com grande força, pondo em crise a hegemonia do racionalismo ocidental; o outro, as novas tecnologias que vêm sendo progressivamente apropriadas por grupos dos setores subalternos, permitindo-lhes uma verdadeira revanche sociocultural, isto é, a construção de uma contra-hegemonia pelo mundo (MARTIN-BARBERO, 2012, p.18, com adaptação).

A esse conjunto de possibilidades, um conjunto de desafios também se apresenta. O principal deles, podemos considerar em algumas análises, é o que diz respeito ao uso das técnicas, sejam elas tecnológicas ou de mercado, em prol dessa unificação planetária tão veloz e brutal. Esse movimento ocasionado pela globalização e os mercados desterritorializados aumentam as diferenças locais entre um eu eurocentrado e o outro em seu território. Ortiz retoma a ideia de Edward Saïd (2004) como analogia para compreensão dos desafios: “se o “Oriente” é um discurso de poder elaborado pelo “Ocidente” para compreender e dominar o Outro, como dizia Saïd, o mesmo ocorreria na esfera da gestão” (ORTIZ, 2015, p.135). Para Martin-Barbero, um efeito imediato do aprimoramento das técnicas de unificação perversa ensejadas na globalização é o crescente divórcio entre o Estado e a sociedade. O que se apresenta neste momento é uma unificação planetária que aprofunda as

desigualdades e dissipa as diferenças, levando ao que o autor chama de um divórcio entre as sociedades e suas nações. Ainda assim, Martin-Barbero acredita que essa é a oportunidade de reorganização social que o processo oferece,

se a revolução tecnológica das comunicações agrava o fosso das desigualdades entre setores sociais, entre culturas e países, ela também mobiliza a imaginação social das coletividades, potencializando suas capacidades de sobrevivência e de associação, de protesto e de participação democrática, de defesa de seus direitos sociopolíticos e culturais e de ativação de sua criatividade expressiva (MARTIN-BARBERO, 2012, p.19).

Em grande parte, essas possibilidades democráticas ao se pensar em periferias regionais, se encontram justamente no fortalecimento do Estado no combate das desigualdades culturais da globalização. O mesmo vale à diversidade, uma exclusão das diferenças possibilitadas pelas múltiplas identidades existentes, por uma diversidade unificada e planetária. E nesse sentido, com as quedas nas disputas entre uma identidade nacional e o sujeito global, o que surge no campo discursivo é o embate das diversidades.

## 2. As produções: territórios estéticos

A escolha do corpus deste artigo se apresenta como evidência dessa contradição nas dimensões globais da cultura que foi exposta na primeira parte. Essas produções, *Branco Sai, Preto Fica* (2014), *Café com Canela* (2017) e *Temporada* (2018), que se encontram nos catálogos nacionais de plataformas globais, apresentam nas formas de produção e em suas narrativas paisagens audiovisuais<sup>5</sup> dos locais de produção, aderindo-se a duas ideias de diversidade expostas nas últimas décadas em meios institucionais e culturais: as questões e posições de identidade e território. Por essa razão, o objeto empírico aqui elencados oferecem uma complexidade que nos parece fundamental para compreender os processos ocorridos neste momento, entre processos de unificação planetária em que a diversidade se aloca e um processo local de identificação da diversidade, ambas em disputa nas plataformas audiovisuais.

No ano de 2014 o filme *Branco Sai, Preto Fica* (Ardiley Queirós/CEICINE) ganha o principal prêmio da 47º Festival de Brasília, um dos mais prestigiados no país. No mesmo ano, ganha os principais prêmios oferecidos pela Câmara Legislativa do Distrito Federal. A cidade que,

---

<sup>5</sup> O audiovisual e suas paisagens podem ser compreendidas como a ideia de paisagens fílmicas apresentada pela teórica Ângela Prysthon (2017), em que as narrativas são ocupadas pelas imagens do espaço por uma condição inerente a elas. “O cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço. De vários modos, as paisagens fílmicas, mesmo naqueles filmes mais marcados por um projeto narrativo, terminam, por vezes, a ocupar uma centralidade inesperada” (PRYSTHON, 2017, p. 2/17).

justamente, reluta em reconhecer seus espaços periféricos, oferece os prêmios a Ceilândia, uma das principais cidades às margens de Brasília. Ceilândia convive com as precariedades de sua condição periférica, ainda assim, apesar da baixa renda dos seus habitantes – o IDH aponta para o número de 0,670 para essa região administrativa do Distrito Federal, segundo o censo de 2010<sup>6</sup> - teve um aumento no índice educacional na década de 2010 (IDH 0,910 em 2010<sup>7</sup>), o que faz reverberar em práticas culturais locais, a exemplo do Coletivo de Cinema de Ceilândia (CEICINE).

O território da cidade é o cenário de suas histórias e espaço de produção com moradores organizados pelo coletivo, traduzindo um pacto estético e social que circunda a localidade, o território e o audiovisual como enunciação privilegiada na difusão de discursos e posicionamentos perante as desigualdades. A narrativa de Branco sai, preto fica apresenta acontecimentos no cotidiano da cidade, como o caso de genocídio da juventude de Ceilândia. A frase-título do filme é o anúncio de um policial descrita por um sobrevivente, Marquim do Tropa, da chacina ocorrida num baile black na década de 1980. No momento que os policiais entram o local do baile, ouve-se o grito: branco sai, preto fica!

**Figuras 1 e 2** – Imagens dos bailes black descrito no filme.



**Fonte:** Reprodução do autor.

Essa descrição é acompanhada de imagens de arquivo (fig.1 e fig.2) que constroem a adesão do espectador à narrativa. Outras imagens oferecem a mesma condição à obra, como as paisagens do território da cidade admitidos no cenário do filme. A capital, Brasília, apenas surge como um imaginário, impedida de ser visualizada pois assim se traduz a condição do habitante de Ceilândia

<sup>6</sup> O IDH no Brasil segue padrões internacionais e é medido em uma escala de 0 a 1, sendo que de 0,000 a 0,499 é considerado muito baixo, de 0,500 a 0,599 é considerado baixo, de 0,600 a 0,699 considera-se médio, de 0,700 a 0,799 avalia-se alto e de 0,800 a 1,000 já entra no padrão muito alto.

<sup>7</sup> Cf.: <https://censo2010.ibge.gov.br/resultados.html>

que não habita à capital. A distopia dessa produção está em haver limites territoriais e estéticos entre o centro e a periferia, e as diferenças causadas em torno dessas paisagens, que no filme se esclarece entre as dimensões da realidade e do imaginário.

**Figuras 3, 4 e 5-** Cenários de Ceilândia em Branco sai, preto fica



**Fonte:** Reprodução do autor.

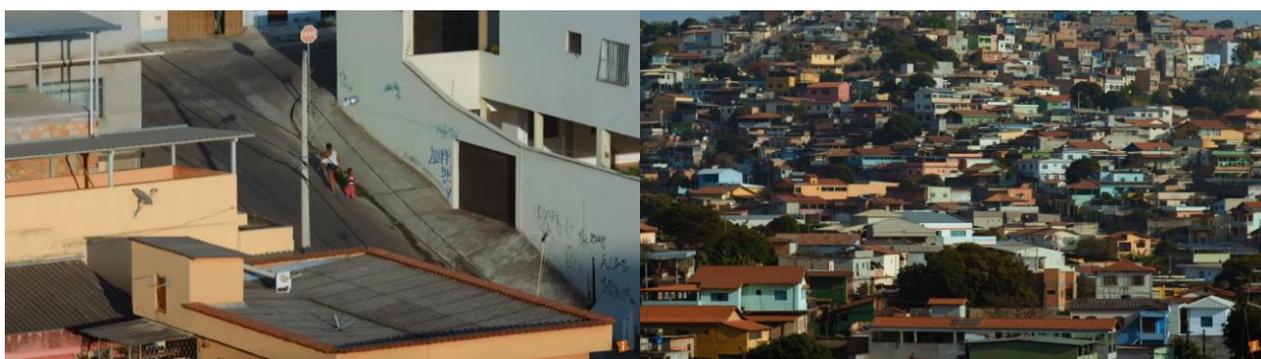
A proposta, segundo Adirley Queirós, é a de colocar uma outra referencialidade às periferias, demonstrar um olhar oposto às representações mais comuns das periferias em obras audiovisuais, o que nomeia como uma gramática.

Quando eu falo de “periferia” é porque eu tenho esse jargão e talvez seja um lugar em que eu me encontro e consigo me relacionar. Mas eu acho que ela tem essa gramática opressora em relação a antigas minorias, antigamente jovens negros da cidade eram minoria, hoje não são mais, já tem a cota, o que é importantíssimo, é maravilhoso. Antigamente mulheres no curso

de cinema eram minoria. Hoje é um absurdo pensar em mulheres ou em negros como minoria, mas estou pensando naquele quadro que existia naquele momento, e essa gramática era uma gramática branca, masculina, de centro, extremamente opressora. Eu acho que essa gramática tende a mudar, ela tinha esse problema de também deixar a gente na parede, sabe? A gente negava muito o conhecimento local. Acho que era importante pra gente, desde que a gente compreenda. Eu acho, que a única força que a gente tem é a força de um discurso diferente, por exemplo, se eu venho de Ceilândia ou se outra pessoa vem do Capão, ou se não sei de onde a pessoa vem, eu acho que ela tem uma força gramatical muito forte. Eu acho que o cinema é isso, é a possibilidade de rompimento com essa gramática. Assim, a negação radical não só da gramática, vamos dizer assim, “técnica”, a coisa dos planos, a decupagem (VICENTE, 2014, p.218).

O segundo filme em análise, *Temporada* (André Novais de Oliveira, 2018), recobre-se das mesmas questões territoriais e identitárias que visto no filme anteriormente analisado, focadas, nesta obra, nos vínculos afetivos e do trabalho, com o cotidiano de uma equipe de agentes comunitários da saúde, que passa nas casas e bairros da cidade para examinar a proliferação dos vírus a partir de mosquitos transmissores e em combate a endemias. A descoberta do território por parte da personagem Juliana, interpretado pela atriz Grace Passô, que se muda a Contagem por ter passado no concurso público de agente comunitária, é também o olhar estrangeiro em habitação ao espaço, que faz cumprir seu papel narrativo. Em uma sequência de planos da obra a personagem Juliana precisa subir na laje de uma casa para cumprir seu trabalho e junto à cena vem o relato de uma história de Contagem, sobre a formação da cidade, com imagens do cotidiano decupado em planos gerais e planos abertos com angulação picado, ou seja, olhado de cima para baixo (fig.9, fig.10).

**Figuras 9 e 10** - Cenas do filme *Temporada* com paisagens de Contagem-MG



**Fonte:** Reprodução do autor.

André Novais de Oliveira não afirma haver uma gramática das periferias, mas considera, assim como Adirley Queirós, que o olhar próximo é uma condição de referencialidades que deve ser considerado nas estéticas dessas produções.

Tanto Temporada, Ela volta na quinta, e outros filmes que eu dirigi acho que tem toda essa coisa de não serem filmes autobiográficos, só que tem uma questão de comum ali na relação com a minha vida. A maioria dos filmes se passa em Contagem, onde eu morei quase a minha vida toda, e tem questões muito próximas, como o sotaque, questão geográfica no geral, e a questão de personagens comuns, que passaram pela vida e tal, e em situações também que eu vi ou ouvi falar, né. Então acho que tem isso<sup>8</sup>.

As duas produções debatem suas localidades periféricas e margeiam um território estético que alia a referencialidade e a ficcionalidade na narrativa. Ao mesmo tempo, apresentam conflitos e modos de existência no país e na América Latina que repercutem em outros modos de vida global com debates de classe, gênero e raça. A escolha da Netflix a essas obras compreende-se também nas mediações estéticas das produções originais em séries e filmes da plataforma em que o tema da diversidade é uma constância e a dimensão universal apresenta-se no modo de distribuição de alcance global. Dessa maneira, busca justificar a escolha da Netflix por essas produções ao mesmo tempo em que elas, em parte, resistem a ideia da universalidade e marcam a questão da localidade e territorialidade como formas identitárias narradas em suas produções.

Um processo semelhante a esses outros dois se nota em *Café com canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, produzido pela Rosza Filmes e disponível no catálogo do Prime Video da Amazon. O filme se constrói com as paisagens do Recôncavo Baiano, mas precisamente em duas cidades da região: Cachoeira e São Félix. Trata-se de um local já tematizada em outras narrativas culturais, porém a partir de um lugar que não corresponde ao emblema que este filme apresenta. Se coloca com um primeiro fato a presença de habitantes dos locais na produção da narrativa, construindo um olhar sob suas paisagens, que passam a ser referidas e centrais no espaço audiovisual do filme. A esse respeito, diz Ary Rosa, que a vontade sempre foi

de fazer um filme que trabalhasse com o cotidiano dessas cidades no Recôncavo, eu acho que o roteiro nasce a partir disso. E a questão mais importante é que os moradores se reconheçam nessas imagens. Passar esse filme em Cachoeira, São Félix, e as cidades abraçarem o filme é o propósito dele. Acho que ser abraçado em Brasília, em São Paulo, onde for, é incrível pois o filme precisa circular, mas Cachoeira se ver representada, né, na tela, era o que a gente queria alcançar e deu certo<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Visto em <https://www.youtube.com/watch?v=wYM5eMzMdrk> (Acesso em 20/05/2020).

<sup>9</sup> Visto em <https://www.youtube.com/watch?v=Vo0KRIUuYk0> (Acesso em 23/05/2020).

**Figuras 11 e 12** – Cena do cinema de Cachoeira-BA.

**Fonte:** Reprodução do autor.

Na cena acima percebe-se a marca dessa experiência pretendida por Glenda Nicácio e Ary Rosa na construção da narrativa, com uma das personagens principais e habitantes do local vendo-se na tela.

Além de representar as paisagens da cidade na narrativa, o filme apresenta os dilemas da diversidade que são impositivos no tempo atual, as relações entre território e identidades. Não apenas uma relação identitária do local representado, mas também das identidades e posições sociais e as condições interseccionais expostas quando se tratam de questões raciais e de gênero.

### **3. As mediações e complexidades da diversidade**

Dessa maneira, as três produções aqui expostas apresentam a contradição da diversidade em sua escala global, em que o local constrói, como já afirmado, relevos que aferem a plenitude de uma unificação global que se coloca na proposta discursiva das plataformas globais e fluídas, como Netflix e Prime Video. O contraponto, entretanto, ocorre dentro dessas plataformas (não apenas, mas elas circulam nesses espaços) o que se apresenta o dilema e uma contradição que diz respeito ao nosso tempo. Com a descrença às identidades nacionais a partir de novos paradigmas culturais que a globalização se colocou a diversidade, como emblema discursivo, parece em disputa entre a unificação global e as possibilidades locais. Em tempos de convergência, como aponta Jesus Martin-Barbero, novos desafios são impostos em contrariedade a perversidade da globalização. Por essa razão, a reflexão em torno das circulações e estruturas de distribuição de produtos culturais, do audiovisual à música, torna-se também ponto de discussão e parte da condição de uma obra.

Apresenta-se, assim, a possibilidade de uma reconfiguração desse espaço, sem anular por completo essa condição desterritorial do ambiente virtual mas, em outra ponta, não deixá-la sem crítica. A busca por um entrelugar se coloca justamente por haver valores identitários negociados, ora

como universais e desterritorializados, que ocultam, em alguma medida, o pacto discursivo inerente ao locus de produção, seus posicionamentos territoriais e recortes sociais presentes nessas dimensões locais, ora como brechas e estratégias de escape e mobilização localizada. Algo semelhante ocorre quando determinadas obras ocupam os espaços hegemônicos das plataformas globais, como os filmes em análise neste artigo e outras produções.

Desde 2016 a plataforma busca produções e coproduções locais no Brasil (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS) nesse empreendimento em ocupar espaços e lacunas em regiões determinadas. A produção que encabeça essa iniciativa é a série 3%, que apresenta uma distopia intercultural a partir do Brasil.

Para o público estrangeiro, a série se destacou por ser uma distopia que apresenta questões de classe e trata de temas globais, como a desigualdade, por meio de um ponto de vista periférico. Segundo informações reveladas pelos próprios executivos da Netflix, 3% foi a série de língua não-inglesa mais assistida da plataforma, perdendo o posto, apenas em 2017, após o lançamento da série espanhola La Casa de Papel (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, p.16-17).

Essa recepção à obra também apresenta as contradições das convergências em tempo atuais, em distintas formas de consumo no país e fora dele. Como apresentado, a série fez mais público no catálogo em outros países do que no Brasil. Com isso, muda-se a estratégia de produções originais da empresa no Brasil. Entre essas, a produção original Sintonia buscou localizar seu público e seu espaço territorial a partir de um produtor identificado com as territorialidades periféricas. Kondzilla está entre os principais canais musicais no YouTube em todo mundo, com mais de 50 milhões de seguidores, divulgando diariamente produções identitárias ligadas aos fluxos nas periferias. A série original Netflix também busca dar conta dessas diversidades e de uma marca estética presente na dinâmica cultural dessas territorialidades.

Ao tempo que fixa-se identidades globais, que reconhecem um público consumidor e perdem-se na ausência de localidades em suas marcas, a circularidade de outras maneiras de ser e estar no território é uma prática de exposição desse dilema contemporâneo, algo notado nos filmes aqui pensados como territorialidades periféricas em tempo global.

A convergência nesse novo tempo exercita o ato de fazer resistência nos espaços e lacunas abertas pelas desterritorialidades. Jesus Martin-Barbero, avaliando as brechas que se colocam em oposição às hegemonias, acredita que a convergência (uma nova nomeação para a interculturalidade), em função da profundidade e extensão em sua escala de operação global, possibilita uma ascensão das diversidades em uma pluralidade de vozes.

Os processos de globalização têm reavivado a questão das identidades culturais – étnicas, raciais, locais, regionais – a ponto de convertê-las em protagonistas de grande parte dos conflitos internacionais mais violentos e complexos dos últimos anos, ao mesmo tempo em que as identidades, incluindo as de gênero e idade, reconfiguram a força e o sentido dos laços sociais e as possibilidades de convivência no nacional e no local. Enquanto processo de inclusão/exclusão em escala planetária, a globalização passa a converter a cultura em espaço estratégico de compressão das tensões que rompem e recompõem o estar juntos e em ponto de encontro de todas suas crises políticas, econômicas, religiosas, étnicas, estéticas e sexuais (MARTIN-BARBERO, 2014, p.23-24).

O interessante é notar que a partir desses posicionamentos interculturais das plataformas globais audiovisuais encontrou os posicionamentos das empresas locais, que também passaram a incorporar a diversidade como locus discursivo de suas obras e produtos ao longo dos últimos anos. A diversidade ocupa, de outro modo, o lugar de identidade nacional que antes era recorrente nas produções locais e novos desafios e emblemas se mostram, como vistos nas análises das produções e também em suas mediações entre as diversidades globais e locais e suas formas identitárias. Por fim, pensar a diversidade hoje é refletir sobre o seu emblema, as formas pelas quais sua nomeação é feita e refeita, ora em uma inserção de identidades globais, no processo de unificação planetária da globalização, ora como reconstrução de formas distintas de estar no local. É nessa dimensão entre o global e o local que a problemática se mostra e as circularidades midiáticas e audiovisuais também se apresentam como materialidades discursivas desse processo.

## REFERÊNCIAS

BIANCHINI, Maíra; CAMARIN, Bárbara. **Mais história, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela.** Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación, v. 17, n. 31, 2019. São Paulo – Brasil, p.155-166.

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós/CEICINE. Ceilândia: CEICINE/Vitrine Filmes, 2015. DCP/Streaming (93 min.).

CAFÉ com canela. Glenda Nicácio, Ary Rosa. Cachoeira: Rozsa Filmes, 2017. DCP/Streaming (102 min.).

LOPES, Denilson. **Paisagens transculturais.** In FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade.** Chapecó: Argos, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional : O Caso da Telenovela Brasileira.** In XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Diversidade em convergência.** MATRIZES, v.8, n.2, jul./dez. 2014. São Paulo – Brasil, p.15-33.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. **A Empreitada Global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos**. Revista GEMInIS, v. 11, n. 1, jan. / abr. 2020. São Carlos – Brasil, p. 04-30

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade: contradições na modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PENNER, Tomaz A.; STRAUBHAAR, Joseph D. **Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores**. MATRIZES, V.14, n.1, jan./abr. 2020. São Paulo – Brasil, p.125-149.

PRYSTHON, ÂNGELA F. **Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço**. E-Compós, v. 20, n. 1, 18 maio 2017.

SANTOS, Milton. **Por Uma Outra Globalização: Do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

TEMPORADA. André Novaes Oliveira. **Contagem: Filmes de Plástico/Vitrine Filmes**, 2018. DCP/Streaming (113 min.).

VICENTE, Wilq. **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** Resultado de Tese.

**Fontes de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Apresentação anterior:** Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XXXII Congresso Internacional ALAS Peru 2019, em Lima, Peru, no GT Producción, Consumos Culturales y Medios de Comunicación.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Não se aplica.

### Thiago Siqueira Venanzoni

Doutor pelo PPG em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), com bolsa Capes. Docente audiovisual no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM, membro dos grupos de pesquisa MidiAto (USP), Imagens, metrópoles e culturas juvenis (PUC-SP) e da Rede Metacrítica.

**E-mail:** thiagovenanzoni@gmail.com

**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0002-9116-2560>