

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**EDSON DE SOUZA SPITALETTI**

**NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NOS ORIGINAIS  
NETFLIX:  
Renovação ou Reprodução?**

**SÃO PAULO  
2025**

**EDSON DE SOUZA SPITALETTI**

**NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NOS ORIGINAIS  
NETFLIX:  
Renovação ou Reprodução?**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.

**SÃO PAULO  
2025**

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM  
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| S746n | <p>Spitaletti, Edson de Souza</p> <p>Narrativa cinematográfica nos originais Netflix: renovação ou reprodução? / Edson de Souza Spitaletti - 2025</p> <p>98; 30 cm.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Vicente Gosciola.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo - 2025.</p> <p>Bibliografia: f. 96 - 98.</p> <p>1. Netflix 2. Cinema 3. Streaming 4. Narrativa 5. Audiovisual</p> <p>I. Spitaletti, Edson de Souza II. Título</p> <p>CDD 302.2</p> |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Biblioteca Universidade Anhembi Morumbi

**EDSON DE SOUZA SPITALETTI**

**NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NOS ORIGINAIS  
NETFLIX:  
Renovação ou Reprodução de um Padrão?**

Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.

Aprovado em 28/11/2025

---

Prof. Dr. Vicente Gosciola (PPGCOM - UAM)

---

Profa. Dra. Sheila Schvarzman (PPGCOM - UAM)

---

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

## **Agradecimentos**

Agradeço em primeiro lugar a minha família, minha esposa Dayane Okipney Silva e nossa amada filha Melissa Okipney Spitaletti, que nasceu durante o período de realização desse mestrado e que trouxe muita alegria para nossas vidas. Que sejamos inspiração para ela. Minha mãe Maria do Socorro de Souza Spitaletti e minha irmã Edilene de Souza Spitaletti dos Santos.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Vicente Gosciola pela constante disposição em ensinar, guiar e incentivar minha evolução como pesquisador. Ao amigo Aloísio Araújo que me motivou a realizar esse curso entre tantas ajudas durante anos de amizade, inspirou também nossos amigos e meus companheiros de PPGCOM e de vida, Victor de Souza Crispim e Júlio Cesar Cruz Alves. A turma de História e Mídias Audiovisuais Contemporâneas da Profa. Dra. Sheila Schvarzman que virou uma família: Daniel Salomão, Jefferson Thompson, Júlia Lelli, Juliana Santoros, Lucca Velozo, Luciana Schwartz, Marcella Ferrari, Marcelo Miranda, Silvia Seles e Silvia Rangel. Aos docentes: Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa, Profa. Dra. Nara Lya Cabral Scabin, Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello e Prof. Dr. Sérgio Nesteriuk Gallo por tantas trocas e ensinamentos.

Agradeço ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pelo financiamento desse trabalho.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga como a Netflix, na virada entre as décadas de 2010 e 2020, redesenhou as lógicas de produção, distribuição e recepção do cinema, reposicionando a fronteira entre a tradição fílmica associada às salas de exibição e a cultura audiovisual do ambiente digital. O estudo adota abordagem indutiva, fundamentada no exame de processos midiáticos em torno de três produções originais da plataforma, *Roma* (2018), *O Irlandês* (2019) e *Mank* (2020), que exemplificam, simultaneamente, a estratégia industrial e a busca de legitimação artística da empresa. A pesquisa ancora-se em referenciais de autores como Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2022), André Bazin em *Orson Welles* (2006), David Bordwell e Kristin Thompson em obras como *Figuras trançadas na luz: A encenação do cinema* (2006), *Narration in the fiction film* (2015), *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013) e *A arte do cinema: Uma introdução* (2013) discutindo como a Netflix mobiliza modelos narrativos padronizados de Hollywood ao mesmo tempo em que absorve marcas do cinema de autor, promovendo a coexistência entre inovação e reprodução cultural. Os resultados apontam que a plataforma se vale da padronização narrativa e de uma estética de espetacularização nostálgica para disputar espaço no mercado global, mas também investe em parcerias com cineastas renomados, reconfigurando sua atuação no contexto digital. Constatou-se ainda que a indústria cinematográfica estadunidense, diante da ascensão do *streaming*, opera em regime de autocitação e reprodução cultural, reafirmando sua centralidade simbólica e capacidade de perpetuar a colonização do imaginário global. Conclui-se que a Netflix não representa uma ruptura absoluta com a tradição cinematográfica, mas constrói sua identidade em duplo movimento, ao mesmo tempo em que inaugura novas formas de circulação e consumo, reproduz a lógica industrial hollywoodiana, articulando inovação tecnológica, padronização narrativa e legitimação artística.

Palavras-chave: Netflix. Cinema. *Streaming*. Narrativa. Audiovisual.

## ABSTRACT

This research investigates how Netflix, at the turn of the 2010s into the 2020s, reshaped the logics of film production, distribution, and reception, repositioning the boundary between the film tradition associated with theatrical exhibition and the audiovisual culture of the digital environment. The study adopts an inductive approach, grounded in the examination of media processes surrounding three of the platform's original Productions, *Roma* (2018), *The Irishman* (2019), and *Mank* (2020), which simultaneously exemplify the company's industrial strategy and its pursuit of artistic legitimacy. The research is grounded in theoretical frameworks developed by authors such as Stuart Hall in *Cultural Identity in Postmodernity* (2022), André Bazin in *Orson Welles* (2006), and David Bordwell and Kristin Thompson in works such as *Poetics of Cinema: Figures Traced in Light* (2006), *Narration in the Fiction Film* (2015), *On the History of Film Style* (2013), and *Film Art: An Introduction* (2013), discussing how Netflix mobilizes standardized Hollywood narrative models while simultaneously absorbing traits of auteur cinema, thereby fostering the coexistence of innovation and cultural reproduction. The findings indicate that the platform relies on narrative standardization and a nostalgic spectacular aesthetic to compete in the global market, but also invests in partnerships with renowned filmmakers, reconfiguring its role within the digital context. It was further observed that the American film industry, in the face of streaming's rise, operates under a regime of self-citation and cultural reproduction, reaffirming its symbolic centrality and its capacity to perpetuate the colonization of the global imagination. The study concludes that Netflix does not represent an absolute rupture with cinematic tradition but rather constructs its identity through a dual movement: while inaugurating new forms of circulation and consumption, it reproduces Hollywood's industrial logic by articulating technological innovation, narrative standardization, and artistic legitimization.

Key-words: Netflix. Cinema. Streaming. Narrative. Audiovisual.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 01: Capa da primeira edição, de 1921, do “ <i>La Gazette des Sept Arts</i> ” ..... | 17 |
| Figura 02: Diagrama original de Ricciotto Canudo.....                                     | 17 |
| Figura 03: Posteres de divulgação.....                                                    | 24 |
| Figura 04: Ryan Reynolds, Gal Gadot e Dwayne Johnson.....                                 | 29 |
| Figura 05: Estrutura de três atos proposta por Syd Field.....                             | 32 |
| Figura 06: Estrutura de jornada proposta por Robert McKee.....                            | 33 |
| Figura 07: Modelo de jornada do herói proposta por Christopher Vogler.....                | 34 |
| Figura 08: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 37 |
| Figura 09: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 37 |
| Figura 10: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 38 |
| Figura 11: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 38 |
| Figura 12: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 39 |
| Figura 13: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 40 |
| Figura 14: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 40 |
| Figura 15: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 41 |
| Figura 16: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 41 |
| Figura 17: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 42 |
| Figura 18: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 42 |
| Figura 19: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 43 |
| Figura 20: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                     | 43 |

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 21: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 44 |
| Figura 22: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 44 |
| Figura 23: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 45 |
| Figura 24: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 45 |
| Figura 25: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 46 |
| Figura 26: Frame do filme <i>Roma</i> (2018) Dir. Alfonso Cuarón.....                  | 47 |
| Figura 27: Frame do Especial <i>Conversando sobre O Irlandês</i> (2019) .....          | 51 |
| Figura 28: Frame do Especial <i>Conversando sobre O Irlandês</i> (2019) .....          | 53 |
| Figura 29: Frame do Especial <i>Conversando sobre O Irlandês</i> (2019) .....          | 53 |
| Figura 30: Frame do Especial <i>Conversando sobre O Irlandês</i> (2019) .....          | 54 |
| Figura 31: Frank Sheeran e Robert De Niro.....                                         | 55 |
| Figura 32: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 56 |
| Figura 33: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 56 |
| Figura 34: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 57 |
| Figura 35: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 57 |
| Figura 36: Diretores da <i>Nova Hollywood</i> .....                                    | 58 |
| Figura 37: Harvey Keitel como Charlie em <i>Caminhos Perigosos</i> (1973) .....        | 62 |
| Figura 38: Frame do filme <i>Caminhos Perigosos</i> (1973) .....                       | 62 |
| Figura 39: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 67 |
| Figura 40: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 67 |
| Figura 41: Frame do filme <i>O Irlandês</i> (2019) Dir. Martin Scorsese.....           | 69 |
| Figura 42: Capa da dissertação escrita por Johannes Hofer em 1688.....                 | 73 |
| Figura 43: Primeira edição americana de <i>O Maravilhoso Mágico de Oz</i> (1900) ..... | 75 |
| Figura 44: Frame de <i>The Magic Cloak Of Oz</i> (1914) .....                          | 75 |
| Figura 45: Frame de <i>The Patchwork Girl of Oz</i> (1914) .....                       | 76 |

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 46: Frame de <i>His Majesty, the Scarecrow Of Oz</i> (1914) .....            | 76 |
| Figura 47: Frame de <i>O mágico de Oz</i> (1939) .....                              | 77 |
| Figura 48: Orson Welles nos estúdios da RKO Pictures em 1940.....                   | 81 |
| Figura 49: Herman J. Mankiewicz ao lado de Orson Welles.....                        | 82 |
| Figura 50: Orson Welles e o diretor de fotografia Gregg Toland.....                 | 83 |
| Figura 51: Frame do filme <i>Mank</i> (2020) Dir. David Fincher.....                | 86 |
| Figura 52: Frame do filme <i>Mank</i> (2020) Dir. David Fincher.....                | 86 |
| Figura 53: Frame do filme <i>Mank</i> (2020) Dir. David Fincher.....                | 88 |
| Figura 54: Roteiro de <i>Cidadão Kane</i> (1941) com anotações de Orson Welles..... | 90 |
| Figura 55: Trenó infantil em chamas - <i>Cidadão Kane</i> (1941) .....              | 92 |

## SUMÁRIO

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introdução .....                                                                     | 12 |
| 1 Cinema, arte e a mediação da Netflix na era digital .....                          | 16 |
| 1.1 Netflix como distribuidora e produtora de cinema .....                           | 19 |
| 2 <i>Roma</i> e a padronização da estrutura narrativa cinematográfica .....          | 29 |
| 2.1 Modelos estruturais no roteiro cinematográfico .....                             | 30 |
| 2.2 A construção narrativa em <i>Roma</i> .....                                      | 35 |
| 3 <i>O Irlandês</i> e a autoria cinematográfica em tempos de <i>streaming</i> .....  | 51 |
| 3.1 Martin Scorsese, o cineasta autor .....                                          | 58 |
| 3.2 A autoria dentro do gênero cinematográfico .....                                 | 64 |
| 4 <i>Mank</i> , a nostalgia e mecanismos de familiaridade na contemporaneidade ..... | 72 |
| 4.1 Netflix e a utilização da nostalgia como recurso .....                           | 78 |
| 4.2 <i>Mank</i> e a homenagem não velada à <i>Cidadão Kane</i> .....                 | 81 |
| Considerações finais .....                                                           | 94 |
| Referências bibliográficas .....                                                     | 96 |

## Introdução

A indústria cinematográfica mundial tem passado por transformações significativas nas últimas décadas, destacando-se, entre elas, a expansão acelerada das plataformas de *streaming*, sobretudo durante e após a pandemia de COVID-19, cuja disseminação ocorreu em escala global no início de 2020. Tanto os hábitos de consumo de conteúdo audiovisual quanto as estratégias de produção foram reconfigurados para atender às demandas de uma nova realidade emergente.

O cinema tem atravessado transformações constantes desde seu surgimento, no final do século XIX, quando se consolidou como uma tecnologia capaz de capturar e exibir imagens em movimento, até se tornar uma poderosa forma de comunicação social. Ao longo de mais de um século, outros meios de comunicação foram incorporados, contudo, o cinema mantém-se resiliente em distintas janelas de exibição, oferecendo tanto reflexão quanto entretenimento. Trata-se de um produto cultural que as plataformas de *streaming* conseguiram ressignificar e disponibilizar como uma opção atrativa em meio à ampla oferta de conteúdos audiovisuais.

A narrativa cinematográfica, segundo David Bordwell em sua obra *Narration in the fiction film* (2015), pode ser compreendida como a articulação entre três elementos fundamentais: fábula, enredo e estilo. Resumidamente são os processos em que o enredo e o estilo interagem para conduzir e moldar a construção da fábula pelo espectador. A fábula ou história, é o conjunto cronológico e causal de eventos reconstruídos mentalmente pelo espectador através do enredo, ou seja, do discurso que organiza intencionalmente os eventos narrativos do filme, é a forma como a obra seleciona, ordena e apresenta as informações, as disposições em ordem temporal, causal e espacial. O estilo corresponde aos recursos audiovisuais, enquadramento, iluminação, cor, montagem, som, etc. A fábula é o que aconteceu, o enredo é como foi escolhido mostrar o que aconteceu e o estilo é como o enredo foi apresentado visual e sonoramente. O cinema clássico hollywoodiano, nesse contexto tende a caracterizar-se pela predominância da clareza, da causalidade e da linearidade em suas construções narrativas.

Desde 2015, com o lançamento do filme *Beasts of No Nation*, com direção de Cary Joji Fukunaga, a Netflix passou a investir na produção de longas-metragens originais, visando ofertar em seu catálogo títulos exclusivos, protagonizados ou dirigidos por nomes consolidados na indústria cinematográfica, sugerindo atrair a atenção do público interessado nesse tipo de cinema e expandir sua base de assinantes. A etapa seguinte da empresa consistiu em adotar estratégias semelhantes às dos grandes estúdios da Hollywood clássica, inserindo seus filmes

nos principais festivais e premiações do cinema, com o objetivo de legitimar sua atuação não apenas como produtora de entretenimento, mas também como agente de produção artística, validada pela própria indústria. A conquista dos mais relevantes prêmios da indústria cinematográfica estadunidense e mundial por uma obra original da Netflix representa um posicionamento estratégico como a premiação do Oscar em 2019 com o filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón que proporcionou a plataforma uma transformação em uma empresa de entretenimento completa, nas palavras de seu co-criador e *CEO* Reed Hastings em *A regra é não ter regras: A Netflix e a cultura da reinvenção* (2020), conferindo à plataforma destaque frente à crescente concorrência no segmento de serviços de *streaming*, que se amplia globalmente a cada ano.

A Netflix, enquanto empresa de entretenimento de alcance global, fundamenta suas produções originais em elementos narrativos que dialogam com distintas culturas, resultando na padronização de seus longas-metragens, perpetuando o que os Estados Unidos estabeleceram nessa indústria: a colonização do imaginário cinematográfico. Os filmes selecionados nesta pesquisa, com o intuito de exemplificar o fenômeno das plataformas de *streaming*, em específico da Netflix, foram definidos a partir da relevância das obras perante a crítica especializada, do posicionamento dos títulos na indústria cinematográfica e da circulação em festivais e mostras, sobretudo aqueles com forte apelo comercial do período de pré-pandemia. *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón, foi adquirido pela Netflix e representou seu primeiro êxito na premiação do Oscar no ano seguinte, alcançando ampla repercussão midiática e evidenciando o uso eficiente da estrutura narrativa clássica. *O Irlandês* (2019), de Martin Scorsese, contou com investimento significativo da Netflix, apostando em um gênero recorrente na filmografia do diretor e em um elenco de renome; a empresa concentrou esforços na inserção do longa no circuito de festivais, mas, apesar do expressivo número de indicações, não obteve êxito nas premiações, embora tenha suscitado debates relevantes sobre as janelas de exibição. *Mank* (2020), dirigido por David Fincher, configurou-se como mais uma tentativa da plataforma em conquistar reconhecimento nas premiações, ao prestar homenagem a um dos filmes estadunidenses mais emblemáticos da história do cinema, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, evocando nostalgia e adotando linguagem que simula o clássico, apoiando-se nos clichês da indústria hollywoodiana de autorreferência.

As motivações desta pesquisa emergiram a partir do debate acerca das transformações recentes na indústria cinematográfica e das produções realizadas pelas plataformas de *streaming* no campo dos filmes. Sob a perspectiva dos realizadores, o processo de produção

sofre alterações ao se destinar prioritariamente à exibição em *streaming*? Tais produções podem ser consideradas obras cinematográficas? O cinema está presente no *streaming*? Se o cinema é reconhecido como a sétima arte, o *streaming* também produz arte? Os realizadores tendem a desenvolver suas obras dentro de um padrão narrativo específico para adequação ao mercado das plataformas? Foram diversas as questões levantadas relacionadas ao processo de realização cinematográfica, cujo recorte temporal é de 2018, ano de lançamento do primeiro filme original da Netflix a vencer o Oscar no ano seguinte, até 2020, período em que as produções cinematográficas, assim como diversas outras áreas, foram impactadas pela pandemia de Covid-19.

A relevância desta pesquisa reside na contribuição significativa que pode oferecer ao campo do cinema e da produção audiovisual. A indústria cinematográfica passou por profundas transformações com a ascensão das plataformas de *streaming*, gerando novos desafios e oportunidades para os profissionais da área. O principal impacto que a pesquisa busca evidenciar é de natureza cultural, preenchendo uma lacuna de conhecimento ao compreender como as plataformas de *streaming* impõem métodos de trabalho aos realizadores cinematográficos em nível global, o que pode se mostrar nocivo a longo prazo ao estabelecer formas criativas unilaterais, adaptando os hábitos de consumo a um único padrão audiovisual.

Nesse sentido, a ideia de pluralidade cultural torna-se híbrida, resultando em homogeneização e na estagnação da linguagem cinematográfica. Além disso, a pesquisa contribui para a expansão do conhecimento acadêmico na área de estudos narrativos cinematográficos, abordando o fazer audiovisual e a experiência de exibição de filmes *on demand* em perspectivas globais e locais, ampliando reflexões sobre a influência e os efeitos da tecnologia em aspectos socioculturais mediados pelo audiovisual.

A pesquisa adota uma abordagem exploratória combinada com estudos de caso, ao contextualizar o fenômeno das plataformas de *streaming* como distribuidoras de cinema contemporâneo, investigando textos que discutem questões socioculturais sob a ótica da pós-modernidade e do cinema como produto e arte. A partir da seleção de filmes do catálogo de originais Netflix que obtiveram relevância em festivais de cinema como estudos de caso, busca-se discutir aspectos centrais da indústria cinematográfica, tais como estrutura narrativa, autoria, gênero e nostalgia.

O método de abordagem utilizado é o indutivo, ao partir do exemplo da Netflix como empresa de *streaming* que consolidou um modo de consumo cinematográfico *on demand*, habituando o público a essa nova realidade de assistir longas-metragens em diferentes janelas

de exibição. Trata-se de uma plataforma específica que definiu tendências, um mercado consumidor e uma maneira própria de realizar filmes em âmbito global. O método de procedimento é monográfico, partindo do caso específico da empresa pioneira na distribuição de filmes via *streaming* e, posteriormente, produtora de filmes originais, para elaborar reflexões mais amplas sobre a indústria cinematográfica. Assim, os filmes selecionados como corpus são utilizados para exemplificar o cinema contemporâneo produzido e distribuído via *streaming*, formatado para dialogar com demandas do estado da arte e do espírito da época. Apesar de serem originais, tais obras seguem padrões consolidados pela indústria há décadas; a Netflix não inventou a roda, mas tem alcançado distâncias maiores com as rodas que produz, e a metodologia desta pesquisa busca fornecer reflexões sobre como esse processo se concretiza.

A pesquisa se divide basicamente em quatro capítulos:

O primeiro aborda a revolução que a Netflix contribuiu na indústria cinematográfica global, examinando sua influência na produção, distribuição e consumo de filmes, destacando a tensão entre a tradição cinematográfica e a inovação digital, revelando como a Netflix ajuda a redefinir a concepção de cinema contemporâneo e como a plataforma colabora para moldar um novo paradigma, impactando a diversidade e a criatividade na sétima arte.

O segundo discorre a respeito de como elementos narrativos estão intencionalmente inseridos nas obras cinematográficas contemporâneas, de maneira padronizada para formatar o diálogo imediato com o público consumidor, sejam obras mercadológicas ou autorais, o capítulo vai explorar a construção narrativa através do exemplo do filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, identificando como a estrutura de três atos está utilizada na obra, a concepção de arcos de personagens protagonistas segue uma jornada padrão, e elementos de abordagem melodramática pseudo sociais formatam um modelo amplamente aplicado na indústria cinematográfica.

O terceiro capítulo examina a trajetória cinematográfica do diretor Martin Scorsese, destacando a influência de filmes clássicos estadunidenses e movimentos europeus em seu estilo autoral. Aborda a problemática das janelas exibidoras atuais, e através do filme *O Irlandês* (2019), disserta sobre autoria e convergência de elementos estilísticos no cinema de gênero.

O quarto e último capítulo investiga como os filmes originais Netflix trabalham os elementos narrativos para evocar nostalgia, para referenciar o cinema hollywoodiano e como a autocitação está presente no cinema da pós-modernidade. Para ilustrar o trabalho do roteirista na cadeia de produção cinematográfica e a mimetização do cinema do passado através da linguagem cinematográfica, o filme *Mank* (2020), do diretor David Fincher.

## 1. Cinema, arte e a mediação da Netflix na era digital<sup>1</sup>

O cinema passou a ser considerado uma forma legítima de expressão artística nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Ismail Xavier em sua obra *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* (2017), o processo impulsionado pela atuação de críticos especializados, pelo movimento cineclubista e pela adesão de setores da elite intelectual e artística europeia. A partir desse contexto, emergem esforços teóricos que buscaram justificar a inserção do cinema no conjunto das belas-artes, culminando na consolidação de seu status como a chamada sétima arte.

Nesse cenário, destaca-se a contribuição de Ricciotto Canudo, crítico e pensador ligado aos círculos vanguardistas da época, rodeado de figuras como Apollinaire, Léger, Picasso entre tantos. Seu principal objetivo nesse contexto era sistematizar e categorizar as formas artísticas já consagradas, a fim de posicionar o cinema como uma nova e complexa linguagem estética que, ao mesmo tempo, dialogava com as anteriores e as superava em termos de síntese sensorial e expressiva. Canudo propôs que o cinema deveria ser entendido como a sétima arte justamente por sua capacidade de reunir, em uma única manifestação, os elementos fundamentais das seis artes precedentes do espaço e do tempo: arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia. Essa concepção foi consagrada por meio do *Manifesto das Sete Artes*, publicado em 1921 na revista *L'Art du Cinéma*, editada por Pierre Lherminier (Figura 01). Nesse manifesto, Canudo argumenta que:

Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição do cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formam até aqui o coro hexarrítmico do sonho estético dos séculos. (Canudo *apud* Xavier, 2017, p. 53).

Essa visão atribuía ao cinema o papel de realização de um ideal estético acumulado ao longo dos séculos. Para Canudo, a linguagem cinematográfica condensava os avanços das artes anteriores, incorporando dimensões visuais, temporais e emocionais de forma simultânea, conferindo-lhe um caráter inovador e totalizante (Figura 02).

---

<sup>1</sup> O capítulo foi apresentado com alterações em forma de artigo no 1º COLÓQUIO INTERNACIONAL LUSOFONIA EM DEBATE - Comunicação além-mar, realizado entre os dias 21, 22 e 23 de maio de 2024, com colaboração de dois co-autores (<https://indd.adobe.com/view/1bcf14bb-4533-41cb-856f-bb6fd345b634>) e publicado na revista Comunicação Midiática – UNESP (<https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/650>)



Figura 01

Capa da primeira edição, de 1921, do “La Gazette des Sept Arts”

Fonte: <<https://nicholasjv.blogspot.com/2016/08/movie-monday-seventh-art.html>>

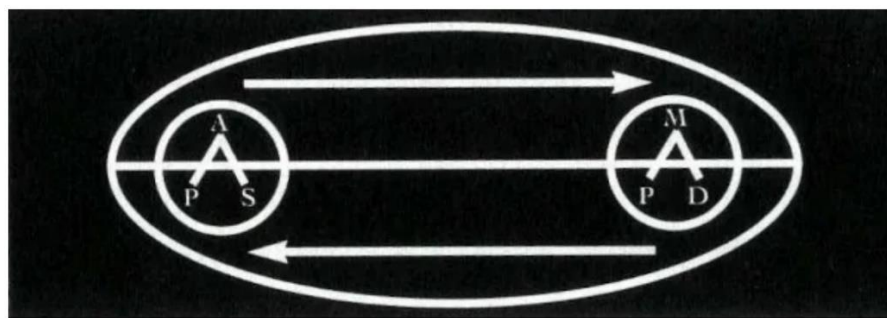


Figura 02

Diagrama original de Ricciotto Canudo, “La Gazette des Sept Arts” (março de 1924)

Fonte: <<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o002/2687.pdf>>

O cinema, portanto, seria a evolução natural da sensibilidade artística da humanidade, capaz de eternizar a efemeridade do real através da imagem em movimento. Ainda no mesmo manifesto, Canudo reafirma essa perspectiva ao afirmar que: “A arte não é o espetáculo de determinados fatos reais; ela é a evocação dos sentimentos que envolvem os fatos” (Canudo *apud* Xavier, 2017, p. 53).

Esse posicionamento revela uma compreensão da arte e, dessa maneira, do cinema como veículo de expressão subjetiva e emocional, mais do que um mero registro da realidade objetiva. Trata-se, portanto, de uma forma de traduzir esteticamente os sentimentos e sentidos contidos nas experiências humanas.

Apesar do reconhecimento crescente do cinema como arte na Europa, os Estados Unidos já despontavam, naquele mesmo período, como um dos principais centros produtores da nova linguagem cinematográfica. Filmes estadunidenses conquistavam o público e ganhavam notoriedade crítica, o que despertava a atenção e o incômodo de parte da intelectualidade europeia. Na tentativa de explicar esse protagonismo americano, alguns teóricos europeus recorreram à ideia de que a cultura dos Estados Unidos, ainda considerada primitiva ou infantil em comparação à tradição europeia, estaria em maior sintonia com o espírito inaugural e experimental do cinema. Nesse sentido, Canudo destacava que o Novo Mundo não dispunha de tradições intelectuais sedimentadas, o que lhe teria permitido nascer esteticamente já alinhado com a arte da tela, ou seja, com o cinema:

O maior domínio do mercado internacional, aliado à repercussão dos filmes de Mack Sennett, Thomas Ince, Griffith e Chaplin, conferia ao cinema americano o lugar de destaque junto ao público e aos críticos, constituindo o grande exemplo do bom cinema, apto para o sucesso popular e o elogio dos incipientes especialistas. (Canudo *apud* Xavier, 2017, p. 56).

Ao longo do século XX, principalmente após a segunda guerra mundial, os Estados Unidos consolidaram-se como uma potência cultural global, exercendo uma influência hegemônica sobre a produção, distribuição e consumo cinematográfico em escala mundial. A indústria hollywoodiana, com seus modelos narrativos, estéticos e tecnológicos, impôs um padrão que moldou o imaginário coletivo e estabeleceu paradigmas para o cinema comercial em diversas partes do mundo.

Resumidamente, a elevação do cinema à categoria de arte, conforme defendido por Canudo e outros pensadores do período, foi fundamental para a legitimação da linguagem cinematográfica nos campos acadêmico, artístico e filosófico. A concepção do cinema como sétima arte não apenas reconhece seu valor estético, mas também o insere em um diálogo histórico com outras manifestações artísticas, revelando sua potência como meio expressivo e reflexivo da experiência humana moderna.

## 1.1 Netflix como distribuidora e produtora de cinema

A Netflix<sup>2</sup> foi fundada em 1997, por Marc Randolph e Reed Hastings como uma empresa de aluguel de DVDs pelos correios. Em 1998 a empresa lançou o site netflix.com, onde era possível alugar e comprar DVDs. Em 1999 a Netflix estreou o seu serviço de assinatura mensal, os assinantes podiam alugar o número de DVDs que quisessem, sem multa por atraso na devolução. Em 2000, o site iniciou um sistema de recomendação personalizada a partir de títulos alugados anteriormente. No ano de 2005 o recurso para criação de perfil foi adicionado no site, no ano seguinte o site atingiu a marca de cinco milhões de usuários. Em 2007 o serviço *on-demand* de *streaming* foi introduzido, permitindo aos assinantes assistirem séries e filmes *online*. No ano seguinte, a Netflix firmou parceria com marcas de eletrônicos para que o *streaming* ficasse acessível no Xbox 360, aparelhos de Blu-ray e decodificadores de TV. Em 2010, a plataforma se expandiu para fora dos Estados Unidos e chegou ao Canadá, foi o ano que o *streaming* começou a operar nos aparelhos móveis. No ano seguinte a Netflix foi lançada na América Latina e Caribe, e surgiu o botão Netflix em alguns controles remotos de TV. Em 2012 a empresa se expandiu para o Reino Unido, Irlanda e países nórdicos, o número de usuários atingiu a marca de 25 milhões. No ano de 2013 a série original *House of Cards* (2013 - 2018), de Beau Willimon, venceu três prêmios Emmy, se destacando como a primeira produção derivada de um serviço *streaming* a vencer o prêmio. Em 2014, a Netflix ampliou sua área de atuação e se expandiu para Áustria, Bélgica, França, Alemanha, Luxemburgo e Suíça, com isso o número de assinantes ultrapassou os 50 milhões e a plataforma começou a oferecer *streaming* com qualidade 4K e Ultra HD. No ano de 2015, a Netflix estreou seu primeiro filme longa metragem original *Beasts of No Nation* (2015), do diretor Cary Joji Fukunaga, lançou a primeira série original Netflix em outra língua além do inglês *Club de Cuervos* (2015 - 2019), dos autores Gary Alazraki e Michael Lam, a primeira produção original asiática *Terrace House* (2015 - 2016), com direção de Masato Maeda. A área de atuação da plataforma avançou para Austrália, Cuba, Itália, Japão, Espanha e Nova Zelândia. Em 2016, a Netflix se expandiu para 130 novos países, alcançando 190 países e 21 idiomas diferentes em todo o mundo, nesse ano também foi adicionado na plataforma o recurso de *download*. No ano seguinte o número de assinantes chegou à marca de 100 milhões.

Em 2018, a Netflix foi a empresa com mais indicações ao Emmy, vencendo 23 prêmios. No ano de 2019, a Netflix venceu quatro estatuetas do Oscar, uma com o curta-metragem

---

<sup>2</sup> Informações de números e datas a respeito da Netflix foram consultadas da página oficial da empresa. Fonte: [https://about.netflix.com/pt\\_br/leadership](https://about.netflix.com/pt_br/leadership) (Acesso: 07/05/2025)

*Absorvendo o Tabu* (2018) com direção de Rayka Zehtabchi, e três categorias com o longa-metragem *Roma* (2018) com autoria de Alfonso Cuarón, lança a primeira animação original *Klaus* (2019) dos diretores Sergio Pablos e Carlos Martínez López, e ainda no mesmo ano, novos centros de produção foram abertos em Londres, Madri, Nova York e Toronto. Em 2020, a Netflix foi o estúdio com maior número de indicações ao Oscar, no ano seguinte atingiu a marca de 200 milhões de assinantes na plataforma.

A Netflix consolidou um fenômeno relevante na indústria cinematográfica contemporânea: a disponibilização simultânea de títulos internacionais por meio de sua plataforma digital. Obras inéditas, produzidas em diferentes partes do mundo, passam a integrar o catálogo da empresa e tornam-se acessíveis globalmente de forma imediata. No entanto, é importante frisar que a distribuição internacional de filmes não constitui, em si, uma novidade inaugurada pela Netflix. A circulação de longas-metragens fora do eixo hollywoodiano já ocorria anteriormente, embora obedecesse a um percurso mais longo e segmentado, frequentemente iniciando-se em festivais e mostras internacionais, onde os filmes buscavam visibilidade crítica e comercial para então conquistar espaço nos circuitos de exibição globais. A inovação promovida pela Netflix reside na adaptação da distribuição internacional de filmes à lógica do *streaming*, permitindo acesso imediato e global a conteúdos de diversas nacionalidades. O catálogo, composto por obras licenciadas e produções originais, é organizado por gêneros, idiomas e guiado por algoritmos de recomendação.

O aprimoramento da qualidade técnica na transmissão de filmes via internet, aliado ao avanço dos dispositivos eletrônicos, possibilitou a produção de longas-metragens originais com maior apuro estético e técnico. Isso contrasta com as produções feitas para *home video* ou canais de TV a cabo em décadas anteriores, consumidas em aparelhos analógicos. Nesse contexto, surge um embate ideológico entre os puristas do cinema e os agentes dominantes do mercado audiovisual. A reflexão sobre o que constitui o cinema é central nesse debate. Considerando as novas formas de exibição em diferentes dispositivos e contextos temporais, Thomas Elsaesser propõe:

Já não pergunto apenas “o que é cinema?” ou “o que era cinema?”. Tão importante quanto é a pergunta “onde está o cinema?” (em exibições públicas, em salas especialmente construídas; ou também em telas de tevê, em galerias e museus, e ainda em aparelhos portáteis?). Também quero saber “quando é o cinema?”: não meramente apresentações em horários fixos, mas uma noite com amigos ou namorados, independente do filme ou apesar dele; cinema como estado de espírito ou como um “sonho da humanidade por séculos”? O cinema é um fluxo irreversível e, desta maneira, uma submissão à tirania do tempo, ou é uma experiência que o espectador pode controlar e deve manipular à vontade? (Elsaesser, 2018, p. 22).

A Netflix, enquanto plataforma online de conteúdo audiovisual, conquistou prêmios de prestígio da indústria televisiva, como o Emmy, e da indústria cinematográfica, como o Oscar, com suas produções originais. Para os filmes que buscam concorrer a premiações, a empresa segue rigorosamente as regras estabelecidas pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Essas normas exigem que o filme tenha um período mínimo de exibição em salas de cinema em cidades selecionadas, antes de ser disponibilizado na plataforma para acesso livre aos assinantes. Nesse novo modelo, o filme é consumido em diversos dispositivos, rompendo com a experiência tradicional de visualização em uma sala escura e com uma tela compartilhada entre desconhecidos:

Toda uma gama de tecnologia muito diferentes, em momentos distintos e com agendas bastante diferentes, contribuiu para mudar nossa ideia a respeito de mídias audiovisuais e suas respectivas relações associadas à especificidade e multimidialidade do meio de comunicação. Tais tecnologias revelam quantas batalhas, conflitos e incompatibilidades sem solução transitam ao longo de qualquer narrativa das redes midiáticas. (Elsaesser, 2018, p. 90).

A indústria cinematográfica vem se adaptando às novas tendências de consumo audiovisual, embora em um ritmo inferior ao das transformações tecnológicas. A Netflix exemplifica esse processo de adaptação: iniciou sua trajetória como uma empresa de aluguel de DVDs, uma mídia hoje praticamente obsoleta e, em 2020 tornou-se o estúdio com o maior número de indicações ao Oscar. A empresa demonstrou agilidade ao redefinir seu modelo de negócios, destacando-se no cenário audiovisual contemporâneo. Uma de suas principais características é a capacidade de oferecer acesso imediato e global a conteúdos diversos, permitindo que obras produzidas em contextos culturais específicos circulem amplamente e sejam consumidas por públicos heterogêneos em diferentes partes do mundo, por meio de diferentes dispositivos conectados à internet, Elsaesser comenta:

Podemos especular a respeito de quais são os denominadores comuns entre esses aparelhos - facilidade de acesso, instantaneidade, mobilidade, combinação de intimidade pessoal e espaço público etc. - , mas é evidente, uma perspectiva de longo prazo, que a digitalização não é, em si, o único motor de tais mudanças, que também são sociais e políticas, e cuja característica principal é a *conectividade*, e não a *convergência*. (Elsaesser, 2018, p. 91).

Apesar dos aspectos positivos relacionados à ampliação do acesso a obras cinematográficas promovido pelas plataformas de *streaming*, há resistência por parte de setores mais tradicionalistas da crítica e da produção cinematográfica, que valorizam a sala de cinema como espaço legítimo e quase sagrado da experiência fílmica. Essa tensão em torno da denominada convergência revela um conflito entre diferentes perspectivas de fruição

audiovisual. Um dos cineastas mais influentes da indústria, Martin Scorsese, expressou sua preocupação com essas transformações no artigo *Il maestro - Federico Fellini and the lost magic of cinema*, publicado na *Harper's Magazine*, no qual reflete sobre a perda da magia que em outros tempos caracterizava a experiência cinematográfica:

Avancemos até os dias de hoje, enquanto a arte do cinema está a ser sistematicamente desvalorizada, marginalizada, humilhada e reduzida ao seu mínimo denominador comum, “conteúdo”. Ainda há quinze anos, o termo “conteúdo” só era ouvido quando as pessoas discutiam o cinema a um nível sério, e era contrastado e medido em relação à “forma”. Depois, gradualmente, foi cada vez mais utilizado pelas pessoas que assumiram o controle das empresas de comunicação social, a maioria das quais nada sabia sobre a história desta forma de arte, ou mesmo se preocupavam o suficiente para pensar o que deveriam. “Conteúdo” tornou-se um termo comercial para todas as imagens em movimento: um filme de David Lean, um vídeo de gato, um comercial do Super Bowl, uma sequência de super-herói, um episódio de série. (Scorsese, 2021, p. 26).

O cineasta, cuja trajetória é marcada por uma extensa e expressiva contribuição à história do cinema, manifestou-se criticamente em diversas ocasiões na imprensa a respeito da crescente convergência do cinema com outras mídias. Sua posição alinha-se à de uma parcela significativa de realizadores veteranos da indústria cinematográfica, que demonstram resistência ou hesitação em incorporar as transformações estruturais impostas pelas novas dinâmicas de produção, distribuição e recepção no mercado audiovisual contemporâneo:

A situação, infelizmente, é que agora temos dois campos distintos: existe o entretenimento audiovisual mundial e existe o cinema. Eles ainda se sobrepõem de tempos em tempos, mas isso está se tornando cada vez mais raro. E temo que o domínio financeiro de um esteja a ser usado para marginalizar e até menosprezar a existência do outro. (Scorsese, 2019).

A perspectiva crítica e temerosa de Martin Scorsese em relação aos rumos da indústria cinematográfica contemporânea, especialmente quanto à transformação dos espaços tradicionais de exibição, não se limita à oposição aos serviços de *streaming*, o próprio cineasta lançou *O Irlandês* (2019), uma de suas obras mais reconhecidas, por meio da plataforma Netflix. Outro ponto relevante que permeia os debates atuais diz respeito à noção de autoria e a permanência da arte no cinema diante dessas novas configurações. A lógica de concorrência entre estúdios deslocou-se para múltiplas frentes, sendo a disputa pela atenção do público um fenômeno agora intensamente refletido nas plataformas digitais:

Nos últimos 20 anos, como todos sabemos, o negócio do cinema mudou em todas as frentes. Mas a mudança mais sinistra aconteceu furtivamente e na calada da noite: a eliminação gradual, mas constante do risco. Muitos filmes hoje são produtos perfeitamente fabricados para consumo imediato. Muitos deles são bem feitos por equipes de indivíduos talentosos. Ao mesmo tempo, falta-lhes algo essencial ao cinema: a visão unificadora de um artista

individual. Porque, claro, o artista individual é o fator mais arriscado de todos. (Scorsese, 2019).

A indústria audiovisual contemporânea está profundamente integrada às dinâmicas da internet, das redes sociais e dos suportes tecnológicos de consumo. Inserida nesse ecossistema digital conectado, a Netflix desenvolve suas produções originais com o objetivo de alcançar uma audiência global, recorrendo a narrativas com uma mensagem universal e potencial de ampla identificação cultural. Gêneros cinematográficos mais consumidos, acompanhados de convenções narrativas e estéticas já consolidadas, tornam-se ferramentas estratégicas para provocar respostas emocionais imediatas. Esse modelo evidencia uma das principais discussões em torno das produções originais das plataformas: considerando que a realização cinematográfica historicamente envolve altos custos de produção, o investimento precisa ser estrategicamente orientado para garantir o retorno financeiro estimado. Nesse sentido, Pierre Lévy, em seus estudos sobre a cibercultura, desenvolve reflexões relevantes sobre esse novo paradigma comunicacional:

As mídias de massa: imprensa, rádio, cinema, televisão, ao menos em sua configuração clássica, dão continuidade à linhagem cultural universal totalizante iniciado pela escrita. Uma vez que a mensagem midiática será lida, ouvida, vista por milhares ou milhões de pessoas dispersas, ela é composta de forma a encontrar o "denominador comum" mental de seus destinatários. Ela visa os receptores no mínimo de sua capacidade interpretativa. Este não é o lugar adequado para desenvolver todas as distinções entre os efeitos culturais das mídias eletrônicas e os da imprensa. Quero apenas destacar uma semelhança. Circulando em um espaço privado de interação, a mensagem midiática não pode explorar o contexto particular no qual o destinatário evolui, e negligência sua singularidade, seus links sociais, sua microcultura, sua situação específica em um momento dado. É este dispositivo ao mesmo tempo muito redutor e conquistador que fabrica o "público" indiferenciado das mídias de "massa". Por vocação, as mídias contemporâneas, ao se reduzirem à atração emocional e cognitiva mais "universal", "totalizam". (Lévy, 2010, p. 116).

Para ilustrar a lógica da produção audiovisual voltada ao consumo em escala global, observemos o caso do filme brasileiro *Tudo bem no Natal que vem* (2020), do diretor Roberto Santucci, original da Netflix e protagonizado por Leandro Hassum. Embora a tradição de filmes natalinos seja típica do cinema hollywoodiano, com elementos imagéticos como neve, pinheiros e as cores vermelho e verde, símbolos de um calendário cultural do hemisfério norte, o longa brasileiro adota essas convenções, mesmo ambientado em um país tropical. Com estrutura narrativa baseada em fórmulas consagradas, como a repetição temporal e a redenção do protagonista ranzinza que precisa aprender valores associados ao feriado, o filme atenua marcas culturais locais norte-americanas para favorecer uma comunicação imediata com públicos

diversos que consomem esse gênero a décadas. Essa abordagem exemplifica a lógica destacada por Pierre Lévy, segundo a qual a circulação em rede favorece mensagens acessíveis, moldadas por signos compartilháveis globalmente: “Ora, hoje, tecnicamente, devido ao fato da iminente colocação em rede de todas as máquinas do planeta, quase não há mensagens ‘fora de contexto’, separados de uma comunidade ativa.” (Lévy, 2010, p. 118).

Apesar da ausência de dados públicos sobre a audiência de seus conteúdos, a Netflix evidenciou o relativo sucesso de *Tudo bem no Natal que vem* (2020) mantendo o título no *Top 10* e ao produzir, dois anos depois, uma refilmagem com elenco e produção mexicana, intitulada *Revivendo la Navidad* (2022), do diretor Mark Alazraki (Figura 03).



Figura 03

Posteres de divulgação – Netflix

Fonte: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/filme-natalino-com-leandro-hassum-ganha-versao-mexicana-na-netflix>>

Ambas as versões compartilham a mesma estrutura narrativa e os clichês visuais típicos do gênero natalino hollywoodiano, sendo classificadas como produções originais da plataforma. Essa replicação de formato reforça a estratégia de disseminação de conteúdos que privilegiam a comunicação rápida e padronizada, voltada aos assinantes globalmente distribuídos, Pierre Levy argumenta:

O que é universal? É a presença (virtual) da humanidade em si mesma. Quanto a totalidade, podemos defini-la como a conjunção estabilizada do sentido de uma pluralidade (discurso, situação, conjunto de acontecimentos, sistema etc.). Essa identidade global pode fechar-se no horizonte de um processo complexo, resultar do desequilíbrio dinâmico da vida, emergir das oscilações e contradições do pensamento. Mas qualquer que seja a complexidade das modalidades, a totalidade ainda permanece no horizonte do mesmo. (Lévy, 2010, p. 121).

As produções originais Netflix refletem, em grande medida, os efeitos da globalização cultural, evidentes na padronização de estruturas narrativas clássicas, temáticas recorrentes, estéticas visuais, modelos de direção e atuação, bem como na construção de personagens marcados por estereótipos. Para um público pouco atento às especificidades culturais, a categorização por gêneros proposta pela plataforma se mostra suficiente como critério de escolha e consumo. Nesse contexto, o conceito de globalização e identidade nacional, conforme discutido por Stuart Hall, torna-se pertinente para analisar a diluição de particularidades culturais em prol de uma comunicação audiovisual mais ampla e facilmente assimilável:

As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global".

As identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização.

As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades - híbridas - estão tomando seu lugar. (Hall, 2019, p. 40).

No contexto do hibridismo cultural característico da pós-modernidade globalizada, as produções artísticas vêm progressivamente abandonando suas marcas locais para se adaptarem a múltiplos contextos geográficos e culturais. A busca por uma identidade comunicacional amplamente compartilhável tem promovido uma homogeneização estética e narrativa nas obras cinematográficas, diluindo especificidades culturais que no passado se destacavam frente à padronização imposta pela hegemonia hollywoodiana no século XX. A promessa de pluralidade trazida pela internet, em sua fase inicial de difusão global, cede espaço à lógica classificatória e comercial das *big techs*, como as plataformas de *streaming*. Nelas, os algoritmos passam a orientar o consumo, influenciando criadores e artistas a produzirem conteúdos formatados para rápida assimilação e muitas vezes de natureza efêmera, impactando, direta ou indiretamente, os hábitos culturais locais:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do "Terceiro Mundo", podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à "aldeia global" das novas redes de comunicação. (Hall, 2019, pp. 42-43).

A Netflix está presente em mais de 190 países, atuando tanto na aquisição de produções locais quanto na criação de conteúdo original orientado por tendências de mercado identificadas por sistemas algorítmicos. Inicialmente consolidada como uma novidade no setor de janelas de exibição, a plataforma rapidamente se reposicionou como produtora de conteúdo, respondendo à crescente concorrência de estúdios tradicionais e canais por assinatura que passaram a desenvolver seus próprios serviços de *streaming*. Esse movimento resultou na redução de seu catálogo licenciado, o que impulsionou a intensificação da produção de obras originais em larga escala. No campo cinematográfico, esse reposicionamento ficou evidente em 2021, quando, em meio à pandemia da COVID-19, que interrompeu produções globais, a empresa anunciou o lançamento de um filme inédito por semana ao longo do ano<sup>3</sup>. Tal estratégia evidencia um modelo de produção industrial de conteúdos audiovisuais. Nesse contexto, se o cinema foi estabelecido como forma de arte por Ricciotto Canudo, a reflexão de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte torna-se fundamental para compreender os impactos dessa transformação na experiência cinematográfica contemporânea:

A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face a obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou seu modo de participação. Que essa participação apareça inicialmente sob forma depreciativa, é algo que não deve absolutamente enganar o observador do processo. Pois são numerosos os que, não tendo ainda superado esse aspecto superficial das coisas, denunciaram-no apaixonadamente. (Benjamin, 2019, p. 250).

Atualmente, a Netflix parece exercer uma função equivalente àquela desempenhada pelos grandes estúdios de produção e conglomerados de salas de exibição no passado. A plataforma detém o controle dos meios de produção e distribuição de seus conteúdos originais, além de concentrar dados dos usuários, incluindo hábitos de consumo, preferências e tendências comportamentais. Com significativo capital financeiro, é capaz de investir em produções experimentais e em adaptações estratégicas que atendam às exigências do mercado contemporâneo. Suas obras originais já foram legitimadas pela indústria cinematográfica, mesmo diante das resistências de setores mais conservadores que negam à empresa o status de produtora de cinema. A Netflix compreendeu o funcionamento da indústria audiovisual como negócio e se adaptou às suas transformações no ambiente digital, oferecendo experiências distintas daquelas propostas pelo modelo tradicional de espectador passivo em que consumia ao conteúdo de forma linear, sem possibilidade de interação, escolha ou personalização da

---

<sup>3</sup> Prévia de filmes - Netflix 2021 | Trailer oficial. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8hsROSNAyx8&t=3s> (Acesso: 15/05/2025)

experiência. Sua principal concorrência, hoje, está na disputa pela atenção do público em dispositivos conectados, travando uma competição contínua com outras plataformas de *streaming*, redes sociais, jogos eletrônicos, e ainda, de forma indireta, com a televisão aberta, canais por assinatura e as salas de cinema convencionais, Thomas Elsaesser argumenta:

Algumas pessoas mantinham a visão de deixar as coisas como estavam, e o argumento delas era o seguinte: a indústria cinematográfica entregava o mesmo produto básico, o filme de longa-metragem, por quase cem anos, como cerne de espetáculo cinematográfico e do cinema institucional. Existiram inovações tecnológicas desde o princípio, mas sempre foram absorvidas e acomodadas, possivelmente reconfigurando a economia da produção. Essas inovações deixaram intactos o contexto de recepção e o hábito de programação. Ainda há, entre os estudiosos do cinema, um grupo considerável e respeitado, que concorda com o rebaixamento da importância da revolução digital para a produção dos filmes de longa-metragem. Eles sustentam o sistema formal, que apoiou Hollywood e outras práticas do cinema comercial convencional nos últimos cem anos – baseado no modelo de três ou cinco atos do drama ocidental, que, em si, tem mais de dois mil e quinhentos anos, que é a narrativa clássica -, está vivo e gozando de boa saúde na era digital. (Elsaesser, 2018, p. 182).

Enquanto houver demanda, o cinema mantém seu prestígio, independentemente da plataforma ou do suporte tecnológico utilizado. As transformações nos modos de produção e consumo audiovisuais avançam sobre a estagnação de outros mercados e linguagens artísticas. Nesse cenário, plataformas de *streaming* como a Netflix ocupam posição dominante, ditando tendências com obras estruturadas em gêneros e narrativas clássicas, reafirmando fórmulas já consolidadas e comercialmente eficazes.

Em suma, A Netflix, empresa estabelecida como uma das mais importantes produtoras e distribuidoras de cinema atualmente promove constante transformação na indústria cinematográfica, seus filmes originais são produzidos em diferentes pontos do mundo, e são distribuídos de maneira imediata, porém, com as conexões, globalização e a tentativa de diminuição de riscos, o cinema original da Netflix soa como um reaproveitamento do que Hollywood produziu e estabeleceu como senso comum durante o século XX. O que a empresa de *streaming* consegue trazer de novo nas suas produções é a pluralidade de vozes multinacionais, mesmo que adaptadas para o estilo clássico, apostar em linguagens disruptivas é correr um grande risco financeiro, principalmente em um segmento que cresce muito rápido, porém, a utilização dessa diversidade aparentemente torna-se lucrativa. A renovação de linguagem acontece de maneira gradual, se décadas atrás era necessário entrar numa sala escura com uma projeção em tela grande para consumir um filme passivamente, com as plataformas de *streaming* o cinema alcança lugares e situações nunca antes imaginados pela indústria, ao pagar uma mensalidade o espectador tem acesso ao catálogo de filmes antigos, assim como os

mais recentes lançamentos, filmes que tiveram pouca circulação nas salas de cinema e estão disponíveis para serem consumidos a qualquer horário e em qualquer dispositivo com acesso à internet. Assim como uma franquia de *fastfood*, a Netflix oferece aos seus assinantes filmes para consumo rápido e imediato, raros são os filmes com alguma originalidade evidente, e nem precisa, os filmes comerciais com pouco valor artístico são a grande maioria, as exceções ficam para produções de cineastas com alguma carreira relevante na indústria, o investimento vale o risco para que o filme circule em festivais e premiações de cinema, despertando a atenção, validando o negócio e assim atraindo um nicho específico de novos assinantes para a Netflix.

Uma das principais preocupações para futuras gerações de realizadores cinematográficos é se adaptar ao molde Netflix, largamente copiado por diferentes empresas no mercado audiovisual, se o algoritmo determina as regras de consumo, existirá pouca ou quase nenhuma margem para criatividade na produção dos filmes, e isso é um limitador considerável para as próximas lógicas de produção a serem descobertas. As produções ficam homogêneas, e isso a longo prazo pode ser nocivo para a indústria ou abrir possibilidades e oportunidades para novas tendências, a diversidade cinematográfica fora dos grandes conglomerados hollywoodianos sempre trouxe novidades ao mercado, porém, se a Netflix e seu sistema de algoritmo estão presentes em 190 países, com a colonização cultural que possui, o mesmo discurso é gerado e consumido da mesma maneira, a variedade está limitada. A Netflix não é a única janela exibidora e nem o único estúdio produtor de cinema global, mas, é um modelo de negócio que funcionou e as empresas concorrentes tendem a se inspirar no que está tendo êxito no mercado, se é lucrativo para a plataforma produzir e manter no catálogo filmes padronizados, é assim que o mercado audiovisual e cinematográfico vai se moldar, até aparecer outra tendência mais lucrativa, com ou sem relevância cultural, os hábitos de consumo mudam, os fatores humanos e de mercado mudam de tempos em tempos.

## 2. Roma e a padronização da estrutura narrativa cinematográfica

Em janeiro de 2021, a Netflix divulgou em seu canal oficial no YouTube um anúncio sobre os lançamentos cinematográficos previstos para o ano. Apesar do cenário global ainda instável, especialmente no setor cultural devido à pandemia de COVID-19, as plataformas de *streaming* mantiveram sua relevância por meio de catálogos diversos, com títulos já lançados e outros em fase de finalização. Nesse contexto, a Netflix se destacou, uma vez que a maioria dos estúdios se encontrava em hiato ou operando com produções pontuais sob rigorosos protocolos sanitários. O vídeo promocional (Figura 04), protagonizado por três atores amplamente reconhecidos pelo público, foi acompanhado de um texto:

Notícia boa para 2021: a Netflix vai trazer um novo filme por semana neste ano! Fique de olho na lista completa: tem super-herói, faroeste, suspense, comédia romântica, ação, mais comédia e, às vezes, tudo isso misturado. Claro, sempre com os melhores elencos, diretores e algumas caras novas. Ânimo, pessoal, porque esse ano vai ser bom! (Netflix Brasil, 2021).



Figura 04

Ryan Reynolds, Gal Gadot e Dwayne Johnson

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=8hsR0SNAYx8&t=4s>>

A quantidade de novos longas-metragens anunciados pela Netflix aparenta ser excessiva, considerando o caráter atípico do período para a indústria cinematográfica, ainda que parte dessas obras tenha sido adquirida com direitos de exclusividade, sem financiamento direto da empresa. Diante das restrições impostas pelo isolamento social, que comprometeram a distribuição nas salas de cinema, a plataforma consolidou-se como alternativa viável para estúdios e produtoras com lançamentos postergados desde o início da pandemia.

Os conteúdos originais da Netflix são, em geral, produzidos e lançados em ritmo industrial, uma vez que a empresa atua em diversas regiões do mundo e adquire obras de

diferentes produtoras. Tanto os filmes de perfil comercial quanto as produções de caráter autoral são incorporados ao catálogo e distribuídos com notável rapidez, favorecida pela autonomia da plataforma frente às redes de salas de cinema. Um aspecto relevante a ser observado nessas produções é a padronização narrativa, conforme aponta Bordwell:

O número de narrativas possíveis é ilimitado. Historicamente, contudo, a produção cinematográfica de ficção se mostrou dominada por uma única tradição da forma narrativa. Iremos nos referir a esse modo dominante como "cinema clássico de Hollywood". Esse modo é conhecido como "clássico" devido a sua história influente, estável e longa; e de "Hollywood" porque o modo assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdio norte-americanos. O mesmo modo, contudo, governa vários filmes narrativos feito em outros países. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 179).

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Netflix revela forte influência da tradição hollywoodiana, especialmente no que diz respeito à estruturação dos roteiros. Grande parte dos filmes originais da plataforma segue o modelo clássico em três atos, sistematizado por teóricos como Syd Field e Robert McKee. Segundo Field, a narrativa cinematográfica deve ser dividida em três segmentos bem definidos: apresentação, confronto e resolução, marcados por pontos de virada que impulsionam a ação e reorganizam o conflito central da história. McKee, por sua vez, aprofunda essa abordagem ao enfatizar a importância da progressão dramática e do desenvolvimento de personagens dentro dessa estrutura, ressaltando que cada ato deve intensificar o conflito e conduzir a um clímax narrativo coerente. A adesão a esse modelo por parte da Netflix permite a criação de filmes com apelo internacional, pois oferece ao público uma experiência reconhecível, capaz de manter o interesse ao produto audiovisual de forma eficiente e previsível, características que o cinema hollywoodiano estabeleceu como convencional pela sua colonização cultural e comercial nesse segmento.

## **2.1 Modelos estruturais no roteiro cinematográfico**

A estrutura em três atos, ou quatro atos a depender da interpretação proposta por Syd Field, constitui um dos recursos narrativos mais recorrentes na escrita de roteiros dentro dos moldes hollywoodianos. Mesmo produções com forte caráter autoral e artístico tendem a adaptar-se a esse modelo, a fim de estabelecer uma comunicação direta com o público, já habituado a esse tipo de construção narrativa. Com base nessa premissa, a metodologia indutiva adotada neste capítulo propõe investigar o filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, a partir da organização estrutural de seu roteiro, buscando identificar e descrever suas principais características narrativas com base nos manuais de roteiro mais amplamente utilizados na

indústria cinematográfica global. A pesquisa segue os referenciais teóricos estabelecidos pelo modelo estadunidense, com o propósito de traçar um panorama geral da aplicação dessa estrutura em obras de perfil autoral. Nesse contexto, Ian W. Macdonald propõe a reflexão:

Se os estudos cinematográficos tendem a trabalhar de trás para frente a partir do filme, na produção cinematográfica, por outro lado, toda atenção está na meta, no que o filme pode se tornar antes de existir, mesmo que no fim ele fique completamente diferente. O foco é no que é possível, para onde a ideia do filme está caminhando. Por que não estudarmos o processo dessa outra maneira? (Macdonald, 2023, p. 37).

O roteiro como objeto da pesquisa cinematográfica é o estudo de um processo dentro da cadeia de produção, Steven Maras desenvolve:

O roteiro não é um "objeto" em nenhum sentido: é uma prática e, como tal, se vale de um conjunto de processos, técnicas e dispositivos que se organizam de maneiras diferentes em momentos distintos. Embora esse arranjo se relacione com o que pode ser visto como um "objeto" - digamos, um roteiro ou um filme - não está claro se é o roteiro ou o filme que deve ser tratado como um objeto nesse contexto: os roteiros se transformam ao longo de toda produção dos filmes, variam em forma e função e de acordo com os diferentes tipos de produção no cinema; e os filmes são muito mais do que meros produtos que só existem no final do processo. (Maras, 2009, p. 11).

O autor categorizou sete trajetórias na pesquisa de roteiro, cada uma com características distintas: formalista; narratológica; estilística; histórica; industrial/institucional; conceitual e prática. Mesmo Steven Maras trazendo ressalvas de que o território da pesquisa em roteiro não seja fixo ou reducionista e que algumas trajetórias podem coincidir entre elas, para ter mais objetividade no capítulo, o caminho escolhido será o da abordagem narratológica, a qual o autor define:

O foco principal dessa trajetória de pesquisa é nas práticas de estruturação, enredo e gênero em relação à narrativa e, assim, este talvez seja o campo mais difundido da pesquisa atualmente, abrangendo um leque de figuras desde Aristóteles a Epes Winthrop Sargent (1914) e Frances Taylor Patterson (1921), passando por Syd Field (1994), e pelos estudos narrativos de Kristin Thompson (1999). [...] Devido à predominância de "gurus do roteiro" na área, essa trajetória de pesquisa pode ser caracterizada por tensões entre perspectivas "acadêmicas" e "práticas". Intertextualidade e adaptações também são conceitos importantes, dada a frequência desses termos nos estudos literários e cinematográficos nos últimos 30 anos. (Maras, 2023, p. 60).

No contexto do objeto investigado neste capítulo, o primeiro aspecto a ser considerado é a construção do personagem protagonista e sua relação com o desenvolvimento da narrativa. Essa abordagem será orientada pelos princípios do arquétipo da jornada do herói, conforme formulado por Joseph Campbell e adaptado por Christopher Vogler, bem como pelos conceitos

de “substância da estória” propostos por Robert McKee e pelas diretrizes estruturais presentes no manual de roteiro de Syd Field:

Como se cria um personagem?

O que é personagem? Como você determina se o seu personagem vai dirigir um carro ou andar de bicicleta? Como estabelecer um relacionamento entre o personagem, sua ação e a história que está narrando?

O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, a alma e sistema nervoso de sua história. Antes de colocar uma palavra no papel, você tem que conhecer o seu personagem. (Field, 2001, p. 18).

A segunda característica do roteiro a ser examinada é a estrutura em três atos, sistematizada por Syd Field (Figura 05). Nessa configuração, a narrativa é dividida em Ato I, Ato II e Ato III, correspondentes, respectivamente, à apresentação, confrontação e resolução, ou de forma mais simplificada, início, desenvolvimento e desfecho. Essa estrutura é delimitada por dois pontos de virada (*plot points*), que funcionam como eventos decisivos e transformadores na progressão dramática, definidos pelo autor como incidentes que impulsionam a história em novas direções:

Os pontos de virada (*plot points*) no fim dos Atos I e II seguram o paradigma no lugar. Eles são âncoras de seu enredo. Antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II. (Field, 2001, p. 97).

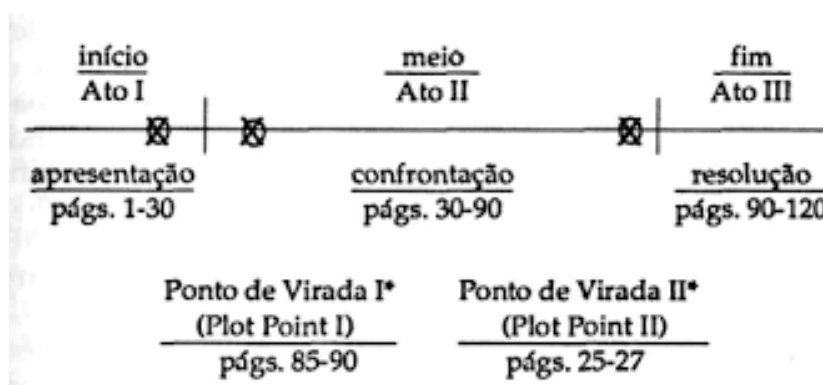


Figura 05  
Estrutura de três atos proposta por Syd Field  
(Field, 2001, p. 3)

O que Syd Field propõe como estrutura em três atos já havia sido delineado por Aristóteles em sua reflexão sobre a extensão da ação dramática, ao caracterizar a tragédia e suas partes constitutivas na *Poética*. Nos textos do filósofo grego, encontram-se os fundamentos da organização narrativa em início, meio e fim, que viriam a servir de base para a formulação da narrativa clássica. Assim, a contribuição de Field pode ser entendida como uma sistematização moderna de princípios antigos, adaptados às exigências do cinema:

Após estas definições, diremos agora qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a parte primeira e capital da tragédia. Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo e de certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. Todo é o que tem princípio, meio e fim. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo depois do qual é natural que haja ou produza alguma coisa; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais corre. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas. Além disso, o belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. (Aristóteles, 2004, p. 39).

Aquilo que Syd Field identifica como pontos de virada entre os atos da estrutura narrativa é conceituado por Robert McKee como incidente incitante dentro de uma estrutura de jornada (Figura 06).



Figura 06  
Estrutura de jornada proposta por Robert McKee  
(McKee, 2006, p. 190)

Trata-se de um evento significativo que rompe o equilíbrio inicial da história, provocando uma instabilidade nas forças que regem a trajetória do protagonista. Essa ruptura pode ser resultado direto das ações do personagem principal ou surgir de fatores externos, mas, em ambos os casos, representa um momento de transformação decisiva que impulsiona o enredo e redefine os objetivos da narrativa:

Quando uma história começa, o protagonista vive uma vida mais ou menos equilibrada. Ele tem sucessos e fracassos, altos e baixos. Quem não tem? Mas a vida está relativamente sob controle. Então, talvez súbita, mas em todo caso decisivamente, um evento ocorre e desarranja radicalmente o equilíbrio, mudando a carga de valores do protagonista para o positivo ou para o negativo. (McKee, 2006, pp. 183/184).

O que Syd Field propõe como estrutura em três atos encontra um aprofundamento nos estudos de Joseph Campbell sobre o monomito, também conhecido como jornada do herói, um padrão narrativo recorrente em mitos de diversas culturas, épocas e geografias. A obra de Campbell, fundamentada na mitologia comparada, tornou-se referência para roteiristas interessados em construir histórias com apelo universal, baseadas em estruturas narrativas que ressoam de forma intuitiva junto ao público. Embora seus textos possuam densidade teórica e enfoque mitológico, sua aplicação prática na escrita de roteiros foi amplificada por Christopher Vogler, que adaptou os conceitos de Campbell para uma linguagem mais acessível (Figura 07).

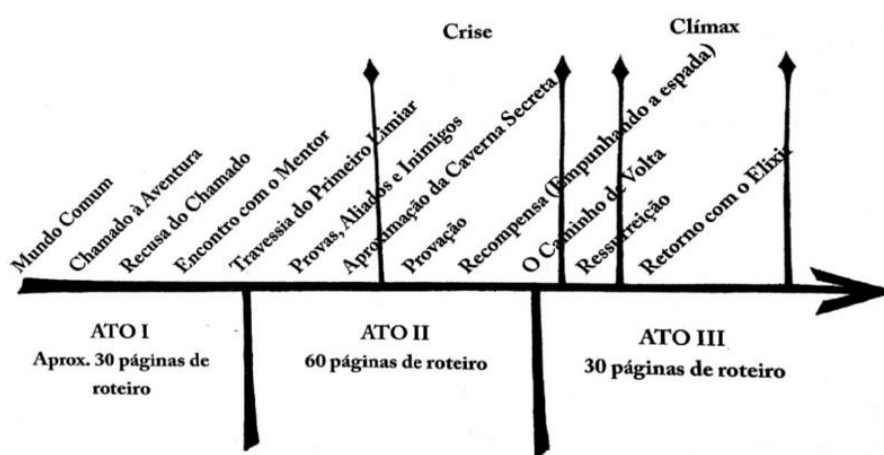


Figura 07  
Modelo de jornada do herói proposta por Christopher Vogler  
(Vogler, 2015, p. 46)

Em sua abordagem, Vogler utiliza exemplos do cinema e propõe diretrizes objetivas para a incorporação da jornada do herói na construção de narrativas audiovisuais:

O padrão da Jornada do Herói é universal, recorrente em todas as culturas e em todas as épocas. Como a evolução humana, ele é infinitamente variável e, ainda assim, sua forma básica permanece constante. A Jornada do Herói é um conjunto incrivelmente tenaz de elementos que brota incessantemente dos rincões mais profundos da mente humana; diferente em detalhes para cada cultura, mas fundamentalmente o mesmo. (Vogler, 2015, p. 42).

Por fim, a última característica do roteiro a ser investigada nesse capítulo refere-se à autoria, considerando como o autor ou roteirista aborda a questão do gênero cinematográfico na obra e a sua construção narrativa para além do texto escrito. Para fundamentar esse estudo, serão utilizados os capítulos dedicados à narrativa na obra *A Arte do Cinema: Uma Introdução*, de David Bordwell e Kristin Thompson, que oferecem subsídios teóricos essenciais para compreender a relação entre autoria, gênero e estrutura narrativa no contexto cinematográfico:

Podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço. Uma narrativa é o que normalmente queremos dizer ao utilizar o termo história, mas mais adiante usaremos história de uma maneira um pouco diferente. Normalmente, uma narrativa começa com uma situação: uma série de mudanças ocorre de acordo com um padrão de causa e efeito até que, finalmente uma nova situação surge levando ao fim a narrativa. Nosso envolvimento com a história depende do nosso entendimento do padrão de mudanças e estabilidade, causa e efeito, tempo e espaço. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 144).

A partir dos elementos identificados no roteiro e no filme finalizado, será examinada a relação entre padronização estrutural e autoria. O exemplo selecionado para estudo apresenta-se como modelo passível de aplicação em diversas obras cinematográficas originais da Netflix.

## 2.2 A construção narrativa em *Roma*

Alfonso Cuarón Orozco, nascido na Cidade do México em 1961, é um cineasta mexicano que se destaca por sua atuação como roteirista, diretor, diretor de fotografia, montador e produtor, tendo conquistado o Oscar de melhor diretor em duas ocasiões. Criado nas proximidades dos Estúdios Churubusco, um dos mais antigos do México, iniciou cedo sua relação com o cinema estudando no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos. Sua carreira teve início da televisão, atuando como assistente de direção e diretor em séries na Televisa. Dirigiu o filme *Sólo con tu pareja* (1991), obra que projetou sua carreira internacionalmente. Nos Estados Unidos, dirigiu produções para TV e filmes como *A princesinha* (1995) e *Grandes esperanças* (1998), alternando posteriormente entre o cinema industrial e projetos autorais. O retorno ao México com *Y tu mamá también* (2001) consolidou sua relevância artística, ao articular linguagem acessível e crítica social. Sua trajetória alcança reconhecimento global com filmes como *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004), *Filhos da esperança* (2006), *Gravidade* (2013) e finalmente *Roma* (2018)<sup>4</sup>.

No documentário *Camino a Roma* (2020), de Andres Clariond e Gabriel Nuncio, o roteirista, diretor e produtor Alfonso Cuarón relata que, inicialmente, não pretendia escrever um roteiro para o filme *Roma*, desejando que a narrativa emergisse de forma espontânea, ancorada em suas memórias pessoais e em anotações detalhadas daquele período de sua vida. Contudo, foram redigidas duas versões do roteiro, uma em inglês e outra em espanhol, ainda que o diretor optasse por não utilizá-lo rigorosamente durante as filmagens, incentivando o elenco a explorar improvisações. Apesar dessa abordagem mais livre no set, alguns trechos do

---

<sup>4</sup> Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfonso\\_Cuar%C3%B3n](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Cuar%C3%B3n) (Acesso: 15/05/2025)

roteiro serão destacados a fim de compreender com maior profundidade os caminhos narrativos escolhidos para a construção da história. Em primeiro lugar, será examinada a *storyline* do longa-metragem, a fim de compreender a estrutura central da narrativa e os principais eixos dramáticos que a sustentam:

Cleo é uma das duas trabalhadoras domésticas que ajudam Antonio e Sofia a cuidar de seus quatro filhos na Cidade do México dos anos 1970. Complicações surgem quando Antonio foge subitamente com sua amante e Cleo descobre que está grávida. Quando Sofia decide levar as crianças de férias, ela convida Cleo para uma escapada muito necessária para clarear a mente e fortalecer os laços com a família. (IMDb, 2018).

A *storyline* do filme evidencia elementos estruturais fundamentais, como a ambientação geográfica e histórica, o conflito central e a resolução narrativa. Embora a trama seja conduzida principalmente pela perspectiva de Cleo, a empregada doméstica, o resumo sugere uma divisão do foco dramático entre ela e Sofia, a matriarca da família. Ambas atravessam transformações significativas ao longo da narrativa, o que confere à obra uma estrutura de protagonismo compartilhado. A jornada de Cleo é marcada por questões de identidade, maternidade e pertencimento, enquanto Sofia enfrenta o abandono conjugal e a necessidade de ressignificar seu papel familiar. Essa dualidade dramática enriquece a construção narrativa e evidencia a complexidade emocional das personagens.

No primeiro ato do filme, a personagem Sofia é apresentada como uma mãe e esposa típica da classe média urbana no México dos anos 1970, inicialmente posicionada dentro de um papel tradicional e passivo no seio familiar. Em uma das cenas iniciais, Antonio, seu marido, retorna para casa durante a noite dirigindo um carro grande, com motor V8 ruidoso, que mal cabe na garagem, símbolo de status e autoridade masculina. Nesse momento, a função de Sofia é a de reunir os filhos, reforçar a centralidade do pai no núcleo familiar e manter uma aparência de harmonia enquanto todos assistem televisão (Figura 08).



Figura 08

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

Na manhã seguinte, Antonio anuncia que partirá em viagem. Desta vez, porém, ele deixa a casa dirigindo um fusca, veículo significativamente menor do que o anterior, possível metáfora visual da diminuição de sua presença e influência. Sofia o abraça (Figura 09), gesto que marca não apenas a despedida, mas também o início de um processo de ruptura emocional e transformação subjetiva ao longo da narrativa:

A Senhora Sofia começa a chorar. O Senhor Antonio vira-se e a abraça, desconfortável. [...] Ele se desvencilha da Senhora Sofia, que se dirige a ele para dar-lhe um beijo cheio de emoção, o qual ele aceita antes de se sentar ao volante e fechar a porta. A Senhora Sofia coloca a mão no ombro do marido enquanto ele liga o motor de quatro cilindros. (Cuarón, 2016, p. 39).



Figura 09

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

A partir do momento em que Antonio deixa a casa, a trajetória de Sofia sofre uma mudança significativa, configurando o primeiro ponto de virada em sua jornada dramática. O

abandono do marido a transforma emocionalmente, tornando-a mais ríspida no trato com os filhos e marcando o início de sua transição de figura passiva para protagonista de sua própria história. No segundo ato, Sofia precisa adaptar-se à ausência definitiva de Antonio, assumindo responsabilidades que antes não lhe cabiam diretamente, como dirigir o carro do marido (Figura 10), um veículo grande, símbolo da presença masculina, o que resulta em colisões e danos, possível símbolo da dificuldade em assumir o controle de um espaço historicamente delegado ao homem.



Figura 10

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

Durante as festividades de fim de ano com os parentes, ela enfrenta a exposição pública de sua nova condição conjugal, marcada por constrangimento e solidão (Figura 11).



Figura 11

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

O ponto médio do filme (*mid point*), momento de não retorno, ocorre quando Antonio é brevemente visto por Cleo e um dos filhos dele, saindo de um teatro de mãos dadas com outra mulher (Figura 12). A descrição do roteiro enfatiza sua leveza e alegria, em contraste com o sofrimento de Sofia: “Ele parece leve e feliz e dança um passo bobo para a grande alegria e risos da JOVEM MULHER que segura sua mão” (Cuarón, 2016, p. 81). Ainda que não o veja, esse episódio marca simbolicamente o rompimento definitivo para Sofia, obrigando-a a aceitar a ausência irreversível do companheiro.



Figura 12

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

No segundo ponto de virada, ela compra um carro menor, que entra na garagem com facilidade (Figura 13), representando a substituição concreta do espaço ocupado por Antonio, e decide levar os filhos à praia em uma tentativa de reconfiguração afetiva e simbólica (Figura 14).



Figura 13

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix



Figura 14

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

O clímax de seu arco dramático ocorre no terceiro ato, quando comunica aos filhos que o pai não retornará (Figura 15). O desfecho, marcado por um novo equilíbrio familiar, revela Sofia como a nova provedora do lar, consolidando sua transformação de uma figura passiva para uma liderança ativa no núcleo familiar.



Figura 15  
Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

A trajetória da personagem Cleo, em *Roma*, apresenta um arco dramático distinto daquele percorrido por Sofia, ainda que igualmente profundo em termos de transformação subjetiva. No primeiro ato, o cotidiano da personagem é delineado por sua posição social e étnica como empregada doméstica (Figura 16). Sua primeira aparição no roteiro já estabelece esse enquadramento: “CLEO, Cleotilde/Cleodegaria Gutiérrez, uma mulher indígena mixteca, com cerca de 26 anos, atravessa o pátio, empurrando água pelo chão molhado com um rodo.” (Cuarón, 2016, p. 1).



Figura 16  
Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

A partir daí, o roteiro evidencia seu papel dentro da dinâmica familiar, apresentando atividades rotineiras, como tarefas domésticas (Figura 17), além de pequenos momentos de lazer, como idas ao cinema e encontros afetivos com Fermín (Figura 18).



Figura 17

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix



Figura 18

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

O primeiro ponto de virada na narrativa ocorre quando Cleo revela sua gravidez a Fermín, que, em resposta, a abandona abruptamente durante uma sessão de cinema (Figura 19). A cena, que no roteiro contém detalhes de cunho erótico excluídos da versão final do filme, marca simbolicamente a interrupção de sua ingenuidade afetiva e inaugura um novo momento em sua trajetória.



Figura 19  
Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

No segundo ato, Cleo passa a lidar com os desafios da gravidez, ao mesmo tempo em que permanece submissa à rotina de trabalho na casa de Sofia, inclusive acompanhando a família em uma viagem à fazenda durante as festividades de fim de ano (Figura 20). Em uma tentativa de reconciliação, a personagem busca Fermín em um campo de treinamento na periferia urbana, sendo então confrontada por ele com uma negação agressiva da paternidade e uma ameaça direta à sua segurança e à do bebê (Figura 21). Esse episódio configura o *mid point*, ou ponto sem retorno, consolidando a ruptura definitiva com o passado afetivo e marcando a solidão inevitável da personagem diante de sua maternidade.



Figura 20  
Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix



Figura 21

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

A tensão narrativa se intensifica com a ida de Cleo à cidade para comprar um berço, quando ela se vê no epicentro de uma manifestação estudantil que rapidamente se torna violenta. Nesse contexto caótico, ela presencia Fermín armado e, em meio ao trauma, entra em trabalho de parto (Figura 22).



Figura 22

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

O clímax de seu arco ocorre no hospital, com o nascimento de uma criança morta (Figura 23), encerrando tragicamente sua jornada de gestação e simbolizando a perda não apenas do filho, mas também de uma projeção de futuro.



Figura 23

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

No terceiro ato, Cleo encontra-se emocionalmente fragilizada, mas ainda inserida no contexto familiar que a cerca. Ela é convidada por Sofia a acompanhar a viagem da família à praia, momento em que ocorre um dos eventos mais simbólicos de sua trajetória: o salvamento dos filhos da patroa durante um afogamento, apesar de não saber nadar. Essa ação, interpretada como um gesto de extrema coragem e abnegação, promove uma breve suspensão das hierarquias sociais no seio familiar, sendo Cleo momentaneamente acolhida e valorizada (Figura 24).



Figura 24

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

No entanto, ao retornarem para casa, estabelece-se um novo *status quo* que, paradoxalmente, mantém Cleo na mesma condição estrutural inicial: a de empregada doméstica

a serviço de uma família de classe média. Diferentemente de Sofia, cujo arco dramático apresenta uma transformação significativa, de figura passiva à provedora do núcleo familiar, Cleo conclui sua jornada sem uma mudança substancial de posição ou autonomia. Apesar de ter enfrentado experiências traumáticas e emocionais profundas ao longo da narrativa, sua função social permanece inalterada, revelando a dinâmica de classe representada no filme (Figura 25).



Figura 25

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

A comparação entre os arcos dramáticos das personagens Sofia, a matriarca da família, e Cleo, a empregada doméstica, suscita uma reflexão sobre o tema central do filme. Ao abstrair a dimensão autobiográfica do diretor, ou seja, desconsiderando momentaneamente o fato de que os eventos narrados derivam de suas memórias pessoais e que os personagens são inspirados em figuras reais, é possível classificar *Roma* como um drama social (Figura 26).



Figura 26

Fonte: Filme *Roma* (2018) - Netflix

O enredo se estrutura a partir de desigualdades de classe, gênero e etnia, revelando as tensões latentes entre o espaço íntimo da família e a estrutura social mais ampla. Nesse contexto, Robert McKee define o drama social como uma narrativa centrada em personagens que enfrentam conflitos gerados por forças institucionais e culturais, destacando a luta individual diante de sistemas opressores ou dinâmicas sociais desiguais. Essa perspectiva fornece uma chave interpretativa para compreender os diferentes desfechos e transformações, ou a ausência deles, nas trajetórias de Sofia e Cleo:

Esse gênero identifica problemas na sociedade – pobreza, sistema educacional, doenças contagiosas, os desfavorecidos, revoltas contra a sociedade e assim por diante – e então constrói uma estória demonstrando uma cura. (McKee, 2006, p. 89).

A problemática central evidenciada na narrativa diz respeito ao abismo social entre duas mulheres que, embora compartilhem a experiência do abandono masculino, vivenciam desfechos profundamente distintos em função de seus respectivos contextos sociais. Sofia, pertencente à classe média urbana, encontra sua ruptura e subsequente transformação em uma situação limite, que a impulsiona de uma postura passiva para uma atitude ativa, levando a uma mudança concreta em sua realidade. Por outro lado, Cleo, inserida em uma posição estrutural de subalternidade enquanto mulher indígena e empregada doméstica, experimenta sua "cura" por meio da aceitação resignada de um destino pré-determinado, sem que ocorra uma verdadeira transformação de sua condição. Ambas as personagens se revelam em momentos de tensão extrema, mas suas trajetórias expõem as assimetrias sociais que moldam as possibilidades de protagonismo e transformação de cada uma:

A revelação do verdadeiro personagem, em contraste ou contradição com a caracterização, é fundamental para toda boa história. A vida ensina este princípio fundamental: o que parece não é o que é. As pessoas não são o que parecem ser. Uma natureza escondida espera calada atrás de uma fachada de traços. Não importa o que elas digam, não importam como se comportam, a única maneira de conhecermos profundamente os personagens é através de suas escolhas sob pressão. (McKee, 2006, p. 107).

Nos momentos de maior tensão dramática, tanto Sofia quanto Cleo revelam aspectos centrais de suas personalidades e trajetórias. Sofia, diante do colapso de seu casamento e da responsabilidade de criar quatro filhos sem o apoio emocional e financeiro do marido ausente, opta por uma ruptura com o passado: muda de emprego e encara o futuro como uma nova jornada. O clímax de seu arco ocorre durante uma viagem, em uma cena de aparente serenidade, cercada pelos filhos após o jantar, simbolizando a reconstrução de sua identidade como figura central da família. Em contraste, Cleo enfrenta o ápice de sua narrativa em completa solidão: durante o parto, cercada por estranhos, carrega consigo apenas o vínculo com a filha que nasce sem vida. Mesmo diante da dor e da vulnerabilidade extrema, Cleo escolhe acolher simbolicamente a criança, acariciando sua cabeça em um gesto de afeto e resignação. Tal comportamento ilustra uma resposta profundamente humana e relacional, ainda que marcada pela ausência de protagonismo transformador. Sobre a importância desses momentos estruturais nas narrativas, Syd Field observa:

A essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz. Filmes são um meio visual e a responsabilidade do escritor é escolher uma imagem que dramatize cinematograficamente o seu personagem. Você pode criar uma sequência de diálogo num pequeno e abafado quarto de hotel, ou fazer a cena acontecer na praia. Um é visualmente fechado; o outro é visualmente aberto e dinâmico. É sua história, sua escolha. (Field, 2001, p. 22).

Com a identificação dos elementos estruturais nos arcos das personagens protagonistas, o mapeamento da narrativa em três atos e a categorização do gênero, é possível avançar para a definição do tema central da obra, a mensagem subjacente que o roteirista pretendeu comunicar por meio da narrativa. Robert McKee conceitua essa dimensão como a “ideia governante”, ou seja, o princípio unificador que orienta todas as escolhas dramáticas e que confere coesão ao enredo e profundidade à experiência do espectador:

A Ideia Governante tem dois componentes: Valor e Causa. Ela identifica a carga positiva ou negativa do valor crítico da história no clímax do último ato, e identifica a razão chefe pela qual esse valor mudou para seu estado final. A sentença composta por esses dois elementos, Valor e Causa, expressa o significado central da história. (McKee, 2006, p. 119).

O longa-metragem retrata condições socioeconômicas específicas do México na década de 1970, a partir de uma perspectiva intimista baseada nas memórias do diretor e roteirista,

inserido pessoalmente naquele contexto histórico. No entanto, apesar do caráter autobiográfico da narrativa, o filme articula temas de natureza universal como: o nascimento, o abandono, o desprezo, o medo, a coragem e a empatia, que ressoam amplamente com o público. No clímax do terceiro ato, evidencia-se a ideia governante da obra, conforme definido por Robert McKee, que associa um valor dramático à causa que o transforma. O momento decisivo ocorre quando Cleo, apesar de não saber nadar, arrisca sua vida para salvar os filhos de Sofia de um afogamento. Após o resgate, os personagens se reúnem na areia, e Cleo é abraçada pela família. A cena culmina com as duas protagonistas, Cleo e Sofia, em prantos, compartilhando uma dor que transcende suas posições sociais: “[...] as duas mulheres choram, abraçadas. É um choro compartilhado, com soluços como ânsias e longos silêncios que explodem em vocais prolongados.” (Cuarón, 2016, p. 129). Nesse instante, as barreiras impostas pela hierarquia de classe são momentaneamente dissolvidas, dando lugar a uma conexão humana fundamentada na experiência comum do sofrimento e na possibilidade simbólica da cura emocional pelo tempo.

Em suma, O filme *Roma* aborda múltiplas camadas temáticas, entre elas o desmoronamento de um núcleo familiar, representado pelo fim de um casamento, e a instabilidade sociopolítica do México na década de 1970, marcada por tensões institucionais e desigualdades estruturais como contexto. A obra expõe preconceitos enraizados e temas sensíveis como os efeitos históricos da colonização, os profundos abismos entre as classes sociais, o machismo estrutural e o autoritarismo estatal. Todos esses elementos são apresentados a partir de uma perspectiva marginalizada: a de uma mulher pertencente a um grupo étnico subalternizado, que desempenha uma função tradicionalmente relegada à invisibilidade social.

A estrutura narrativa do filme segue um modelo clássico, amplamente adotado pela indústria cinematográfica, enquanto suas singularidades residem nas escolhas autorais, especialmente na forma como o drama íntimo é situado dentro do recorte temporal específico. A narrativa é conduzida por meio de uma personagem que não possui voz ativa na sociedade, a qual testemunha os eventos históricos que a cercam e reage a eles de modo orgânico. Esse deslocamento evidencia o cuidado dedicado a uma casa que não lhe pertence, a uma família que não lhe pertence e a um país que também não lhe pertence, ao passo que a personagem permanece inserida no corpo social como um elemento fundamental, ainda que marginalizado.

O roteiro de *Roma* apresenta uma estrutura simples, sem recorrer a inovações técnicas ou temáticas marcantes, o que não compromete sua força narrativa. Diferentemente das produções comerciais da segunda década do século XXI, marcadas por ritmo acelerado e

constantes cortes entre cenas, a narrativa de *Roma* se desenvolve de maneira mais contemplativa, permitindo que o espectador permaneça nas cenas e se envolva profundamente com os personagens e o ambiente. Essa escolha estilística amplia o impacto emocional da história e valoriza o cotidiano como elemento dramático. O filme, lançado em 2018, despertou o interesse de um público que busca por narrativas densas e sensíveis. Em um mercado audiovisual saturado por fórmulas repetitivas, a aquisição dos direitos de distribuição por parte da Netflix contribuiu para consolidar um espaço na plataforma voltado a produções autorais e premiadas. A partir de então, tornou-se comum o investimento da empresa em obras com potencial de reconhecimento crítico, assinadas por realizadores de prestígio na indústria cinematográfica.

O filme percorreu com êxito o circuito de festivais e premiações, sendo agraciado em diversas ocasiões, fator que contribuiu significativamente para sua divulgação espontânea na mídia e despertou o interesse do público. No entanto, sua força não reside apenas no reconhecimento institucional, a narrativa sustenta-se por si mesma. A utilização de elementos considerados convencionais, como personagens arquetípicos e conflitos universais, é conduzida de forma direta e sem artifícios, o que potencializa a identificação do espectador. A abordagem crua e sensível dos dramas humanos retratados confere autenticidade à obra e reforça seu impacto emocional.

O experiente roteirista e diretor Alfonso Cuarón desenvolveu o filme com ampla liberdade criativa, revisitando memórias pessoais no contexto do México dos anos 1970. A partir de entrevistas com sua antiga empregada doméstica, construiu uma narrativa que articula o cotidiano ao extraordinário do melodrama, incorporando simultaneamente uma dimensão histórica e sociopolítica. Sua escrita revela tanto críticas quanto autocríticas, refletindo sobre privilégios, desigualdades e afetos. O resultado é um roteiro/filme singular em conteúdo e forma, ainda que deliberadamente moldado e adaptado à estrutura narrativa clássica consagrada pela tradição hollywoodiana, o que desperta o interesse comercial da Netflix em adquirir os direitos de distribuição e disponibilidade exclusiva em seu catálogo.

### 3. *O Irlandês* e a autoria cinematográfica em tempos de *streaming*<sup>5</sup>

A autoria de uma obra cinematográfica, em grande parte, é frequentemente atribuída à figura do diretor no contexto de uma equipe de produção. A partir da segunda metade do século XX, com o avanço da crítica especializada, o cinema passou a ocupar um lugar consolidado como manifestação artística. Nesse cenário, a atuação do diretor torna-se fundamental, especialmente no que diz respeito às decisões narrativas da obra. Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet sustenta que:

De fato, tanto o termo autor de filmes como a expressão cinema de autor integraram-se plenamente ao vocabulário cinematográfico, tendo inclusive conquistado camadas culturais relativamente amplas. Não há mais dúvida de que um cineasta é ou pode ser um autor, de que a autoria existe no cinema como na literatura e outras artes. (Bernardet, 2018, p. 217).

O presente capítulo utiliza como referência a obra do cineasta Martin Scorsese, amplamente reconhecido como um dos mais influentes e prestigiados diretores da indústria cinematográfica. Mesmo em sua sétima década de vida em 2019 e com uma carreira consagrada, Scorsese demonstrou preocupação e posicionamento crítico diante das transformações no modelo de negócios do cinema, especialmente com o estabelecimento das plataformas de *streaming* como um dos principais meios de exibição. No especial *Conversando sobre O Irlandês* lançado em 2019 pela Netflix (Figura 27), o diretor, ao lado dos renomados atores Al Pacino, Joe Pesci e Robert De Niro, discute o lançamento mais recente da plataforma: o filme *O Irlandês*, dirigido por Scorsese e protagonizado pelo trio.



Figura 27

Fonte: Especial *Conversando sobre O Irlandês* (2019) - Netflix

<sup>5</sup> O capítulo foi apresentado com alterações em forma de artigo no 7º Congresso Internacional *Media Ecology and Image Studies* (<https://www.meistudies.org/mesa-11>) - Democracia e Educação Midiática, realizado entre os dias 04 a 07 de novembro de 2024, com colaboração de dois co-autores, e publicado no livro *Narrativas da Sétima Arte* pela Ria Editorial (<https://www.riaeditorial.com/livro/narrativas-da-setima-arte>).

Com duração de três horas e meia, *O Irlandês* enfrentou dificuldades em sua distribuição no circuito comercial de salas de cinema. Porém, considerando a ênfase da Netflix na veiculação por meio do *streaming*, a plataforma priorizou a exibição digital. Ainda assim, Scorsese manifestou publicamente seu desejo de que o filme fosse apreciado nas salas de cinema, tendo expressado sua perspectiva em artigo de opinião publicado no *The New York Times*:

[...] estou falando como alguém que acabou de concluir um filme para a Netflix. Foi ela, e somente ela, que nos permitiu fazer *O Irlandês* da maneira que precisávamos, e por isso sempre serei grato. Temos uma janela, o que é ótimo. Gostaria que o filme fosse exibido em mais telas grandes por períodos mais longos? Claro que sim. Mas não importa com quem você faça seu filme, o fato é que as telas na maioria dos multiplexes estão lotadas de filmes de franquia. (Scorsese, 2019).

O cineasta demonstrou, em diversas ocasiões, resistência à proposta de distribuição de obras cinematográficas contemporâneas por meio de plataformas de *streaming*, posicionando-se em defesa do modelo tradicional, no qual os filmes permanecem por um período mais extenso em cartaz nas salas de cinema antes de serem disponibilizados digitalmente. No entanto, há indícios de que Scorsese vem gradualmente se adaptando às transformações do setor. Tal percepção é reforçada no especial da Netflix de 2019, quando, ao ser questionado por Al Pacino sobre a longa duração do filme, o diretor responde de forma que sugere maior abertura aos novos formatos de exibição:

[...] o público atual e os locais de exibição aceitam filmes assim. É uma mudança. Estamos vivendo a maior revolução desde o advento do som em 1927. Eu arrisquei. Não queria fazê-lo para algo específico, para um formato em particular. Só queria fazê-lo. É um compromisso com o filme. (Scorsese, Netflix, 2019).

*O Irlandês* contou com um orçamento de aproximadamente 159 milhões de dólares, sendo grande parte desse valor destinado à aplicação de tecnologias avançadas na pós-produção, especialmente no processo de rejuvenescimento digital dos atores veteranos em cenas de *flashback*, recurso presente ao longo de toda a narrativa e necessário mais de uma lente por câmera para captar os marcadores de expressão e para a aplicação de efeitos posteriormente (Figuras 28, 29 e 30). Para a Netflix, incluir em seu catálogo uma obra original dessa magnitude representa um feito significativo; a produção de um cineasta consagrado, aliada a um elenco de renome, agrega valor simbólico e mercadológico à plataforma.



Figura 28

Fonte: Especial *Conversando sobre O Irlandês* (2019) – Netflix



Figura 29

Fonte: Especial *Conversando sobre O Irlandês* (2019) – Netflix



Figura 30

Fonte: Especial *Conversando sobre O Irlandês* (2019) – Netflix

O longa-metragem teve sua estreia mundial durante a 57ª edição do Festival de Cinema de Nova York, em setembro de 2019. Posteriormente, em 27 de novembro do mesmo ano, *O Irlandês* passou a integrar o catálogo da plataforma de *streaming*, tornando-se acessível em todos os países nos quais a Netflix opera.

A narrativa de *O Irlandês* tem como base os relatos de Frank Sheeran, figura real que manteve relações próximas com personagens influentes do submundo do crime e da esfera política dos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 (Figura 31). Suas memórias foram registradas por Charles Brandt, autor conhecido por *best-sellers* de ficção baseados em crimes reais. A obra literária que inspirou o filme intitula-se *I Heard You Paint Houses: Frank “The Irishman” Sheeran and the Inside Story of the Mafia, the Teamsters, and the Last Ride of Jimmy Hoffa*, publicada em 2004.



Figura 31

Ao lado esquerdo: Frank Sheeran / Ao lado direito: Robert De Niro em *O Irlandês* (2019)

Fonte: <<https://slate.com/culture/2019/08/the-irishman-scorsese-netflix-movie-true-story-lies.html>>

O roteiro da obra foi adaptado por Steven Zaillian, renomado roteirista da indústria cinematográfica e vencedor do Oscar pelo roteiro de *A Lista de Schindler* (1993), do diretor Steven Spielberg. A adaptação foi desenvolvida a partir de um argumento elaborado pelo próprio diretor, Martin Scorsese, que reuniu um elenco de grande relevância para a realização do projeto. Entre os nomes envolvidos estão Robert De Niro, colaborador frequente do cineasta e principal entusiasta da adaptação do livro para o cinema; Joe Pesci, ator presente em importantes produções anteriores de Scorsese, que retornou da aposentadoria para integrar o elenco; e Al Pacino, artista de elevado prestígio na indústria, que, embora contemporâneo ao diretor, atuava pela primeira vez sob sua direção. Após permanecer mais de uma década sem avanços, o projeto finalmente recebeu o apoio financeiro e estrutural necessário por meio da Netflix.

Martin Scorsese cumpre uma lista de elementos estilísticos que torna *O Irlandês* uma obra autoral reconhecível dentro de sua filmografia, o plano de abertura do filme apresenta uma câmera em primeira pessoa caminhando por salas dentro de uma casa de repouso cheia de idosos, ao som de *In the Still of the Night*, música de 1956 do grupo The Five Satins, com imagens de santos católicos e um padre (Figura 32), até chegar ao protagonista, Frank Sheeran, representado pelo ator Robert De Niro, sentado numa cadeira de rodas, calado enquanto uma *voice over* introduz o personagem (Figura 33), que em seguida fala como um depoimento

documental e complementa sua apresentação de vida no crime. Esse primeiro minuto de filme possui características presentes em muitos filmes de Scorsese, e assim como no início, na sequência final acompanhamos Frank em frente ao padre buscando perdão aos seus pecados cometido ao longo da vida e em seguida pedindo a ele que deixe a porta semiaberta quando sair (Figura 34), mostrando sua solidão (Figura 35), depois do *fade out*, *In the Still of the Night* volta a tocar durante os créditos finais, a rima narrativa do prólogo e epílogo com assinatura autoral de Scorsese.

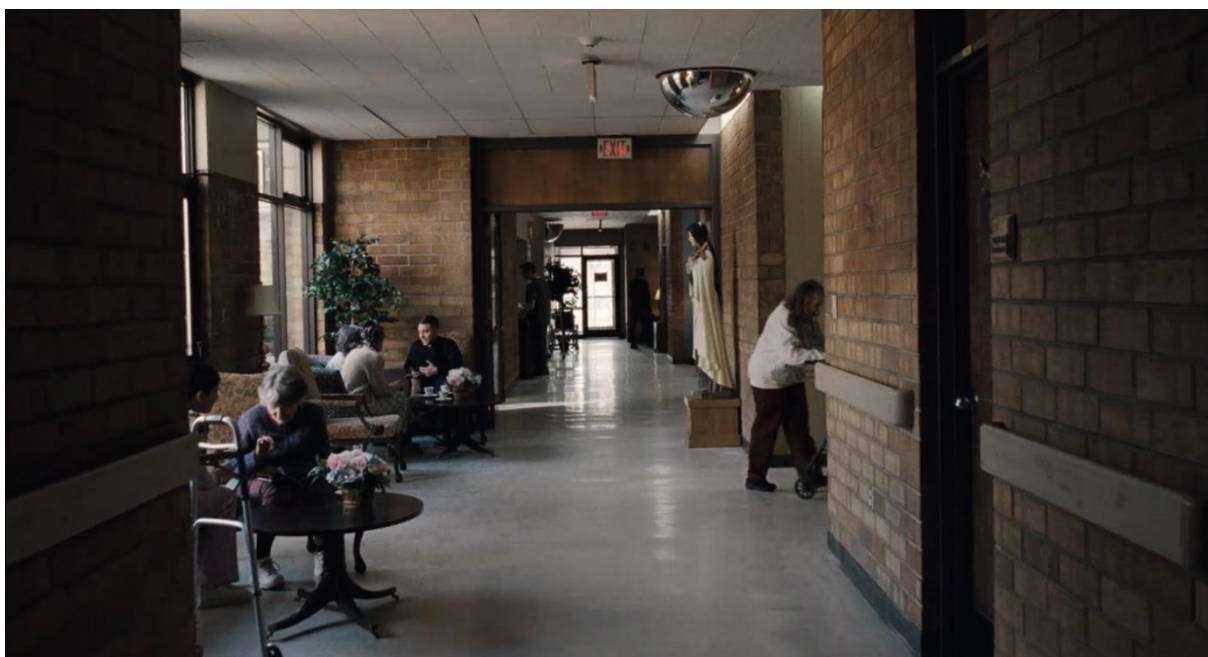


Figura 32

Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix



Figura 33

Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix



Figura 34  
Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix

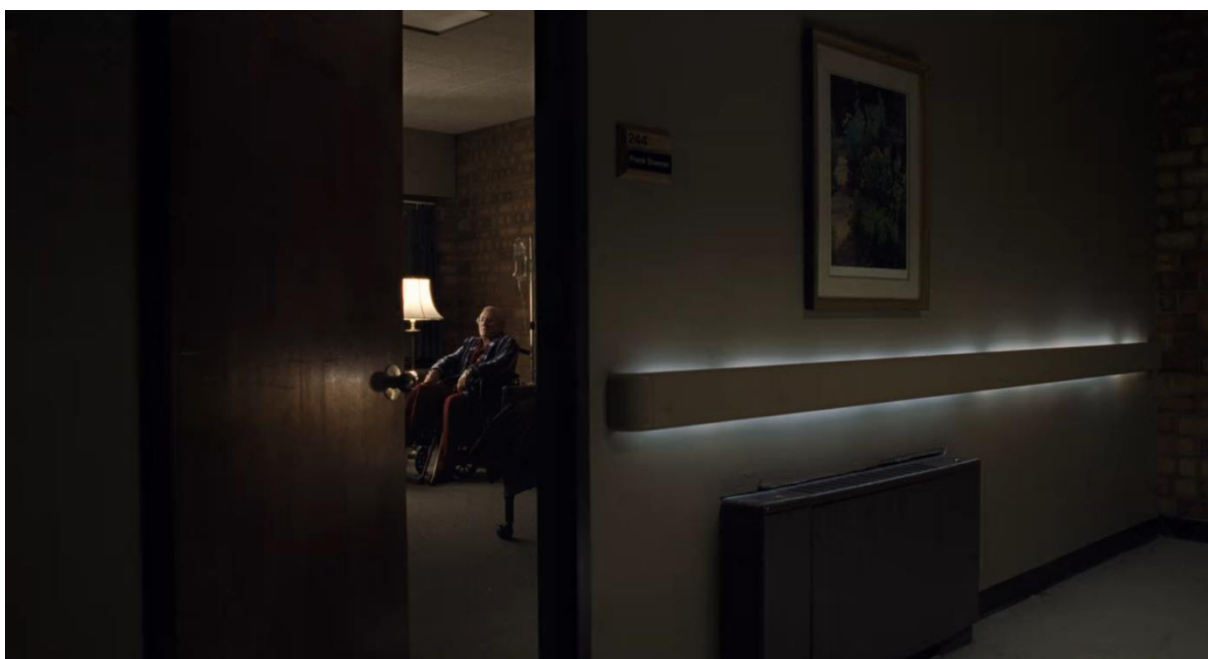


Figura 35  
Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix

O filme adaptado do livro de Charles Brant conseguiu expressar o estilo cinematográfico de um autor que, embora tenha explorado diferentes maneiras de narrar uma história, constantemente retorna ao gênero que o caracterizou como artista.

Martin Scorsese em 2019 é o raro exemplar de cineasta que respeita a arte de fazer cinema combinando a narrativa clássica hollywoodiana ao cinema de vanguarda em pleno século XXI, resgatando antigas e consolidadas técnicas cinematográficas, e utilizando o que a tecnologia oferece em relação a efeitos especiais e suas variações no seu propósito narrativo. Suas ressalvas e críticas relacionadas às janelas de exibição no mundo moderno das plataformas de *streaming* o posiciona na indústria como um personagem relevante que traz luz ao debate.

### 3.1 Martin Scorsese, o cineasta autor

O diretor Martin Scorsese iniciou sua trajetória cinematográfica no final da década de 1960 e início dos anos 1970, período em que se consolidava, nos Estados Unidos, o movimento conhecido como *Nova Hollywood*. Essa fase da indústria surgiu como resposta à crise de consumo que atingia o cinema estadunidense, cujo auge mercadológico havia ocorrido entre as décadas de 1920 e 1950. A estratégia adotada pelos grandes estúdios consistia em investir em jovens cineastas oriundos das escolas de cinema, cujo interesse era dialogar com o público jovem e com as tendências contraculturais predominantes naquele contexto. Tal mobilização revelou-se próspera, resultando em produções de grande apelo popular e contribuindo para a revitalização do setor. Essa geração de realizadores, entre os quais se destaca Scorsese, unia a admiração pelos clássicos e gêneros consagrados da velha Hollywood ao domínio teórico da narrativa, da estética e da história do cinema, o que lhes proporcionou liberdade criativa e impacto duradouro sobre as futuras gerações de cineastas (Figura 36).



Figura 36

Da esquerda para direita: Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, George Lucas e Francis Ford Coppola

Fonte: <[http://www.cineoutsider.com/reviews/films/d/de\\_palma.html](http://www.cineoutsider.com/reviews/films/d/de_palma.html)>

Para essa geração de cineastas, o espaço da sala de cinema era concebido como um ambiente quase sagrado. A aura artística e simbólica que esse local evocava era profundamente valorizada e reverenciada por jovens aspirantes a realizadores. O vínculo afetivo e o respeito quase devocional à sétima arte não se restringiam à função da sala como mero dispositivo de exibição e fruição de obras audiovisuais, mas englobavam a experiência cinematográfica como uma vivência apartada da realidade, marcada por uma dimensão quase transcendental. Nesse sentido, Edgar Morin observa:

A magia integra-se e reabsorve-se na noção mais vasta da participação afetiva. Determinou esta a fixação do cinematógrafo em espetáculo e a sua metamorfose em cinema. Determina ainda a evolução da “sétima arte”. Situa-se mesmo no âmago das suas técnicas. Por outras palavras, há que conceber a participação afetiva como estado genérico e fundamento estrutural do cinema. (Morin *in* Xavier, 1983, p. 165).

A perspectiva poética em torno da experiência da projeção em salas de cinema é compartilhada por muitos dos contemporâneos de Martin Scorsese. O diretor, ao longo de sua trajetória, consolidou-se como um defensor desse modelo tradicional de exibição, mesmo diante do crescimento exponencial da distribuição de filmes por meio de plataformas de *streaming*. Em artigo publicado na *Harper's Magazine*, Scorsese apresenta uma reflexão crítica sobre esse panorama, na qual afirma:

Estava ligado, claro, não à experiência teatral, mas à visualização em casa, nas plataformas de *streaming* que vieram a ultrapassar a experiência de ir ao cinema, tal como a *Amazon* ultrapassou as lojas físicas. Por um lado, isso tem sido bom para os cineastas, inclusive para mim. Por outro lado, criou uma situação em que tudo é apresentado ao espectador em condições de igualdade, o que parece democrático, mas não é. Se a visualização adicional é “sugerida” por algoritmos baseados no que você já viu, e as sugestões são baseadas apenas no assunto ou gênero, então o que isso faz com a arte do cinema? (Scorsese, 2021).

As plataformas de *streaming* consolidaram-se em um contexto sociotecnológico marcado pela interação em tempo real, característica dos hábitos contemporâneos dos usuários da internet. O consumo de conteúdo tornou-se uma prática ativa, na qual o espectador assume o controle sobre a exibição dos filmes, acessando-os por meio de diferentes dispositivos, com variações significativas de tamanho e qualidade de tela e áudio. Essa forma de fruição ocorre, frequentemente, em ambientes distintos daqueles considerados ideais para a exibição cinematográfica, muitas vezes permeados por estímulos auditivos e visuais concorrentes. Tal dinâmica contrasta com o conceito de “situação cinema”, desenvolvido por Hugo Mauerhofer

em seu texto *A Psicologia da Experiência Cinematográfica*, no qual o autor define as condições ambientais mais propícias à plena experiência estética do espectador:

Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que chamaremos de situação cinema, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos. A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de que apenas na completa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme. A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual ou auditivo, que lembra ao espectador, contra sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial da vida corrente. Esses distúrbios o remetem à existência de um mundo exterior, totalmente incompatível com a realidade psicológica da sua existência cinematográfica. Daí a inevitável conclusão de que a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da situação cinema. (Mauerhofer in Xavier, 1983, pp. 375-376).

A reflexão proposta por Hugo Mauerhofer sugere que o espectador se desprenda voluntariamente do mundo real, permitindo-se uma contemplação passiva diante da obra cinematográfica. Tal postura favorece uma experiência imersiva, na qual a única forma de interação ativa é a interpretação subjetiva e inconsciente do espectador, que estabelece, assim, uma conexão simbólica com o autor. O resultado dessa “situação cinema”, marcada pela imobilidade e atenção plena na sala escura, é conceituado por Edgar Morin como um fenômeno de natureza mágica:

Porém, o espectador das “salas obscuras” é, quanto a ele, sujeito passivo no estado puro. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar, nem se quer aplausos. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica, se assim posso dizer. Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia. (Morin in Xavier, 1983, p. 156).

A experiência cinematográfica dotada da aura mágica, cuja ausência Martin Scorsese frequentemente lamenta em tempos de *streaming*, tornou-se cada vez mais rara, limitando-se, em grande parte, às grandes redes exibidoras localizadas em centros comerciais, com programações voltadas a produções de franquias populares da cultura *pop*, ou a circuitos especializados e nichados, como festivais e mostras temáticas. O comportamento do público em relação a esse tipo de experiência tem se transformado de forma acelerada, impulsionado pela disponibilidade imediata de filmes nas plataformas digitais. A janela entre a estreia nas

salas de cinema e o lançamento em *streaming* tem-se reduzido consideravelmente, impactando diretamente o modelo tradicional de distribuição. O próprio filme *O Irlandês*, dirigido por Scorsese e distribuído pela Netflix, foi afetado por essa lógica, sendo disponibilizado na plataforma poucos dias após sua estreia nos cinemas. Embora o diretor tenha manifestado, em diversas entrevistas, seu desejo de ver a obra amplamente exibida nas salas de cinema, aceitou os termos contratuais que restringiram essa distribuição. Diante desse cenário, o cineasta precisou reconhecer a inevitabilidade das transformações contemporâneas e adaptar-se a uma nova realidade, com novos tempos e novas auras.

O contexto que moldou a formação cinematográfica de Martin Scorsese foi marcado por uma diversidade de influências, que abrangiam desde os clássicos do cinema estadunidense até o cinema moderno europeu, notadamente movimentos como a *nouvelle vague* francesa e o *neorealismo* italiano. A partir dessas referências, o diretor desenvolveu um estilo próprio e reconhecível, cuja identidade audiovisual se manifesta de forma recorrente em sua filmografia. Em seu terceiro longa-metragem, *Caminhos perigosos* (1973), Scorsese consolidou elementos narrativos e estéticos que passariam a caracterizar sua obra: a representação de personagens inseridos no submundo do crime, ambientados em bairros de imigração italiana de Nova Iorque; a presença de *gangsters* e disputas de poder; trilhas sonoras compostas por clássicos italianos e do rock norte-americano; direção de atores com cenas improvisadas e o uso de linguagem quase documental, com câmeras que acompanham a ação de forma dinâmica, além da narração em *voice over* (Figuras 37 e 38). O teórico Jean-Claude Bernardet, em estudo dedicado à análise da autoria no cinema, argumenta:

O primeiro filme contém embutida nele a virtude da obra. A obra tem como função concretizar essa virtualidade. Assim considerando, o universo da autoria aparece como o universo da mesmice: o autor repete incessantemente o primeiro filme, depurando seus temas até a máxima depuração da matriz, a qual já está prevista desde o início. A obra fecha-se sobre si mesma como um círculo. Radicalizando ainda mais, diremos que o autor só faz um filme na vida, sempre o mesmo. (Bernardet, 2018, p. 43).



Figura 37  
Harvey Keitel como Charlie  
Fonte: *Caminhos Perigosos* (1973) - HBO



Figura 38  
Robert De Niro como Johnny Boy e Harvey Keitel como Charlie  
Fonte: *Caminhos Perigosos* (1973) - HBO

Embora os dois primeiros filmes de Martin Scorsese tenham temáticas que posteriormente ele revisitaria em toda sua cinematografia, como a religiosidade em *Quem bate à minha porta* (1967) e a criminalidade em *Sexy e Marginal* (1972), foi em *Caminhos perigosos*

que o diretor estabeleceu sua personalidade como artista. Apesar de trabalhar em diferentes temas durante as décadas que se seguiram, o cineasta revisitou seu estilo em *Os bons companheiros* (1990), *Cassino* (1995), *Gangues de Nova York* (2002), *Os Infiltrados* (2006), *O lobo de Wall Street* (2013), e *O Irlandês* (2019). Ainda que Bernardet justifique que o universo da autoria seja o universo da mesmice, Scorsese se posiciona como artista autoral no mercado cinematográfico atual e em uma coluna de opinião do *New York Times* em 2019 critica a indústria:

Nos últimos 20 anos, como todos sabemos, o negócio do cinema mudou em todas as frentes. Mas a mudança mais sinistra aconteceu furtivamente e na calada da noite: a eliminação gradual, mas constante do risco. Muitos filmes hoje são produtos perfeitos fabricados para consumo imediato. Muitos deles são bem feitos por equipes de indivíduos talentosos. Ao mesmo tempo, faltam-lhes algo essencial ao cinema: a visão unificadora de um artista individual. Porque, claro, o artista individual é o fator mais arriscado de todos. (Scorsese, 2019).

Bernardet argumenta:

Um cineasta que se prepara para realizar seu primeiro longa-metragem de ficção pode dizer que vai fazer um filme de autor, e ninguém se admira. O autor aparece como uma aquisição definitiva. Pois talvez seja exatamente esse um sintoma de que o autor não vai bem. O que o conceito ganhou em extensão, perdeu em profundidade; sua familiaridade, naturalidade obviada correspondem a sua perda em criatividade e poder de polêmica, tanto em nível de produção como de crítica. (Bernardet, 2018, pp. 217-218).

O que teórico e o cineasta argumentam é que o autor em sua definição como artista vem perdendo relevância, a indústria cinematográfica está se adequando e se moldando ao que o consumidor propõe, os números, dados, algoritmos e estatísticas estão formatando as produções a uma padronização e a visão criativa do artista está se tornando obsoleta ou menos importante nesse contexto, deixada em segundo plano ou fora da equação na cadeia de produção. O espaço para autoria dentro do mercado cinematográfico vem sendo podado nos últimos anos, o diretor que acompanhou a evolução tecnológica como profissional ativo na indústria observa criticamente o presente com as lentes do passado:

Para mim, para os cineastas que passei a amar e respeitar, para os meus amigos que começaram a fazer filmes na mesma época que eu, o cinema era uma questão de revelação – revelação estética, emocional e espiritual. Era sobre personagens – a complexidade das pessoas e suas naturezas contraditórias e às vezes paradoxais, a maneira como elas podem se machucar e amar umas às outras e de repente ficarem cara a cara consigo mesmas. Tratava-se de confrontar o inesperado na tela e na vida que ela dramatizava e interpretava, e ampliar o sentido do que era possível na forma de arte. E essa foi a chave para nós: era uma forma de arte. Houve algum debate sobre isso na época, então defendemos o cinema como equivalente à literatura, à música ou à dança. (Scorsese, 2019).

Martin Scorsese acompanhou de forma ativa as transformações pelas quais o cinema passou nas últimas décadas e, embora sua perspectiva nostálgica revele um olhar romântico sobre os tempos áureos da exibição em salas, ela também se traduz em uma postura crítica diante do modelo de distribuição promovido pelas plataformas de *streaming*. O cineasta tem manifestado preocupação com a padronização do consumo audiovisual e com a fragilidade da experiência cinematográfica nesse novo formato. Ainda assim, permanece uma figura notável no cenário contemporâneo, mantendo sua relevância como autor ao realizar obras de grande orçamento e ao circular com destaque em importantes festivais e mostras internacionais de cinema.

### 3.2 A autoria dentro do gênero cinematográfico

O filme original Netflix lançado no final de 2019 foi a grande aposta da plataforma de *streaming* para temporada de festivais da indústria cinematográfica do ano seguinte, *O Irlandês* tem um elenco estrelado de veteranos conhecidos do grande público e direção de um dos mais respeitados cineastas da história, a obra trouxe para o catálogo da Netflix um produto de grande valor artístico. Outros títulos com forte apelo aos festivais e prêmios cinematográficos foram lançados no mesmo ano na plataforma como: *American Factory* (2019), filme de Steven Bognar e Julia Reichert que venceu o Oscar de melhor documentário, onde também estava concorrendo o brasileiro *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa e original Netflix na mesma categoria. *Jóias Brutas* (2019), drama dirigido por Josh e Benny Safdie e estrelado pelo ator Adam Sandler, concorreu em diferentes categorias em festivais de cinema independente, vencendo alguns prêmios. *O meu nome é Dolemite* (2019), do cineasta Craig Brewer e com Eddie Murphy como protagonista, concorreu em duas categorias do Globo de Ouro e em quatro no Critics' Choice Awards, onde venceu dois prêmios. *Dois Papas* (2019), dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, com Jonathan Pryce e Anthony Hopkins, recebeu indicações ao Globo de Ouro e ao Oscar. *História de um casamento* (2019), com direção do cineasta independente Noah Baumbach e estrelado por nomes de grande prestígio, circulou nos principais prêmios da indústria, concorrendo em várias categorias, com destaque para a atriz Laura Dern, que venceu como melhor atriz coadjuvante no Oscar, no Globo de Ouro, no BAFTA e no Critics' Choice Awards de 2020. *Klaus* (2019), longa-metragem em animação, escrito e dirigido pelo espanhol Sergio Pablos, venceu o BAFTA e o Annie Award, além de concorrer ao Oscar de melhor animação, onde também disputou na mesma categoria o original

Netflix *Perdi meu corpo* (2019), de Jérémy Clapin. *O Irlandês* teve ao todo nove indicações ao Oscar e ao BAFTA e quatro ao Globo de Ouro em 2020, mas, sem levar o prêmio em nenhuma categoria.

*O Irlandês* apresenta uma narrativa ambientada em um período histórico específico, a partir da perspectiva do submundo mafioso estadunidense, focalizando o ponto de vista singular de um personagem que atuou de forma discreta nos bastidores desse universo criminoso e sobreviveu até a velhice. A trama acompanha, em diferentes momentos temporais, a trajetória de ascensão de um homem comum, um motorista de caminhão, que gradualmente galga posições dentro da hierarquia mafiosa, até estabelecer relações próximas com figuras influentes, como Jimmy Hoffa, líder sindical e uma das personalidades mais proeminentes dos Estados Unidos na década de 1960.

A sinopse sugerida pelo IMDb aponta que a narrativa se insere em um gênero cinematográfico recorrente na filmografia de Martin Scorsese, cuja carreira como diretor é marcada por abordagens densas do universo criminal. Na plataforma Netflix, o filme é classificado de forma genérica como “Drama” e “Filmes baseados em livros”. No entanto, essa categorização simplificada não abarca com precisão a complexidade temática proposta pela obra. A definição de gênero, especialmente no contexto cinematográfico, exige uma análise mais aprofundada. Nesse sentido, David Bordwell conceitua o gênero como:

A palavra *gênero* tem origem francesa e significa simplesmente "qualidade" ou "tipo" e está relacionada com outro termo *genus*, usado nas ciências biológicas para classificar grupo de plantas e animais. Quando falamos de gênero filmicos, estamos indicando determinados tipos de filme. O filme de ficção científica, o filme de ação, a comédia, o romance, o musical são alguns gêneros do cinema, em sua forma ficcional de contar histórias. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 499).

A Netflix organiza seu catálogo de forma a maximizar a atratividade visual e o engajamento do usuário, priorizando categorias que despertem interesse imediato. No IMDb, *O Irlandês* está classificado nas categorias “Biografia”, “Crime” e “Drama”, refletindo uma tentativa de condensar a identidade da obra em gêneros reconhecíveis. O enquadramento de um filme em gênero cumpre um papel fundamental na comunicação entre produção, distribuição e recepção, pois ativa um repertório de expectativas no espectador com base em convenções narrativas e estilísticas compartilhadas. Sobre essa função estruturante do gênero cinematográfico, Luís Nogueira afirma:

Um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e

ontológica - assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efetuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam. (Nogueira, 2010, pp. 3-4).

A importância de classificar a obra cinematográfica pelo gênero ou subgênero além do diálogo técnico entre profissionais da indústria em toda a cadeia produtiva, está voltada à crítica especializada, pesquisadores acadêmicos e a venda publicitária do produto audiovisual em questão: “Para o vasto sistema de publicidade que existe em torno da produção cinematográfica, os gêneros são as maneiras mais simples de caracterizar um filme” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 501). É evidente que categorizar o filme em gênero é mais profundo que simplesmente adjetivar uma obra de arte a partir do que é exposto e resumir uma interpretação tendenciada a simplificar algo complexo, principalmente se a obra combina diferentes convenções pré-estabelecidas, porém, o público vem sendo educado pela indústria a reduzir e facilitar a compreensão de gênero a partir do que é oferecido ao consumo, Bordwell argumenta:

O público conhece os gêneros de sua própria cultura muito bem, e os cineastas também têm essa compreensão. O grande problema é a definição do que é gênero. O que faz um determinado grupo de filmes pertencer a um gênero? A maioria dos estudiosos, atualmente, concorda que nenhum gênero pode ser definido de maneira rápida e absoluta. Alguns filmes se destacam por suas personagens ou seus temas. Por exemplo, um filme de gangster se concentra em crimes urbanos de grandes proporções. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 500).

O estilo cinematográfico de Martin Scorsese foi sendo consolidado e refinado ao longo de sua trajetória, com cada obra contribuindo para o amadurecimento de sua identidade autoral. *O Irlandês* configura-se como uma síntese de diversos elementos narrativos e estéticos recorrentes em sua filmografia, funcionando como uma espécie de amalgama de sua visão artística (Figuras 39 e 40).



Figura 39  
Harvey Keitel como Angelo Bruno  
Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix



Figura 40  
Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix

Considerando a definição proposta por David Bordwell, segundo a qual o gênero de filme de *gangster* se caracteriza pelo foco em crimes urbanos de grande escala, é possível situar a obra de Scorsese dentro desse escopo, uma vez que sua narrativa se desenvolve em centros

urbanos e seu protagonista está diretamente envolvido em uma série de crimes sob a ordem da máfia. Nesse sentido, Luís Nogueira exemplifica:

Se é certo que o *gangster film* conheceu a sua idade de ouro durante os anos de 1930, em *Hollywood*, com títulos emblemáticos como "*Public Enemy*", "*Little Caesar*" ou "*Scarface*", o certo é que nunca deixou, até à atualidade, de suscitar um enorme apelo no grande público. Este tipo de filmes, que retrata a ascensão e queda deste gênero de personagens moralmente pouco recomendáveis - cujo fascínio advém precisamente dessa ousadia e rebelião contra o sistema de valores instituído e do seu *modus operandi* profundamente violento - haveria de originar alguns títulos emblemáticos da história do cinema e marcar mesmo a carreira de alguns dos seus grandes autores. (Nogueira, 2010, p. 47).

A inserção de uma autoria artística em um gênero cinematográfico previamente consolidado no contexto industrial representa um desafio significativo para os cineastas. Isso se deve ao fato de que os elementos narrativos e estilísticos que compõem esses gêneros são, em grande parte, hegemônicos e imediatamente reconhecíveis pelo público. Nesse cenário, cabe ao realizador autoral a tarefa de renovar tais convenções, seja por meio de sua reafirmação e aprofundamento, seja por meio de uma abordagem crítica ou subversiva que questione os parâmetros estabelecidos. Luís Nogueira sustenta essa perspectiva ao afirmar:

Os gêneros, na sua definição estrita, aqueles que nos habituamos a reconhecer enquanto tais, são sobretudo um produto da indústria americana. Não se podendo nem devendo falar de uma oposição definitiva e inultrapassável entre cinema de gênero e cinema de autor, convém, contudo, referir que as estratégias criativas e os sistemas produtivos num caso e noutro apresentam nítidos sinais de divergência, como podemos constatar fazendo contraste entre valores artísticos e os propósitos comerciais da cinematografia europeia e da cinematografia americana. Porque o autor tende a privilegiar um estilo absolutamente singular, os moldes em que um gênero se organiza criativamente não lhe serão imediatamente propícios: se o gênero indica semelhanças, o estilo indica diferenças. (Nogueira, 2010, p. 9).

A autoria artística de Martin Scorsese em *O Irlandês* revela-se como resultado direto de sua profunda admiração tanto pelo cinema clássico hollywoodiano quanto pelas vanguardas cinematográficas europeias. A combinação híbrida de elementos provenientes dessas tradições, por vezes convergentes e em outros momentos contrastantes, é realizada com notável domínio estético. De ascendência italiana e norte-americana, Scorsese insere em sua obra um universo temático que remete à sua própria trajetória pessoal e cultural, conferindo-lhe autoridade sobre o enredo proposto. Em *O Irlandês*, o protagonista Frank Sheeran, interpretado por Robert De Niro, é um idoso que revisita com orgulho sua transformação no seio do crime organizado ítalo-americano (Figura 41).



Figura 41

Fonte: Filme *O Irlandês* (2019) - Netflix

Paralelamente, o próprio Scorsese reflete sobre sua carreira cinematográfica, reativando recursos narrativos presentes em seus primeiros filmes da década de 1970, em uma espécie de celebração da convergência entre suas influências e sua identidade autoral. Ao longo das décadas, o cineasta consolidou-se como um artista que transita entre diferentes culturas cinematográficas. Sobre essa dimensão multicultural da autoria, João Maria Mendes observa:

Trata-se de relações definidas pela dominação, ou hegemonia: existem culturas narrativas dominantes e dominadas, culturas colonizadoras e colonizadas, bem como outras mestiçadas, miscigenadas e híbridas, resultantes do contato e da contaminação entre as primeiras e as segundas. No cinema, a cultura narrativa dominante tornou-se, sobretudo, herdeira da convergência entre certa leitura dos *ritos de passagem*, do *monomito* e da *saga arquetipal*, por um lado, e da tradição tardo-aristotélica (por referência ao Aristóteles da *Poética*) e shakesperiana, por outro. Esta cultura foi diretamente posta em causa pelo cinema "moderno", entre o final dos anos 50 e a década de 70 do século XX, mas sobreviveu-lhe, adaptando-se e transformando-se. (Mendes, 2009, p. 22).

É necessário cautela ao afirmar que um autor estabelece seu estilo e conduz sua trajetória artística apenas por meio da repetição sistemática de determinados recursos. Diversos fatores podem influenciar as escolhas criativas de um cineasta ao longo do tempo, como o desenvolvimento técnico e estético, o desejo de experimentação, as limitações orçamentárias, as exigências impostas pela indústria cinematográfica, além da constante necessidade de adaptação ao contexto contemporâneo. No entanto, é comum observar a tendência de retomada

de elementos anteriormente empregados com êxito, configurando-se como uma forma de reafirmação de sua identidade autoral. Jean-Claude Bernardet aponta essa dinâmica:

Os textos críticos sobre autores cinematográficos estão cheios de pequenas observações que são indícios da existência, ou do perigo, dessa imagem marca, nem sempre consequência das pressões da produção, mas às vezes da própria redundância em que essa concepção de autoria acaba fechando o cineasta. (Bernardet, 2018, p. 52).

A Netflix, empresa operante de maneira global e atuando como investidora do projeto *O Irlandês*, que sustenta como tema o submundo criminoso ítalo-americano explorado em muitas obras cinematográficas e dentro de um gênero já estabelecido na indústria, sugere que idealizou com a direção de Martin Scorsese trazer um modelo narrativo consolidado pelo cineasta, que no decorrer da sua carreira aprimorou seu estilo autoral sem se reservar a convenções de gênero, João Maria Mendes explica:

[...] é impossível pensar na diversidade das matrizes e das experiências narrativas contemporâneas como um conjunto fechado e estabilizado de modelos narrativos. Pelo contrário, a mobilidade e a reformulação de tais modelos definem uma realidade plural e predominantemente adaptativa, embora tal mobilidade e reformulação ajam no quadro de relações de força determinantes, ou seja: tais relações de forças determinam, que a natureza, quer a composição da paisagem narrativa que habitamos. (Mendes, 2009, p. 23).

O contexto cultural de Scorsese contribuiu para seu desenvolvimento como artista autoral, assim como diferentes autores ao redor do mundo, para o cineasta em início de carreira havia a indústria hollywoodiana como estrutura investindo em novos realizadores, porém, o fazer cinematográfico segue quase um mesmo padrão, uma mesma linguagem e vocabulário audiovisual, guardadas as devidas diferenças orçamentárias em cada projeto e cultura distinta da estadunidense, principal país de exportação cinematográfica.

O acesso de países historicamente colonizados às narrativas produzidas por nações colonizadoras, especialmente no campo cultural, contribuiu para a formação de técnicas cinematográficas baseadas em padrões consolidados. Ainda que as identidades culturais aparentem caminhar para configurações híbridas, a ampla disseminação das produções hollywoodianas exerceu forte influência sobre uma expressiva parcela de cineastas ao redor do mundo. Essa influência resultou na consolidação de tradições estilísticas, na normatização de gêneros e na difusão de modelos narrativos amplamente reconhecidos e compartilhados pelo público. David Bordwell observa:

A organização da produção de um filme é muito semelhante na indústria cinematográfica (embora existam variações marcantes). As circunstâncias também permitem aos diretores utilizarem o mesmo conjunto de escolhas

estilísticas. Depois do aparecimento da montagem da continuidade, no final dos anos 1910, diretores ao redor do mundo puderam se beneficiar da tentativa e erro de seus antecessores e empregar esquemas de continuidade, se quisessem. Portanto, uma tradição da prática é compartilhada por diretores de diversas culturas. Problemas comuns emergem e soluções análogas se desenvolvem. Algumas vezes, dois cineastas chegam à mesma solução sem influência mútua. (Bordwell, 2008, p. 333).

Desde 2015, a Netflix passou a investir na produção de filmes originais, e a partir de 2019 intensificou sua atuação em um segmento específico: o cinema autoral. Essa vertente, caracterizada pela incorporação de múltiplos gêneros e subgêneros dentro de uma mesma obra, tornou-se estratégica para a consolidação do valor de mercado da plataforma nesse nicho, complementando seu catálogo voltado ao grande público com produções populares. A adoção dessa abordagem visou ampliar a base de assinantes por meio da diversidade de conteúdos ofertados. Nesse contexto, o longa-metragem dirigido por Martin Scorsese atende à demanda por obras autorais, ao mesmo tempo em que potencializa a visibilidade da plataforma por meio da projeção midiática que acompanha um cineasta de seu prestígio.

A Netflix consolidou-se como uma produtora e distribuidora de cinema alinhada às transformações contemporâneas do setor audiovisual, ao investir em obras com relevância artística dentro de uma indústria que permanece ativa e em constante reinvenção. O valor artístico de uma produção cinematográfica não se estabelece apenas pela participação em festivais ou pela obtenção de prêmios, mas pela intencionalidade estética e pela qualidade da execução promovidas por seus realizadores, cujo reconhecimento é conferido tanto por seus pares quanto pela crítica especializada. O espaço destinado ao experimentalismo no cinema de autor tem sido majoritariamente ocupado por cineastas já consagrados pela indústria. Considerando que plataformas como a Netflix operam em escala global, observa-se uma tendência à padronização estética e técnica nas produções, mesmo entre aquelas classificadas como “originais”. Tal dinâmica acaba por homogeneizar as obras, resultando em filmes que, embora promovidos como singulares, compartilham estruturas narrativas e estilísticas semelhantes. Essa padronização atende a uma lógica de mercado, em que até mesmo dentro de nichos supostamente voltados ao cinema de autor, prevalecem modelos narrativos já testados e aprovados pelo público, pois são mais facilmente consumidos e assimilados, garantindo maior alcance e retorno à plataforma.

#### 4. *Mank*, a nostalgia e mecanismos de familiaridade na contemporaneidade<sup>6</sup>

“Não há lugar como nosso lar”, a frase repetida pela personagem Dorothy no filme *O mágico de Oz* (1939), do diretor Victor Fleming, quando depois de uma longa jornada em um mundo fantástico a protagonista deseja o retorno para casa, expressa a reflexão sobre nostalgia que a autora Svetlana Boym apresenta em *The future of nostalgia*:

À primeira vista, a nostalgia é uma saudade de um lugar, mas na verdade é uma saudade de um tempo diferente - o tempo da nossa infância, os ritmos lentos dos nossos sonhos. Num sentido mais amplo, a nostalgia está contra a ideia moderna do tempo, o tempo da história e do progresso. Os desejos nostálgicos de obliterar a história e transformá-la em mitologia privada ou coletiva, de revisitar o tempo como o espaço, recusando-se a render-se à irreversibilidade do tempo que assola a condição humana. (Boym, 2001, p. 15).

Dorothy vivenciou sua dor ao final de sua aventura quando bate os calcanhares calçados com os sapatos vermelhos e retorna ao Kansas, a dor do retorno, Barbara Cassin apresenta uma interpretação etimológica da palavra nostalgia em sua obra *Nostalgia: Quando afinal estamos em casa?*:

“Nostalgia”, a palavra soa perfeitamente grega: a partir de *nostos*, o “retorno”, e *algos*, a “dor”, o “sofrimento”. A nostalgia é a “dor do retorno”: ao mesmo tempo o sofrimento que nos domina quando estamos longe e as penas que sofremos para voltar. A *Odisseia*, que funda, com a *Iliada*, a língua e a cultura gregas, é a epopeia que um poeta cego - que provavelmente nunca existiu, “Homero” -, compôs para cantar as peripécias do retorno de Ulisses, o herói das mil artimanhas. É, por excelência, o poema da nostalgia. (Cassin, 2024, p. 16).

Apesar de parecer originária da Grécia, de acordo com a pesquisa de Svetlana Boym a palavra foi utilizada pela primeira vez em 1688 por um médico suíço (Figura 42), para se referir a uma doença, comum em soldados suíços no século XVII, os enfermos perdiam contato com o presente e sofriam de representações crônicas, com o sentimento de saudade da terra natal, adquiriam um semblante alegre e abatido confundindo passado e presente, sem distinguir o que era real ou fantasioso:

A palavra foi cunhada pelo ambicioso médico suíço Johannes Hofer em sua dissertação médica em 1688. Ele acreditava que era possível "a partir da força do som *Nos talgia* definir o humor triste originado do desejo de retorno à terra natal". Ao contrário da nossa intuição, a nostalgia veio da medicina, não da poesia ou da política. (Boym, 2001, p. 3).

---

<sup>6</sup> O capítulo foi apresentado com alterações em forma de artigo no 2º Colóquio Internacional Lusofonia em Debate - os media na Lusofonia, de Camões à Inteligência artificial (<https://indd.adobe.com/view/b6ec4fc4-7f36-402b-be4a-3c48068f58f5>), realizado entre os dias 20 a 22 de maio de 2025, com colaboração de um co-autor.

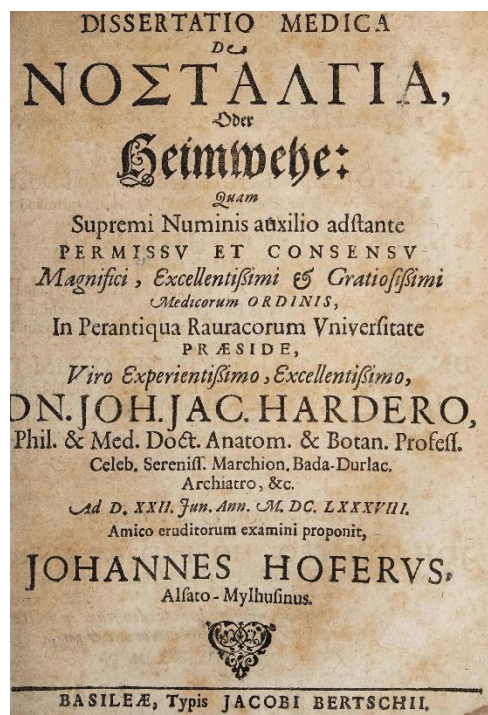


Figura 42

Capa da dissertação escrita por Johannes Hofer em 1688

Fonte: <<https://www.jstor.org/stable/44437799>>

Barbara Cassin busca a significação da palavra também na medicina um pouco anterior ao que Svetlana Boym expõe, com a origem em 1678, em outra fonte:

Nostalgia não é uma palavra grega, não a encontramos na *Odisseia*. Não é uma palavra grega, mas uma palavra suíça, suíço-alemã. É na verdade o nome de uma doença repertoriada como tal somente no século 17. Foi inventada, segundo o *Dictionnaire historique de la langue française* [Dicionário histórico da língua francesa], em 1678, precisamente por um médico, Jean-Jacques Harder, para expressar a saudade de casa, *Heimweh*, da qual sofriam os fiéis e caros mercenários de Luís XIV - “*point d’argent, point de Suisse*” (Sem dinheiro, sem Suíça). (Cassin, 2024, p. 16).

A trajetória de Dorothy no mundo encantado de *O mágico de Oz* (1939) não está tão longe dos sintomas de nostalgia que os soldados suíços apresentavam, ao final do filme é revelado que a garota esteve sonhando com toda sua aventura fora de tua casa. Svetlana Boym menciona em seu texto o que o Dr. Albrecht von Haller<sup>7</sup> escreveu sobre nostalgia: “Um dos primeiros sintomas é a sensação de ouvir a voz de uma pessoa que às vezes se transforma na voz de outra pessoa com quem se está conversando, ou de ver a família novamente em sonhos.” (Boym, 2001, p. 3).

<sup>7</sup> Albrecht von Haller (Berna, 16 de outubro de 1708 - Berna, 12 de dezembro de 1777) foi um médico, poeta, fisiologista e naturalista suíço. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_von\\_Haller](https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht_von_Haller). Acesso em 21/04/2025.

O aspecto positivo da nostalgia com o propósito do retorno para casa, para vida segura, para um tempo que não existe mais, ligado à infância, o autor Gaston Bachelard trabalha em sua obra *A poética do espaço*, sobre os espaços íntimos e as memórias associadas a eles, como a casa da infância se torna um lugar simbólico que não é abandonada mesmo que não exista fisicamente, pois o lugar permanece no imaginário como um refúgio protegido de acolhimento e lembrança reconfortante “[...] assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo.” (Bachelard, 1993, p. 64). A memória afetiva leva a nostalgia para um ambiente fantasioso, emotivo e agradável:

Mas o complexo realidade-sonho nunca é definitivamente resolvido. Mesmo quando começa a viver humanamente, a casa não perde toda a sua “objetividade”. É preciso analisar melhor como se apresentam, na geometria do sonho, as casas do passado, as casas onde vamos reencontrar, em nossos devaneios, a intimidade do passado. É preciso estudar constantemente como, por meio da casa, a terna matéria da intimidade recupera sua forma, a forma que tinha quando encerrava um calor primordial. (Bachelard, 1993, p. 64).

A indústria cinematográfica hollywoodiana trabalha com os recursos audiovisuais que evocam a nostalgia, de maneira positiva, no exemplo citado *O mágico de Oz* de 1939, é a adaptação para o cinema do primeiro volume de uma série de livros de L. Frank Baum<sup>8</sup>, originalmente lançado em 1900 com o título de *O maravilhoso mágico de Oz* (Figura 43), já em 1902 teve uma adaptação para o teatro, e em 1914 três adaptações para o cinema foram realizadas, inspiradas nesse universo: *The Magic Cloak Of Oz* (Figura 44), *The Patchwork Girl of Oz* (Figura 45) e *His Majesty, the Scarecrow Of Oz* (Figura 46), os três dirigidos por J. Farrell MacDonald. Mas, foi o clássico de 1939, dirigido por Victor Fleming que trouxe o interesse do grande público (Figura 47), a narrativa já carregava o elemento adicional de nostalgia em produzir uma história já conhecida e apreciada, um dos roteiristas que trabalhou no filme creditado posteriormente foi Herman J. Mankiewicz, o co-roterista de *Cidadão Kane* (1941), com direção de Orson Welles e personagem representado por Gary Oldman em filme inspirado na sua história *Mank* (2020), do diretor David Fincher.

---

<sup>8</sup> Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Wonderful\\_Wizard\\_of\\_Oz](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Wonderful_Wizard_of_Oz). Acesso em 21/04/2025.

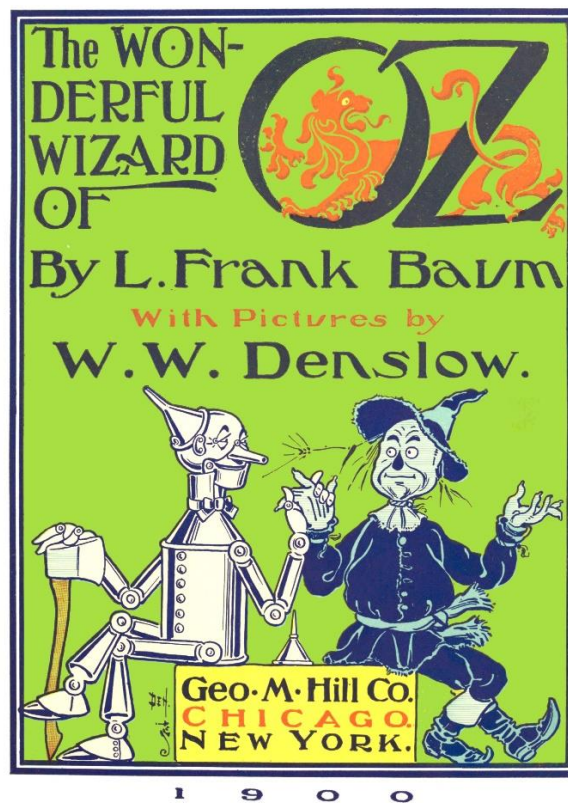


Figura 43

Capa da primeira edição americana de "O Maravilhoso Mágico de Oz" (1900)

Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/The Wonderful Wizard of Oz](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Wonderful_Wizard_of_Oz)>



Figura 44

Frame de "The Magic Cloak Of Oz" (1914)

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ld6B3tQN6wg>>



Figura 45

Frame de “*The Patchwork Girl of Oz*” (1914)

Fonte: <[https://www.youtube.com/watch?v=AP\\_CZBEFIpg&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=AP_CZBEFIpg&t=1s)>



Figura 46

Frame de “*His Majesty, the Scarecrow Of Oz*” (1914)

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Mo0AzOEY0Q&t=1s>>



Figura 47

Frame de “O mágico de Oz” (1939)

Fonte: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt0032138/mediaviewer/rm1064993792/>>

As produções comerciais de Hollywood, especialmente nas últimas décadas, têm investido com frequência em narrativas que exploram elementos nostálgicos. Em 2024, os filmes estadunidenses com maiores bilheteiras globais consistem, em sua maioria, em continuações de franquias de sucesso, adaptações ou *remakes*<sup>9</sup>. Esse segmento da indústria cinematográfica encontrou uma forma lucrativa de oferecer ao público recursos audiovisuais, frequentemente apelativos e reconhecíveis, que proporcionam conforto emocional e correspondem às expectativas já estabelecidas. O autor alemão Andreas Huyssen observa: “Os ‘remakes originais’ estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem original.” (Huyssen, 2000, p. 24). Tal movimento da indústria, entendido como uma forma de comercialização da memória, tornou-se recorrente, enquanto o desafio de produzir algo original permanece, em grande medida, restrito ao cinema de arte, um nicho afastado das cifras expressivas do circuito comercial. Andreas Huyssen expõe:

---

<sup>9</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/list/ls524084055/>. Acesso em 21/04/2025.

Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são “memórias imaginadas” e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas. Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. Mas o que Freud descreveu como processos psíquicos da recordação, recalque e esquecimento em um indivíduo vale também para as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes que pede para ser interpretado historicamente. (Huyssen, 2000, p. 18).

#### 4.1 Netflix e a utilização da nostalgia como recurso

A Netflix, empresa que começou sua trajetória como uma locadora de DVDs pelos correios em 1997 e somente em 2015 lançou na sua plataforma de *streaming* um filme original, soube lidar mercadologicamente com a nostalgia de seus assinantes, oferecendo em seu catálogo títulos antigos consolidados pelo público, investindo no conforto emocional do usuário em buscar algo aprazível do passado para suprir necessidades atuais, a validação de um produto estabelecido poupa o tempo de procura no menu, Huyssen argumenta:

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (Huyssen, 2000, p. 32).

A evolução da plataforma em trabalhar de maneira estratégica o receio do novo na mentalidade de seus clientes foi o investimento em produtos originais que replicavam linguagem e temas de filmes do passado para a assimilação imediata, com o usuário já habituado a consumir material antigo. Séries originais de sucesso como *Stranger Things* (2016), com direção dos irmãos Matt e Ross Duffer, ambientada nos anos 1980 que repete clichês narrativos de filmes da época e *Cobra Kai* (2018), dos criadores Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, originalmente produzida para o YouTube Premium e posteriormente adquirida pela Netflix que continuou a lançar novas temporadas, em que retoma a história e resgata os personagens da franquia de filmes *Karatê Kid* (1984), do diretor John G. Avildsen, muitos anos depois. A empresa expõe de maneira clara o objetivo com essas produções, evocar o sentimento de nostalgia e utilizar a memória como mercadoria: “Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas.” (Huyssen, 2000, p. 21).

O investimento da Netflix em produções originais com elencos prestigiados pelo público e com cineastas aclamados é oferecer aos seus assinantes, além do talento desses profissionais, o reconhecimento pregresso que existe no imaginário coletivo. Os números e métricas de visualizações dos produtos na plataforma sempre foram escusos, o que implica diretamente nos contratos entre realizadores e empresa, porém, no ano de 2020 a Netflix inaugura o recurso de lista dos conteúdos mais assistidos<sup>10</sup>, mesmo com os critérios numéricos encobertos ao usuário, uma tentativa de trazer a lógica de mercado cinematográfico e televisivo de ranking de bilheteria e pontos de ibope para legitimar sucesso a suas produções originais. Como oferecer ao público a ideia de um *blockbuster* original dentro de uma plataforma de *streaming* que não expõe seus números? Adicionando um *top 10*. Fictícias ou não, as listas representam a dinâmica de classificação que é familiar ao assinante, além de condicionar constantemente a memória do produto que estrategicamente necessita de visualização naquele período:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Pode haver, de fato, boas razões para pensar que a força da rememoração tem igualmente uma dimensão mais benéfica e produtiva. (Huyssen, 2000, p. 25).

O interesse em nostalgia é crescente ao público, à medida que a incerteza de um futuro agradável se torna quase utópico, com drásticas mudanças político-sociais acontecendo constantemente e sendo noticiadas em tempo real numa comunidade global conectada, como Andreas Huyssen reflete “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total.” (Huyssen, 2000, p. 15). O anseio de retornar a um tempo sem culpa é o objetivo, o apego às narrativas que trazem esse tipo de sentimento torna-se um consolo, Svetlana Boym expõe: “Nostalgia é essencialmente história sem culpa. A herança é algo que nos inunda de orgulho e não de vergonha, a nostalgia neste contexto é uma abdicação da responsabilidade pessoal, um regresso a casa sem culpa, uma ilusão ética e estética.” (Boym, 2001, p. 14).

A nostalgia como mercadoria precisa necessariamente estar conectada a questões do tempo presente, responder aos anseios do público consumidor contemporâneo e sua visão idealizada do passado, mas também contemplar as inquietações em relação ao futuro:

---

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.netflix.com/tudum/top10>. Acesso em 21/04/2025.

A nostalgia nem sempre é sobre o passado; ela pode ser retrospectiva, mas também prospectiva. Fantasias do passado determinadas por referências do presente têm um impacto direto nas narrativas do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossos contos nostálgicos. (Boym, 2001, p. 16).

Com o avanço da globalização na pós-modernidade, a nostalgia e a memória deixam de ser exclusivamente questões culturais e passam a assumir contornos políticos. As constantes transformações geopolíticas modificam a forma como o mundo percebe determinadas potências. Um exemplo significativo é o da Coreia do Sul, que, nas últimas décadas, investiu fortemente em sua indústria cultural, alcançando projeção internacional por meio do *K-pop* como o grupo *BTS* (desde 2013) na música, dos *K-dramas* de grande audiência nas plataformas de *streaming* e do reconhecimento no cinema, como a conquista do Oscar de melhor filme, em 2019, por *Parasita*, dirigido por Bong Joon-ho. Além disso, uma das séries mais assistidas da Netflix, *Round 6* (2021), dirigida por Hwang Dong-hyuk, reforça essa presença cultural global. Em contrapartida, a nostalgia estadunidense tende a revisitar a memória hollywoodiana, oferecendo uma representação conservadora e idealizada de seu passado midiático:

Politicamente, muitas práticas atuais de memória atuam contra o triunfalismo da teoria da modernização, nesta sua última versão chamada “globalização”. Culturalmente, elas expressam a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos. (Huysen, 2000, p. 34).

A Netflix, enquanto empresa online de atuação global, demonstra rápida capacidade de adaptação às tendências audiovisuais contemporâneas. A apropriação da nostalgia e da memória como mercadoria revela-se, nesse contexto, uma estratégia predominantemente comercial, uma reprodução do modelo consolidado pela indústria cinematográfica estadunidense e frequentemente replicado por outros países. Em 2024, o Brasil lançou diversos títulos que exploram essas temáticas, como as sequências *O Auto da Compadecida 2* (2024), dos diretores Guel Arraes e Flávia Lacerda, *Estômago 2 - O Poderoso Chef* (2024), com direção de Marcos Jorge, *Nosso Lar 2 - Os Mensageiros* (2024), do diretor Wagner de Assis, *Os Farofeiros 2* (2024), dirigido por Roberto Santucci e *Tudo por um Pop Star 2* (2024) do diretor Marco Antonio de Carvalho. Somam-se a esses filmes adaptações de outras mídias, como *Turma da Mônica Jovem: Reflexos do Medo* (2024) do diretor Mauricio Eça e a cinebiografia *Silvio* (2024) de Marcelo Antunez. Essa tendência de mercado revela-se volátil e confortável, mas de caráter transitório:

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais -, ela não pode

ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. (Huysen, 2000, p. 37).

O comércio da nostalgia e da memória continuam lucrativos na indústria cinematográfica, vide os lançamentos cinematográficos recentes com grandes bilheterias, a sensação de conforto é procurada pelo público que receia mudanças sociais e pelo mercado em que o risco ao novo é uma aposta alta.

#### 4.2 *Mank* e a homenagem não velada à *Cidadão Kane*

Em 2020 a Netflix lançou um filme original com uma proposta pretenciosa, homenagear um dos filmes mais cultuados e importantes da história do cinema, *Cidadão Kane* (1941), com todo o virtuosismo técnico avançado para época de seu lançamento e com direção de Orson Welles (Figura 48), um dos cineastas mais aclamados pela crítica e por especialistas estudiosos da sétima arte, todas as hipérboles se fazem necessárias para se referir a esse filme e seu genial realizador. Porém, o foco narrativo de *Mank* (2020), com direção de David Fincher e roteirizado por seu pai Jack Fincher, é no processo de escrita do roteiro do longa lançado em 1941 e todas as peripécias que seu co-autor Herman J. Mankiewicz (Figura 49) atravessou até conseguir crédito pelo filme e posteriormente uma estatueta do Oscar.



Figura 48

Orson Welles (à direita) nos estúdios da RKO Pictures em 1940

Fonte: <<https://cinephiliabeyond.org/citizen-kane-the-astonishing-debut-of-hollywoods-greatest-wunderkind/>>



Figura 49

Herman J. Mankiewicz (à direita) ao lado de Orson Welles

Fonte: <[https://www.criterion.com/current/posts/7241-the-man-in-the-wings-david-fischer-on-the-shadowy-life-of-herman-mankiewicz?srltid=AfmBOoqWFJpU7F2HZ3ZlZN\\_32nOsQ0tbBwC\\_kOktRz\\_mJTnMbaEt6ubF](https://www.criterion.com/current/posts/7241-the-man-in-the-wings-david-fischer-on-the-shadowy-life-of-herman-mankiewicz?srltid=AfmBOoqWFJpU7F2HZ3ZlZN_32nOsQ0tbBwC_kOktRz_mJTnMbaEt6ubF)>

*Cidadão Kane* (1941) consolidou sua aura artística, em grande medida, a partir da recepção crítica que se construiu em torno da obra. Destaca-se, nesse sentido, a contribuição do crítico e teórico de cinema André Bazin<sup>11</sup>, um dos fundadores da conceituada revista *Cahiers du Cinéma*<sup>12</sup>. No ensaio intitulado *Hollywood 1939-41: o grande díptico*, Bazin descreve:

Era então a primavera de 1940. Houseman, Mankiewicz e Welles tinham trabalhado mais de três meses sobre esse novo roteiro, cujo primeiro giro de manivela fora enfim solenemente dado, e perante toda a imprensa convocada, em 30 de julho de 1940. No *Motion Picture Herald*, a reportagem do dia seguinte assim se iniciava: “Silêncio! Gênio trabalhando”. Fazia então exatamente um ano que Orson Welles chegara a Hollywood. (Bazin, 2005, pp. 71 72).

---

<sup>11</sup> André Bazin (Angers, 18 de abril de 1918 - Nogent-sur-Marne, 11 de novembro de 1958) foi um renomado e influente crítico de cinema e teórico do cinema. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Bazin](https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Bazin). Acesso em 17/06/2025.

<sup>12</sup> Cahiers du Cinéma: revista de referência do cinema, criada em 1951, onde pode encontrar toda a história da 7ª arte - críticas, entrevistas, análises de tendências. Fonte: <https://www.cahiersducinema.com/>. Acesso em 17/06/2025.

Os estudos sobre o processo de realização do longa-metragem de 1941 frequentemente posicionam seu diretor, Orson Welles, em um patamar de genialidade que se sobrepõe ao dos demais profissionais envolvidos na produção. Welles contava com apenas 26 anos de idade quando o filme foi lançado. No texto, André Bazin comenta o processo de pré-produção da obra, enfatizando o período em que Welles chega a Hollywood, contratado pela RKO, até o início das filmagens de *Cidadão Kane*:

Conhecemos a famosa frase de Orson Welles ao visitar pela primeira vez os estúdios da RKO: “É realmente o trenzinho elétrico mais bonito com que uma criança pode sonhar.” Uma frase “de criança”, como se vê! Mas ele não ficou nisso. Welles aproveitou aqueles longos meses de semi-atividade e negociações entre o verão de 1939 e o verão de 1940 para se iniciar com métodos nos mecanismos do estúdio e nos segredos das tomadas, bem como para assistir a incontáveis filmes. Assim, enriqueceu a direção de *Cidadão Kane* com uma cultura técnica e artística que provavelmente não deteria caso tivesse começado a trabalhar imediatamente. (Bazin, 2005, p.72).

A filmagem e a montagem de *Cidadão Kane*, conduzidas sob absoluto sigilo pela equipe, despertaram grande curiosidade no meio hollywoodiano (Figura 50).

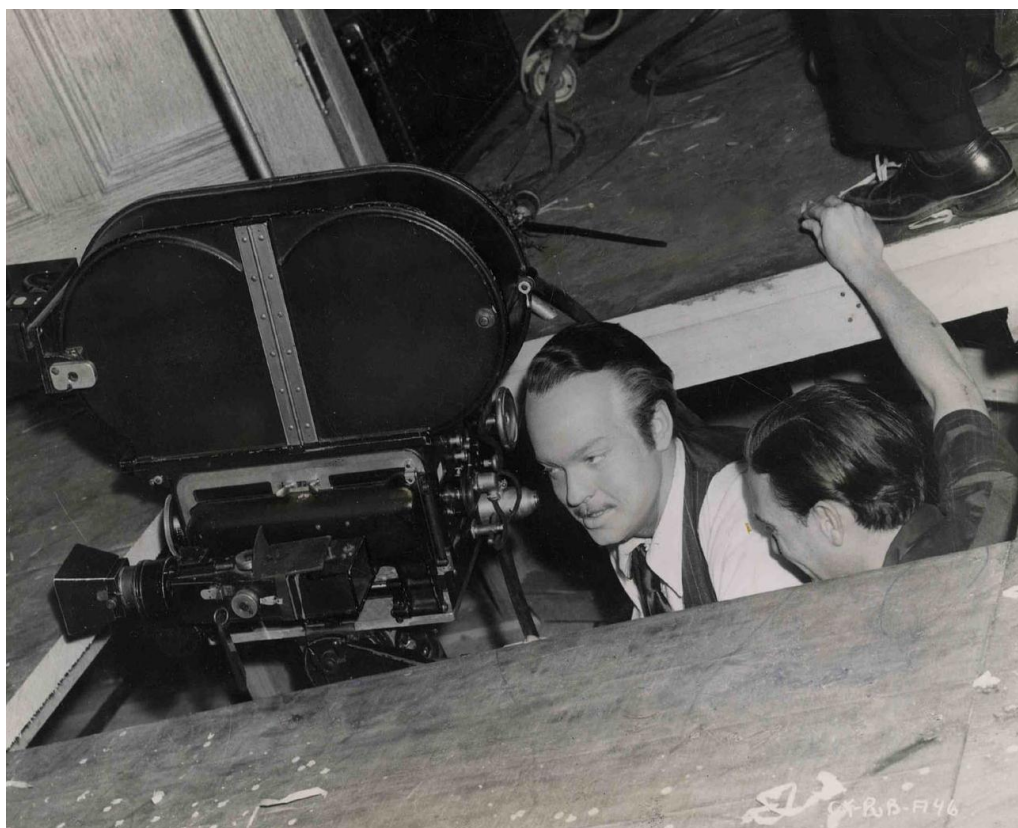


Figura 50

Orson Welles (à esquerda) e o diretor de fotografia Gregg Toland nos estúdios da RKO Pictures em 1940

Fonte: <<https://cinephiliabeyond.org/citizen-kane-the-astonishing-debut-of-hollywoods-greatest-wunderkind/>>

À época, os rumores indicavam que o longa seria uma espécie de biografia não autorizada de William Randolph Hearst<sup>13</sup>, influente empresário do setor de comunicação. A respeito dessa postura adotada pela produção, André Bazin afirma:

Apesar ou em virtude dessa discricção, corriam rumores sobre a natureza escandalosa do roteiro. A famosa “*columnist*” Louella Parsons, vinculada aos jornais do magnata da imprensa William Randolph Hearst, e que até então apoiara Orson Welles, foi obrigada a alertar o patrão. Dizia-se que a biografia imaginária do herói do filme era amplamente inspirada na vida do próprio Hearst. A sequência iria provar que aqueles boatos não eram sem fundamento. (Bazin, 2005, p. 72).

A estreia de *Cidadão Kane* sofreu alguns adiamentos em decorrência dos processos judiciais e das tentativas de boicote promovidas por William Randolph Hearst contra o filme. A princípio, o lançamento estava previsto para 14 de fevereiro de 1941, mas, após os atrasos, a obra foi finalmente apresentada à imprensa em 9 de abril do mesmo ano. Conforme destaca André Bazin, “foi um enorme sucesso, e, no dia seguinte, a crítica delirava de entusiasmo.” (Bazin, 2005, p. 73). Nesse sentido, David Bordwell e Kristin Thompson complementam:

Antes de ver *Cidadão Kane*, é possível que você saiba apenas que o filme é considerado um clássico. Essa avaliação não gera um conjunto muito específico de expectativas. O público de 1941 deve ter tido uma sensação bem mais aguçada de ansiedade. Por algum motivo, havia o boato de que o filme era uma versão secreta da vida do editor de jornal William Randolph Hearst. Os espectadores estavam, então, procurando eventos e referências que se relacionassem à vida de Hearst. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 182).

Apesar do expressivo sucesso junto à crítica especializada, *Cidadão Kane* não obteve o mesmo desempenho em termos de bilheteria. Sobre esse descompasso entre recepção crítica e retorno comercial, André Bazin argumenta:

Infelizmente, esse sucesso crítico devia permanecer um sucesso de estima, e o público não iria corresponder-lhe. “Filme adulto”, *Cidadão Kane* mostrou-se decididamente acima da idade mental do espectador americano. No máximo, contribuiu para elevá-la. Em suma, não obstante o escândalo e a crítica, o primeiro filme de Welles foi, para RKO, um péssimo negócio financeiro. (Bazin, 2006, p. 74).

No que se refere à relação do público estadunidense com a narrativa apresentada em *Cidadão Kane*, e à ideia de que este não possuía maturidade intelectual suficiente para sua plena fruição, conforme apontado por André Bazin, o teórico italiano Ricciotto Canudo, responsável

---

<sup>13</sup> William Randolph Hearst (São Francisco, 29 de abril de 1863 - Beverly Hills, 14 de agosto de 1951) foi um empresário americano do ramo de editoras que criou uma enorme rede de jornais. Seus métodos influenciaram a indústria do jornalismo nos Estados Unidos. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Randolph\\_Hearst](https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst). Acesso em 18/06/2025.

por contribuir para a definição do cinema como sétima arte em 1921, expressa considerações que hoje podem ser compreendidas como profundamente preconceituosas:

O fato é que os americanos, raça mesclada, raça sem raça - produto humano, por mais que a este se admire, mais do que raça humana, por mais que a esta se deteste -, não têm tradições intelectuais, não se embaraçam em nenhum entrave cultural. Nasceram esteticamente com a Arte da Tela, como o velho mundo nasceu com a Arte dos Sons, ou das Cores, ou da Pedra. Eles não têm nada a esquecer. (Canudo apud Xavier, 2017, p. 57).

A narrativa de *Cidadão Kane* gerou certo estranhamento no público da época. Segundo André Bazin, Orson Welles manipulou livremente a cronologia, e a montagem, que transita por diferentes períodos, pode ter contribuído para dificultar a assimilação por parte dos espectadores. Ainda que a presença constante da narração funcionasse como suporte para orientar o enredo, o filme não foi o primeiro a empregar o recurso do flashback no cinema, mas desempenhou papel fundamental na consolidação desse dispositivo narrativo:

A partir de *Cidadão Kane*, o procedimento conhecido como *flashback* evoluiu muito; e, se não era original em 1941, até então não fora utilizado senão raramente, e em geral sem superposição cronológica. O mais das vezes, porém, a retrospectiva só fora utilizada como uma comodidade da narrativa, ao passo que, como veremos, alcança, em *Cidadão Kane*, a dignidade de um ponto de vista metafísico. Em todo caso, embora o filme de Welles não tenha absolutamente inventado o *flashback*, introduziu-o na linguagem cinematográfica corrente, tendo sido responsável por uma revolução na história do roteiro. (Bazin, 2006, p. 75).

O filme *Mank* (2020), lançado pela Netflix, apresenta uma estrutura narrativa semelhante à de *Cidadão Kane* (1941). Assim como a obra de Welles, faz uso do *flashback* como estratégia para articular diferentes passagens temporais, adotando esse recurso como forma de mimetizar a linguagem do clássico em sua própria construção. A homenagem à estética de *Cidadão Kane* permeia diversos setores da produção de *Mank*, evidenciada na decupagem com planos de profundidade de campo acentuada e na opção pelo preto e branco (Figuras 51 e 52). Ainda que o diretor de fotografia Erik Messerschmidt afirme que: “estávamos conscientemente tentando evitar homenagem aberta. O que era mais assustador para mim é que um filme como esse pode facilmente se tornar uma paródia.” (Messerschmidt, 2020<sup>14</sup>), elementos como as transições de montagem que simulam o efeito da película, o áudio em mono, o estilo de atuação e o trabalho da direção de arte sintetizam com precisão a linguagem visual do cinema hollywoodiano do final da década de 1930.

---

<sup>14</sup> Entrevista com o diretor David Fincher e o diretor de fotografia Erik Messerschmidt. Fonte: <https://www.leitza-cine.com/production/mank-2020>. Acesso em 18/06/2025.



Figura 51

Fonte: Filme *Mank* (2020) - Netflix



Figura 52

Fonte: Filme *Mank* (2020) - Netflix

O roteiro original e premiado de *Cidadão Kane* traz oficialmente os créditos de autoria compartilhados entre Herman J. Mankiewicz e Orson Welles, embora o site IMDb<sup>15</sup> também inclua os nomes de John Houseman<sup>16</sup>, Roger Q. Denny<sup>17</sup> e Mollie Kent<sup>18</sup> como colaboradores no processo de escrita. A representação desse processo no filme *Mank* estabelece uma

<sup>15</sup> Fonte: [https://www.imdb.com/title/tt0033467/fullcredits/?ref=tt\\_ov\\_2#writer](https://www.imdb.com/title/tt0033467/fullcredits/?ref=tt_ov_2#writer). Acesso em 18/06/2025.

<sup>16</sup> John Houseman, nome artístico de Jacques Haussmann (Bucareste, 22 de setembro de 1902 - Malibu, Califórnia, 31 de outubro de 1988) foi um ator e produtor de filmes romeno. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/John\\_Houseman](https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Houseman). Acesso em 18/06/2025.

<sup>17</sup> Roger Q. Denny (Illinois, 11 de agosto de 1913 - Los Angeles, 28 de outubro de 1945) foi autor e diretor. Fonte: <https://www.imdb.com/pt/name/nm0219670/>. Acesso em 18/06/2025.

<sup>18</sup> Mollie Kent. Roteirista e continuísta. Fonte: [https://www.imdb.com/pt/name/nm0448809/?ref=nm\\_rvi\\_t\\_1](https://www.imdb.com/pt/name/nm0448809/?ref=nm_rvi_t_1). Acesso em 21/04/2025.

referência direta ao polêmico ensaio *Raising Kane*, de Pauline Kael<sup>19</sup>, publicado em 1971 na revista *The New Yorker*. Nesse texto, a autora sustenta a tese de que Mankiewicz teria sido o autor exclusivo do roteiro de *Cidadão Kane*, minimizando significativamente a contribuição de Orson Welles:

Orson Welles não estava por perto quando "*Cidadão Kane*" foi escrito, no início de 1940. Mankiewicz, mancando com uma perna quebrada e engessada, foi mandado embora - longe da tentação - para o Mrs. Campbell's Guest Ranch, em Victorville, Califórnia, a 65 milhas de Los Angeles, para fazer o roteiro. Ele tinha uma enfermeira e uma secretária para cuidar dele e John Houseman para mantê-lo trabalhando, e todos viveram lá por cerca de três meses - em combinação de rancho e casa de repouso, onde bebidas alcoólicas eram proibidas e indisponíveis - até que o primeiro rascunho de "*Cidadão Kane*", chamado simplesmente e formidavelmente "*American*", foi concluído. (Kael, 1971).

Em diversos trechos de sua publicação, Pauline Kael argumenta, de forma detalhada, que Herman J. Mankiewicz foi o verdadeiro autor do roteiro de *Cidadão Kane*. Segundo sua pesquisa, mesmo estando imobilizado em uma cama após um acidente, Mankiewicz ditava o texto para sua assistente, conduzindo todo o processo de escrita. A autora sustenta ainda que Orson Welles esteve ausente durante esse período, não participando ativamente da elaboração do roteiro:

Herman Mankiewicz não escreveu - para ser exato - "*Cidadão Kane*"; ele ditou. Os roteiristas podem ter se sentido como prostitutas e podem ter sido justificados nesse sentimento, mas certamente eram prostitutas bem pagas. Mankiewicz ditou o roteiro enquanto a enfermeira o observava e John Houseman estava de prontidão. Fora da indústria cinematográfica, provavelmente nunca houve um escritor na história do mundo que recebeu esse tipo de tratamento. Havia uma urgência nisso: Welles e a maior parte da companhia do Mercury Theatre estavam em Hollywood fazendo seus programas de rádio semanais esperando enquanto esse pequeno grupo estranho passava a primavera de 1940 em Victorville preparando o roteiro para a estreia de Orson Welles no cinema. (Kael, 1971).

A justificativa para que Orson Welles figurasse como co-roteirista de *Cidadão Kane* estaria, segundo Pauline Kael, vinculada unicamente a uma cláusula burocrática prevista em seu contrato com a RKO, que lhe assegurava crédito autoral em todos os projetos que viesse a dirigir. Sobre essa condição contratual, Kael expõe:

Schaefer havia assinado com Welles um contrato de quatro vias amplamente divulgado como produtor, diretor, escritor e ator. Ficou entendido que ele levaria o crédito pelo roteiro, assim como fez pelos roteiros das peças de rádio. Seu contrato com a RKO declarou que "o roteiro de cada filme deve ser escrito pelo Sr. Orson Welles", e Welles provavelmente considerou essa estipulação

---

<sup>19</sup> Pauline Kael (Petaluma, 19 de junho de 1919 – Great Barrington, 3 de setembro de 2001) foi uma crítica de cinema americana que escreveu para a revista *The New Yorker* de 1968 a 1991. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauline\\_Kael](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauline_Kael). Acesso em 18/06/2025.

nada mais que seu devido - uma necessidade de sua estação. Ele provavelmente aceitou o trabalho que outros fizeram para ele da mesma forma que os presidentes modernos aceitam o trabalho dos redatores de discursos. (Kael, 1971).

O roteirista de *Mank*, o jornalista Jack Fincher, desenvolveu o roteiro tomando como referência o ensaio de Pauline Kael, incorporando cenas e diálogos ficcionais criados com o propósito de potencializar a narrativa sob uma perspectiva dramática. Um exemplo notável é a cena final, na qual o protagonista segura a estatueta do Oscar em frente à sua casa e responde a jornalistas interessados em esclarecer a questão dos créditos de Orson Welles (Figura 53).



Figura 53

Fonte: Filme *Mank* (2020) - Netflix

A abordagem tendenciosa de Kael, ao enfatizar a centralidade de Herman J. Mankiewicz no processo de criação de *Cidadão Kane*, foi posteriormente questionada e amplamente refutada por diversos pesquisadores e estudiosos do tema, inclusive por veículos especializados à época do lançamento de *Mank*. Nesse contexto, o jornalista Owen Gleiberman, em matéria publicada na *Variety*, observa:

O ensaio de Kael, entre outras coisas, foi uma espécie de meditação indireta sobre o significado interno do que é um roteiro. E a razão pela qual essa questão cria um enigma tão infinito quando pensamos em "*Cidadão Kane*" é que "*Kane*" foi o filme de Hollywood que mudou a resposta para ela. Em 1941, o ano de "*Kane*", a maioria dos filmes foi concebida em duas dimensões, bons filmes às vezes alcançavam três dimensões, mas "*Kane*" era um jogo de sombras quadridimensional da mídia real. Ele usou a vida do

magnata da mídia William Randolph Hearst de uma forma tão consciente e imediata que pareceu quebrar o muro que separava a vida da arte. (Gleiberman, 2020).

O acesso que Herman J. Mankiewicz possuía aos personagens mais influentes da Hollywood da década de 1930 o posicionava em uma condição privilegiada para realizar uma espécie de pesquisa de campo, especialmente em um filme inspirado na figura de William Randolph Hearst e no universo social que o cercava. No entanto, a concepção inicial desse recorte sociopolítico, compartilhada por Mankiewicz e Orson Welles, não implica, necessariamente, a cooperação plena na autoria do roteiro. Nesse sentido, o pesquisador de roteiro Ian W. McDonald argumenta:

Na teoria da criatividade, nada vem do nada. No início do processo como um todo sempre há uma ideia audiovisual, ou mesmo o que alguns já chamaram da semente de uma ideia. Ela existe, mas apenas na sua mente. Quando você compartilha essa ideia com mais alguém, como ocorre com a arte conceitual, você sabe que a outra pessoa vai ter uma perspectiva diferente da sua. Não a podemos ver, mas ela está aqui, entre nós. Ela só existe nas nossas mentes e no nosso discurso. (McDonald, 2016, p. 37).

A escrita do roteiro constitui apenas uma das etapas do complexo processo de realização cinematográfica. Orson Welles dirigiu e protagonizou *Cidadão Kane* de forma amplamente reconhecida como brilhante, sendo que a notoriedade do filme advém, sobretudo, das inovações técnicas e estéticas aplicadas em sua produção. O roteiro, ou mais precisamente, a ideia audiovisual que o antecede, foi um elemento compartilhado, conforme aponta André Bazin (Figura 54). Contudo, a materialização do texto, seja por meio da narração ditada a uma assistente por Mankiewicz, seja posteriormente aprimorada por Welles, foi peça fundamental na estruturação da obra. A esse respeito, o pesquisador Ian W. McDonald observa:

Por um lado, a ideia audiovisual é uma noção bem simples - é só um rótulo em algo que vai ter uma forma mais tarde. Mas é possivelmente a parte mais importante da produção cinematográfica, o momento em que tudo é possível, quando mundos inteiros podem ser eliminados sem se pensar, quando novos mundos tomam lugar. (McDonald, 2016, p. 38).

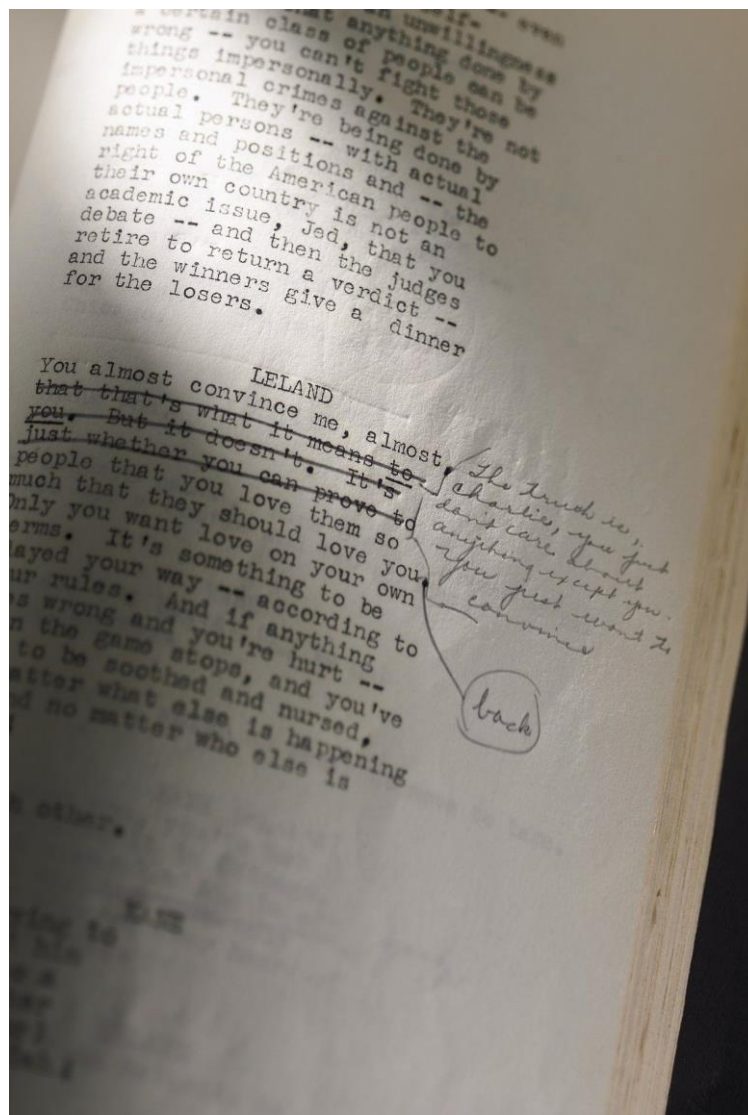


Figura 54

Página do roteiro original de *Cidadão Kane* com anotações de Orson Welles

Fonte: <<https://cinephiliabeyond.org/citizen-kane-the-astonishing-debut-of-hollywoods-greatest-wunderkind/>>

A produção de *Mank*, viabilizada pela Netflix, evidencia a estratégia da plataforma em investir em projetos de cineastas já consolidados no mercado, associados a um teor de nostalgia, explorando elementos reconhecíveis pelo público para atender a uma fatia de mercado que consome esse tipo de cinema. David Fincher, diretor do longa, possui uma trajetória consolidada, com títulos como *Zodíaco* (2007), *O curioso caso de Benjamin Button* (2008), *A Rede Social* (2010) e *Garota Exemplar* (2014), filmes exibidos em festivais de prestígio. E crédito em direção de séries, com experiências bem-sucedidas em projetos da própria Netflix, como *House of Cards* (2013 - 2018), *Mindhunter* (2017 - 2019) e *Love, Death & Robots* (2019 -). Em 2021, *Mank* foi o filme com maior número de indicações ao Oscar, totalizando dez, e venceu nas categorias de Melhor Fotografia e Melhor Design de Produção. Cabe destacar que

filmes que retratam o passado não necessariamente operam pela via da nostalgia emotiva, ou seja, não dependem exclusivamente de elementos reconhecíveis associados a sentimentos afetivos, mas, como no caso de *Mank*, o próprio processo de produção, que simula os modos de fazer cinematográfico de outra época, estabelece uma conexão emocional. Tal escolha funciona como um aceno à indústria estadunidense, que historicamente valoriza e premia práticas de autocitação. Assim, quando o presente não parece tão glorioso, as homenagens ao fazer cinematográfico do passado, mesmo quando apresentadas de maneira estilizada ou caricata, ganham força simbólica. A esse respeito, Fredric Jameson argumenta:

Assim, esses filmes podem ser lidos como duplo sintoma: eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado. (Jameson, 1997, p. 301).

Os filmes que operam pela lógica da nostalgia apresentam uma versão recortada e idealizada de um passado platônico, construído a partir da percepção do próprio realizador. Nesse processo, a narrativa e os elementos visuais da época representada são manipulados de modo a dialogar ideologicamente com o público contemporâneo, considerando que o contexto de produção da obra é substancialmente distinto do período histórico retratado. Mesmo quando ambientado em um universo distante temporalmente, o cineasta frequentemente recorre à exacerbação ou estilização da representação do passado como estratégia discursiva para comentar questões do presente. A esse respeito, Fredric Jameson expõe:

Pois é através dos assim chamados filmes de nostalgia que o processo propriamente alegórico do passado tornou-se possível; é porque o aparato formal dos filmes de nostalgia nos treinou a consumir o passado em termos de imagens sofisticadas que essas novas formas e colocações mais complexas da "pós-nostalgia" se tornaram possíveis. (Jameson, 1997, p. 293).

O longa produzido pela Netflix, concebido como um filme de época, carrega em sua estrutura a representação da historicidade, um olhar de 2020 projetado sobre o contexto sociocultural dos anos 1930. Tal construção mobiliza estereótipos, escolhas estéticas e referências culturais organizadas e delimitadas por décadas, funcionando como um filtro temporal que traduz o passado a partir das demandas, visões e sensibilidades contemporâneas. Nesse sentido, Fredric Jameson aponta:

A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediatividade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. É correto,

então, em outras palavras, insistir também na historicidade da própria operação, que é nossa maneira de conceber a historicidade nessa sociedade específica e nesse modo de produção. É correto, ainda, observar que aqui está em jogo essencialmente um processo de reificação através do qual nos afastamos de nossa imersão no aqui e no agora (ainda não identificados como "presente") e o entendermos como um tipo de coisa - não meramente um "presente", mas, um presente que pode ser datado e rotulado como os anos 80 ou 50. (Jameson, 1997, p. 290).

A distância temporal da história retratada em *Mank* não dialoga diretamente com gerações que possuem lembranças afetivas relacionadas a *Cidadão Kane*. Além disso, o filme de 1941 não obteve o êxito comercial esperado em seu lançamento, conquistando prestígio sobretudo no meio da crítica especializada e entre profissionais da indústria apenas nas décadas seguintes, processo que culminou em sua reestreia em 1956. Em 1998, a obra de Orson Welles alcançou o topo da lista dos 100 filmes mais importantes do *American Film Institute*. Assim, o elemento de nostalgia presente no longa original da Netflix, lançado em 2020, reside justamente na celebração da notoriedade e do reconhecimento que *Cidadão Kane* conquistou ao longo do tempo, consolidando-se como uma obra dotada de aura artística, aspecto que David Fincher buscou replicar e homenagear em sua própria realização.

O grande mistério que permeia *Cidadão Kane* reside na palavra enigmática proferida pelo protagonista, Charles Foster Kane, em seu leito de morte, enquanto deixa cair um globo de neve que se quebra ao atingir o chão. *Rosebud* constitui não apenas a primeira linha de diálogo do filme, mas também a última palavra exibida na tela antes dos créditos finais (Figura 55). Sobre esse elemento central da narrativa, André Bazin observa:

A palavra do fim é a mesma do começo: “Rosebud”, cuja significação a investigação esquadrinha em vão a vida aventureira de Kane, e que não passa de uma palavra escrita sobre um trenó infantil. Quando o orgulho e os álbis do sucesso desfizeram seu abraço, quando esse velho, no limiar da morte, abandonar-se até deixar escapar num último devaneio a chave mais secreta de seus sonhos, sua palavra histórica não terá passado de uma palavra de criança. (Bazin, 2005, pp. 80 81).



Figura 55

Trenó infantil em chamas - *Cidadão Kane* (1941)

Fonte: <[https://www.imdb.com/title/tt0033467?ref=quilllette.com&ref\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0033467?ref=quilllette.com&ref_mv_close)>

A palavra *Rosebud* carrega um forte simbolismo, representando o vínculo afetivo do personagem com sua infância e sua busca inconsciente por um retorno ao lar, entendido como espaço de segurança e inocência. Apesar de ter conquistado tudo o que almejou materialmente, Charles Foster Kane revela, em seu suspiro final, o desejo pelo refúgio perdido de sua infância, simbolizado no trenó de neve. *Cidadão Kane* constrói, portanto, uma narrativa marcada pela nostalgia reflexiva, conceito definido por Svetlana Boym como aquela que acolhe contradições, ambiguidades e a complexidade inerente à memória e à experiência humana, sem recorrer à idealização. Diferencia-se, assim, da nostalgia restauradora, presente em *Mank*, que, segundo a autora, consiste em uma forma de saudade que busca reconstruir o passado de maneira literal e romantizada: “A nostalgia restauradora se manifesta em reconstruções totais de monumentos do passado, enquanto a nostalgia reflexiva permanece nas ruínas, na memória do tempo e da história, nos sonhos de outro plano e de outra época.” (Boym, 2001, p. 41).

A Netflix como um reflexo da indústria cinematográfica estadunidense procura atrair e manter audiência global através de filmes originais com narrativas nostálgicas, evocando elementos visuais e sonoros de décadas passadas, reafirmando a percepção de familiaridade, pertencimento e identidade coletiva, porém, de maneira idealizada sugerindo segurança, o que dialoga com a nostalgia restauradora. A imagem construída de grandiosidade dos Estados Unidos para os estadunidenses atravessa o discurso político nacionalista com slogans como: “*Make America great again*” e ecoa na indústria cultural com produções que exaltam os grandes feitos do país na percepção global. Filmes como *Mank* busca enaltecer a época triunfante de uma Hollywood que fabricava não apenas produtos efêmeros consumidos e esquecidos rapidamente, mas, obras dignas de relevância artística que atravessa o tempo, deixando nas sombras toda a complexidade do período retratado, focando nesse passado imaculado da nostalgia restauradora, mais confortável e digerível.

## Considerações finais

Este estudo concentrou-se em investigar como a Netflix, enquanto plataforma global de produção e distribuição de cinema, reproduz e adapta práticas consolidadas no sistema cinematográfico hollywoodiano. A empresa atua na interseção entre mercadoria cultural e reconstrução simbólica da colonização do imaginário cinematográfico hollywoodiano, articulando estratégias de mercado com elementos estéticos e narrativos que dialogam com a memória coletiva do público. Ao investir em produções originais dirigidas por cineastas reconhecidos e elencos prestigiados, a Netflix consegue expandir seu volumoso número de assinantes e conferir legitimidade artística às suas obras, consolidando-se ainda como agente que transforma a memória e a nostalgia em instrumentos de engajamento cultural e consumo midiático.

Os filmes *Roma* (2018), *O Irlandês* (2019) e *Mank* (2020) exemplificam com clareza como a plataforma opera na mediação entre passado e presente, mobilizando referências estéticas e narrativas históricas para criar produtos audiovisuais que dialogam com a cultura contemporânea. Nesse sentido, os filmes originais Netflix com temáticas nostálgicas funcionam como um processo de midiaticização que reconstrói o passado sob a ótica do presente, configurando uma forma de nostalgia restauradora, conforme descrito por Svetlana Boym, em que o tempo histórico é reinterpretado de forma idealizada e afetivamente significativa para o espectador. A empresa espelha o que a indústria hollywoodiana estabeleceu durante décadas, e continua a se adaptar ao que essa mesma indústria pratica hoje em relação a essa rememoração, uma autofagia do mercado, se alimentando de produções do passado para tentar se manter relevante.

A Netflix absorveu e empregou a padronização narrativa em suas obras originais como um movimento estratégico, mesmo em filmes autorais, para se posicionar com destaque em um nicho do mercado audiovisual, antes apenas explorado pelas salas de cinema e que agora se fortalece cada vez mais, a competição por tempo de tela entre plataformas de *streaming* com cinema exibido em diferentes dispositivos. Essa estratégia revela não apenas uma adequação às lógicas de consumo, marcadas pela fragmentação da atenção e pela necessidade de acesso imediato, mas também a consolidação de um modelo híbrido que articula elementos da tradição cinematográfica hollywoodiana com as demandas específicas do ambiente digital.

No contexto de produção cinematográfica original, a Netflix investiu em filmes de autor, em projetos que carregam a assinatura estética, narrativa e temática características de cineastas consagrados, elevando a aura artística e cultural dessas obras que ultrapassa o conceito de

entretenimento por essência no mercado, promovendo a plataforma a um capital simbólico de valor artístico e legitimando seu negócio como produtora e exibidora cultural.

A Netflix desempenhou um papel duplo na indústria audiovisual, por um lado, promoveu uma renovação na indústria cinematográfica ao romper com o monopólio das salas de exibição e ao instaurar novas lógicas de distribuição e consumo, centradas no imediatismo do acesso e na personalização da experiência do espectador. Por outro lado, reproduziu a mesma estrutura hegemônica da indústria hollywoodiana ao adotar mecanismos de padronização narrativa, estratégias de *marketing* global e práticas de legitimação cultural baseadas na premiação e no prestígio crítico. Esse movimento revela uma aparente contradição, ao mesmo tempo em que desestabiliza os modelos tradicionais de circulação fílmica, a plataforma reafirma os dispositivos de consagração já estabelecidos, como a valorização de cineastas renomados, o investimento em narrativas de grande apelo estético, nostalgia como mercadoria e a busca por reconhecimento em festivais e premiações. Assim, a Netflix configura-se como uma empresa que simultaneamente desafia e perpetua a lógica da indústria cinematográfica hollywoodiana, criando um processo de renovação que não rompe radicalmente com o passado, mas o rearticula em uma dimensão midiaticizada e adaptada às condições do *streaming*.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Sesc, 2008.
- BORDWELL, David. *Figuras trançadas na luz: A encenação do cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Routledge, 2015.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EdUSP, 2013.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BRANT, Charles. *O Irlandês: os crimes de Frank Sheeran a serviço da máfia*. São Paulo: Seoman, 2019.
- CASSIN, Barbara. *Nostalgia: Quando afinal estamos em casa?*. São Paulo: Quina Editora, 2024.
- DEADLINE. *Alfonso Cuarón's 'Roma' Script: Closely Guarded Until Now – Read It In Full*. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/12/roma-alfonso-cuaron-oscars-netflix-screenplay-exclusive-1202522546/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.
- FEINBERG, Scott. *Oscars: Film Academy Lengthens Minimum Theatrical Release Required for Best Picture Eligibility*. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-theatrical-release-best-picture-eligibility-1235521130/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GLEIBERMAN, Owen. *Who Wrote 'Citizen Kane'? It's a Mystery Even if You Know the Answer*. Disponível em: <<https://variety.com/2020/film/columns/who-wrote-citizen-kane-orson-welles-herman-mankiewicz-pauline-kael-1234841438/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HASTINGS, Reed; MEYER, Erin. *A regra é não ter regras: A Netflix e a cultura da reinvenção*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IMDB. *Roma*. Diretor: Alfonso Cuarón. Roteiro: Alfonso Cuarón, 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt6155172/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- IMDB. *The Irishman*. Diretor: Martin Scorsese, 2019. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1302006/>>. Acesso em 24 de outubro de 2024.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KAEL, Pauline. *Raising Kane*. The New Yorker. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/1971/02/20/raising-kane-i>>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- LEAL, Rafael (org.). *Roteiro audiovisual: estudos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Loyola, 2023.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 2010.
- MARAS, Steven. *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. London: Wallflower, 2009.
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MENDES, João Maria. *Culturas narrativas dominantes: o caso do cinema*. Lisboa: Edial, 2009.
- NETFLIX BRASIL. *Prévia de filmes – Netflix 2021 | Trailer oficial*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8hsR0SNAYx8&t=2s>>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- NETFLIX. *A história da Netflix*. Disponível em: <[https://about.netflix.com/pt\\_br](https://about.netflix.com/pt_br)>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- NETFLIX. *Camino a Roma*. Direção: Andrés Clariond Rangel e Gabriel Nuncio, 2020. (72 min.), documentário. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81085934>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX. *Conversando sobre O Irlandês*. Netflix Studios, 2019. Disponível em: <<https://www.netflix.com/search?q=the%20irishman&jbv=81212801>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX. *O Irlandês*. Diretor: Martin Scorsese, 2019. Disponível em: <<https://www.netflix.com/search?q=the%20irishman&jbv=80175798>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NETFLIX. *Roma*. Direção: Alfonso Cuarón. Roteiro: Alfonso Cuarón, 2018. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/80240715>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais do cinema II - Gêneros cinematográficos*. Covilhã: LabCom, 2010.

PALLISTER, Kathryn (editor). *Netflix nostalgia: streaming the past on demand (Remakes, Reboots, and Adaptations)*. Lanham: Lexington Books, 2019.

PIZZELLO, Stephen. *A Writer in Exile*. Leitz. Disponível em: <<https://www.leitz-cine.com/production/mank-2020>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SCORSESE, Martin. *Il Maestro - Federico Fellini and the lost magic of cinema*. Disponível em: <<https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

SCORSESE, Martin. *I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"