

## O Uso da Película na Produção de Filmes Originais Netflix

*Analog film practice on Netflix Originals*

*Empleo del Cine Analógico en Películas Originales de Netflix*

*Thalita Fernandes de Sales<sup>1</sup>  
Marcel Vieira Barreto Silva<sup>2</sup>*

### Resumo

Investiga a escolha pelo formato analógico em produções Originais Netflix, a partir da análise dos filmes “Kodachrome” (2017), “Os Meyerowitz: família não se escolhe” (2017), “O irlandês” (2019) e “Destacamento Blood” (2020). Separando as obras entre as categorias “memória afetiva” e “memória histórica”, observamos a ligação entre o uso da película e o evocar do passado em suas narrativas. O uso do formato de captação analógico contemporâneo em tais obras levanta discussões acerca do papel da película em meio ao cinema digital.

**Palavras-chave:** Cinema analógico. Filme histórico. Fotografia cinematográfica. Memória e cinema. Netflix.

### Abstract

Investigate the choice of analog film practice in Netflix Originals, from the analysis of the movies “Kodachrome” (2017), “The Meyerowitz stories” (2017), “The irishman” (2019), and “Da 5 bloods” (2020). “Affective memory” and “historical memory” are two categories used to classify these pieces and study the relationship between the usage of analog film and the evocation of the past in their narratives. When choosing that specific way of shooting, these movies discuss the role of analog film amid the digital.

**Keywords:** Analog film. Historical film. Cinematography. Memory and cinema. Netflix.

### Resumen

Investigar la elección por el formato analógico en producciones originales de Netflix, a partir del análisis de las películas “Kodachrome” (2017), “Los Meyerowitz: la familia no se elige” (2017), “El irlandés” (2019) y “5 sangres” (2020). Separando las obras entre las categorías “memoria afectiva” y “memoria histórica”, observamos el vínculo entre el empleo del cine analógico y la evocación del pasado en sus narrativas. El empleo del formato de captura analógico contemporáneo en las obras citadas plantea discusiones acerca del papel del cine analógico en medio al cine digital.

**Palabras clave:** Cine analógico. Película histórica. Fotografía cinematográfica. Memoria y cine. Netflix.

## INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil, [thalita.cinema@gmail.com](mailto:thalita.cinema@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil, [marcelvbs@hotmail.com](mailto:marcelvbs@hotmail.com)

Ao longo da sua história, o cinema experimentou diversas mudanças na forma como consumimos e compreendemos o que é um filme. O debate em torno da centralidade do dispositivo como ontologia da experiência cinematográfica (AUMONT, 2003, 2011; RAMOS, 2016) e as pesquisas mais recentes no campo da arqueologia e das materialidades das mídias (ALBERA, TORTAJADA, 2010; BELTRAME, FIDOTTA, MARIANI, 2015) tem a seu modo apontado para a importância de refletir sobre a dimensão sensível e material das formas de produção, circulação e exibição dos filmes como modo de pensar a própria história do cinema. Nesse sentido, mais do que hierarquizar as formas históricas em torno de uma pressuposta essência da experiência cinematográfica, interessa aqui observar como o cinema vivenciou, ao longo de sua história, mudanças técnicas na maneira de capturar, manipular e projetar os sons e as imagens, e como essas mudanças se relacionam com as transformações nas narrativas, linguagens, institucionalidades e experiências de consumo.

Na passagem para o século XXI, com a digitalização das técnicas de captação e edição de som e imagem, o cinema passou por mais uma revolução, dessa vez em conjunto com a indústria fonográfica e da mídia impressa, e cujos efeitos ainda estão em disputa no ecossistema midiático contemporâneo. A digitalização, nesse sentido, converteu a música, a literatura e o cinema em dados numéricos acessíveis em computador, ou seja, naquilo que Manovich (2001, p. 48) chamou de “novas mídias”, possibilitando formas inéditas de interação e manipulação desses conteúdos por seus usuários e demandando a percepção de tais mídias através de novas categorias.

Loertscher *et. al* (2016) afirmam que o lançamento da câmera Arri Alexa em 2011 foi um dos responsáveis pela aderência dos produtores, diretores e diretores de fotografia ao cinema digital, uma vez que a filmadora possui faixa dinâmica e reprodução de cores similar a das câmeras analógicas. As câmeras digitais diminuíram consideravelmente as despesas na produção de filmes e os estúdios ao redor do mundo rapidamente começaram a aderir ao novo formato, contribuindo significativamente para um processo que mudou para sempre a forma como os filmes são feitos. Nas palavras de Bordwell (2012, p. 8), “filmes viraram arquivos”.

Em meio a um universo de possibilidades de geração de imagens em movimento, a dominação do digital no mercado fez com que a película deixasse de ser a única ferramenta possível, para se tornar muito mais um mecanismo catalisador de estéticas e discursos. Ainda assim, esses filmes analógicos quase sempre vão ser mediados por uma distribuição/exibição digital. Com isso, algumas perguntas se impõem: o que resta de analógico nessas imagens captadas por película, mas distribuídas digitalmente? Como isso impacta o resultado final dessas obras, na sua dimensão estilística e sensível? Para além de apenas especular sobre seus

impactos no futuro, esse artigo parte do interesse em investigar a escolha pelo formato analógico em produções originais Netflix dentro do contexto da televisão distribuída pela Internet (LOTZ, 2017). A partir da análise dos filmes<sup>3</sup> “*Kodachrome*” (2017), “*Os Meyerowitz: família não se escolhe*” (2017), “*O irlandês*” (2019) e “*Destacamento Blood*” (2020), observamos a ligação entre o uso da película e a evocação do passado em suas narrativas, como se a materialidade sensível do sistema de captação das imagens impusesse aos filmes uma textura nostálgica. Para compreender esse processo, distinguimos as quatro obras entre as categorias “memória afetiva” e “memória histórica”, apontando como o formato analógico contribui na construção da atmosfera fílmica, em virtude da sua ligação direta a registros de eventos do passado, e como também traz à tona o debate acerca da obsolescência das mídias analógicas e da sua remediação digital (BOLTER, GRUSIN, 2000; ANNETT, 2014).

## 2 GESTOS NOSTÁLGICOS NA PRODUÇÃO ORIGINAL DA NETFLIX

Por meio do que Castellano e Meimaridis (2017) chamam de “instrumentalização da nostalgia”, a Netflix construiu uma prática televisiva comum que consiste em reciclar conteúdos com apelo popular através de reprises, *remakes*, *revivals* e *spin offs*. Desde quando começou a produzir conteúdo original, em 2013, passou a investir no resgate de séries canceladas ou finalizadas, não só incluindo-as em seu catálogo, como também produzindo novas temporadas. Essa estratégia visa atrair e fidelizar comunidades de fãs na plataforma. É o caso de “*Arrested development*” (2003-2006, 2013-2018) que ganhou duas temporadas sete anos após o seu cancelamento pela FOX e “*Gilmore girls*” (2000-2007) que em 2016 recebeu um *revival* de 4 episódios atualizando seus espectadores sobre a vida das protagonistas Lorelai e Rory e dos moradores de Stars Hollows dez anos depois do encerramento da série original.

Surfando no fenômeno da “retromania” abordado por Reynolds (2011), isto é, no apelo ao passado recente presente no audiovisual, no design, na música e na moda contemporânea, a Netflix também parece procurar uma estética similar nas séries adolescentes disponíveis na sua biblioteca, sejam elas produções originais ou não. “*The end of the f\*\*ing world*” (2017-2019), “*Riverdale*” (2017-), “*13 reasons why*” (2017-2020), “*O mundo sombrio de Sabrina*” (2018-) e “*Sex education*” (2019-), por exemplo, mesmo se passando em contextos contemporâneos, possuem atmosferas carregadas por influências e elementos retrô.

---

<sup>3</sup> Como os filmes analisados foram distribuídos no Brasil pela Netflix, os autores optaram pelo uso dos títulos em português.

Tal estética se apresenta nos figurinos com tendências de moda dos anos 80 e 90, na presença de tecnologias obsoletas como fitas cassetes, vitrolas, máquinas de escrever, câmeras analógicas, fliperamas e *Discmans* e nos cenários repletos de referências ao *mid-century modern*, estilo popular no design de interiores dos Estados Unidos entre os anos 50 e 60. Mesmo no Brasil, com o caso da série “*Samantha!*” (2018-2019), essas construções de gestos nostálgicos na ficção seriada tem se demonstrado um caminho recorrente na estratégia de produção da Netflix (SILVA, LOPES, 2020).

Apesar da exigência por parte da Netflix de que seus produtos originais sejam gravados majoritariamente em formato digital 4K UHD, a empresa tem se mostrado receptiva em financiar e distribuir, nos últimos anos, produções captadas em película, como é o caso de “*Os Meyerowitz: família não se escolhe*” (2017), direção de Noah Baumbach, “*O paradoxo Cloverfield*” (2018), direção de Julius Onan, “*Kodachrome*” (2018), direção de Mark Raso, “*História de um casamento*” (2019), direção de Noah Baumbach e “*O irlandês*” (2019), direção de Martin Scorsese. Para Manovich (1995, p.5), a dominação do digital sobre a película estimulou um “status fetichista” para a imagem analógica. Esse evento pode ser observado no nosso cotidiano, por exemplo, através da variedade de aplicativos para celular disponíveis para manipulação de fotografias nos quais os usuários podem acrescentar filtros que simulam cores e texturas presentes nas fotos analógicas. Bartholeyns (2014, p. 55) sugere que a tensão das imagens produzidas no presente, mas que carregam características visuais do passado, deu origem a uma “nova forma de nostalgia”. Para o autor, são esses atributos que possibilitam que qualquer paisagem ou objeto possa se tornar nostalgizante. Para Sapio (2014, p. 48), a adição de filtros e granulações por parte dos usuários se dá como compensação pela ausência dos álbuns de fotografia e filmes caseiros em mídia física nos lares modernos, assim como dos rituais que envolvem a reunião da família em torno de tais artefatos.

Bartholeyns (2014) questiona o que significa manipular uma imagem de modo a fingir que ela pertence a outra época. Para a Netflix, apostar em universos familiares ao espectador ou que evocam o passado e a memória recente pode se mostrar um caminho favorável para a sua consolidação como líder de serviços de *streaming* por assinatura, de consumo doméstico, individual e móvel. A partir disso, podemos ampliar este raciocínio ao trazer para o debate o uso da película em suas produções recentes. Se a remediação da imagem analógica por meio de aplicativos digitais se tornou uma prática cotidiana dos usuários de redes sociais como o *Instagram*, atribuir o uso de uma mídia do passado em conjunto com o visual analógico em produções cinematográficas, distribuídas na televisão através da Internet, também pode agir como um atrativo para a audiência.

### 3 O FORMATO ANALÓGICO EM PRODUÇÕES ORIGINAIS NETFLIX

De acordo com a Netflix<sup>4</sup>, a exigência do uso do formato 4K UHD é uma forma de resguardar suas obras diante da incerteza sobre quais serão as tecnologias utilizadas na exibição desses conteúdos no futuro. As constantes transformações digitais vem se mostrando um desafio para o armazenamento não só dos conteúdos que já foram produzidos como também dos que estão em produção atualmente. Diferente da Netflix, que opera com armazenamento digital, outras empresas ainda optam por arquivar seus filmes de maneira analógica, inclusive fazendo a conversão das informações originalmente digitais para o celulóide, já que esse método “provou ser estável e durável em condições ambientais controladas, enquanto o digital criou uma série de questões que ainda estão em aberto (acessibilidade das plataformas, estabilidade das operadoras, conformidade)” (ELSAESSER, HAGENER, 2015, p. 203, tradução nossa)<sup>5</sup>

Em seu Centro de Ajuda ao Parceiro, a Netflix também disponibiliza uma lista<sup>6</sup> de câmeras aprovadas para a produção dos seus conteúdos originais. Dentre os modelos, não há nenhuma filmadora analógica presente. Apesar disso, a empresa permite algumas exceções, não só para o uso da película, como também para drones e câmeras subaquáticas, desde que sejam previamente aprovadas pelos gerentes dos projetos. Essa flexibilização, porém, parece se dar na maioria dos casos para diretores com um currículo mais experiente ou premiado.

Um exemplo de uma conduta diferente sobre o uso (ou não) de um modelo de câmera não aprovado na lista ocorreu na produção de “*The Eddy*” (2020), minissérie produzida por Damien Chazelle, cineasta que ganhou o Oscar de Melhor Direção por “*La la land: cantando as estações*” (2017). A narrativa que acompanha o pianista Elliot em seu clube de jazz em Paris nos tempos atuais teve os seus dois primeiros episódios filmados com o modelo Aaton XTR Prod com película de 16mm<sup>7</sup>, enquanto os seis episódios restantes foram captados no formato digital por determinação da Netflix. De acordo com Marie Spencer, uma das diretoras de fotografia da série, a “Netflix decidiu que apenas Damien poderia [usar o formato] e nenhum outro diretor.” (SPENCER, 2020, online, tradução nossa)<sup>8</sup> A escolha de utilizar o

---

4 Disponível em: [partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/229150387-Why-does-Netflix-require-4K-on-Netflix-Originals-](https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/229150387-Why-does-Netflix-require-4K-on-Netflix-Originals-). Acesso em: 6 out. 2020

5 Do original: “For example, major film archives are still routinely transferring digital information to celluloid prints for storage because these have proven to be stable and durable under controlled environmental conditions, while the digital raises a number of open questions (platform accessibility, stability of carrier, agreed standards).”

6 Disponível em: [partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-and-Image-Capture](https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-and-Image-Capture). Acesso em: 1 out. 2020

7 Disponível em: [kodak.com/en/motion/blog-post/the-eddy](https://kodak.com/en/motion/blog-post/the-eddy). Acesso em: 6 out. 2020

8 “Netflix was adamant that only Damien could [shoot the format] and no other director.” Disponível em: [nofilmschool.com/damien-chazelle-convince-netflix-16mm](https://nofilmschool.com/damien-chazelle-convince-netflix-16mm). Acesso em: 1 out. 2020

celulóide se deu como recurso estético, já que a série teve como referência a *Nouvelle Vague* dos anos 60, o cinema americano dos anos 70 e a influência que a liberdade do 16mm provocou nessas escolas (GAUTIER, 2020 apud PENNINGTON, 2020, tradução nossa). Porém, devido ao embargo da Netflix, os episódios seguintes da série precisaram simular essa estética com o digital. Para isso, a produção optou pela filmadora RED Helium em conjunto com as mesmas lentes utilizadas nos dois primeiros episódios.

Bong Joon-ho, entretanto, não teve a mesma oportunidade que Chazelle na produção de “*Okja*” (2017). Ao mesmo tempo em que a Netflix prometeu liberdade de escolha da equipe e privilégios na edição da obra, a mesma autonomia não se deu na escolha do formato de captação. O diretor, na época, ainda não havia recebido os Óscares de Melhor Direção, Melhor Filme e Melhor Roteiro Original por “*Parasita*” (2019). “No início, eu e Darius Khondji, meu diretor de fotografia, queríamos filmar “*Okja*” em 35mm, mas a Netflix insistiu que todos os Originais Netflix deveriam ser gravados e arquivados em 4K.” (JOON-HO 2017, online, tradução nossa)<sup>9</sup> Apesar da Netflix já ter mais de uma vez financiado ou distribuído projetos considerados de difícil comercialização para estúdios tradicionais, como no caso de “*Roma*” (2018), drama em preto e branco falado em espanhol e mixteco e sem estrelas no elenco, e de “*O irlandês*” (2019), obra que levou cerca de 4 anos para ser produzida<sup>10</sup> e utilizou uma tecnologia onerosa e complexa de rejuvenescimento digital, a fala de Joon-ho retrata como a flexibilidade e a liberdade criativa dada aos cineastas pela empresa acontece até um certo ponto e não sem acordos ou renúncias.

Apesar de todo o discurso em prol das câmeras 4K UHD, a presença de produções captadas em película financiadas ou distribuídas pela Netflix vem se fortalecendo nos últimos anos. Composto essa lista estão “*Os Meyerowitz...*” (2017), filmado em Super 16mm; “*O paradoxo Cloverfield*” (2018), “*Kodachrome*” (2018), “*Lazzaro felice*” (2018), “*História de um casamento*” (2019) e “*O irlandês*” (2019), filmados em 35mm e “*Destacamento Blood*”<sup>11</sup> (2020), filmado em 16mm e 8mm. A presença desses filmes numa plataforma de *streaming* faz surgir uma série de questionamentos sobre o entrelaçamento da película no cinema e na televisão digital.

Nesse sentido, a própria denominação do que pode ser considerado uma obra analógica nos tempos atuais entra em crise. A conversão das informações presentes num rolo

---

9 “At first, Darius Khondji, my cinematographer, and I wanted to shoot *Okja* on 35mm, but Netflix insisted that all Netflix Originals be shot and archived in 4K” Disponível em: [lwlies.com/articles/bong-joon-ho-shooting-okja-35mm-netflix/](http://lwlies.com/articles/bong-joon-ho-shooting-okja-35mm-netflix/). Acesso em: 29 set. 2020

10 Disponível em: [hollywoodreporter.com/features/making-irishman-robert-de-niro-al-pacino-bring-scorseses-career-experiment-big-screen-1257256](http://hollywoodreporter.com/features/making-irishman-robert-de-niro-al-pacino-bring-scorseses-career-experiment-big-screen-1257256). Acesso em: 29 set. 2020

11 *Destacamento Blood* (tradução nossa).

de filme para dados numéricos acessíveis pelo computador com a finalidade de edição, distribuição ou exibição de um conteúdo audiovisual já altera a própria forma desse produto. Como aponta Manovich (2001, p. 254, tradução nossa)

Uma vez que a filmagem é digitalizada (ou filmada diretamente em um formato digital) ela perde sua privilegiada relação indexical com a realidade pró-fílmica. O computador não distingue entre uma imagem obtida por lentes fotográficas, uma imagem criada em um programa de computador ou uma imagem sintetizada em um pacote de gráficos 3D, já que eles são feitos do mesmo material - pixels. E os pixels, independente de sua origem, podem ser facilmente alterados, substituídos e assim por diante. A filmagem “live action” é reduzida a apenas mais um gráfico, não muito diferente das imagens que foram criadas manualmente.<sup>12</sup>

A digitalização do parque exibidor ao redor do mundo<sup>13</sup> em conjunto com a cada vez mais rara presença de projetores analógicos nesses espaços torna a distribuição digital dos filmes captados em película praticamente obrigatória. Mesmo as obras que recebem a oportunidade de serem exibidas em sessões especiais em versões em 35mm ou 70mm têm a maior parte da sua audiência oriunda de salas digitais, DVDS, *Blu-rays*, serviços por assinatura ou até mesmo de sites de distribuição pirata na Internet. Sendo assim, por que esses cineastas ainda optam por gravar no formato analógico? De que modo a película se transpõe nessas obras, mesmo com a exibição digital?

Em entrevistas com diretores de fotografia que utilizaram o formato de captação analógico nos últimos anos, é comum se deparar com a opinião de que o uso da película incentiva uma maior concentração por parte da equipe no momento das gravações. Para Vasyanov (2016, online, tradução nossa)<sup>14</sup>, diretor de fotografia, o celulóide “traz um tipo de disciplina para o set. Um certo respeito pela câmera que faz com que todos se esforcem ao máximo.” Nessa mesma direção, Seresin (2017, online, tradução nossa)<sup>15</sup> aponta que no processo de captação analógico, o fotógrafo “precisa confiar nos seus olhos, nos seus instintos, nos técnicos do laboratório e no desconhecido.” Esse exercício ritualístico também

---

12 Once live action footage is digitized (or directly recorded in a digital format), it loses its privileged indexical relationship to pro-filmic reality. The computer does not distinguish between an image obtained through the photographic lens, an image created in a paint program or an image synthesized in a 3D graphics package, since they are made from the same material — pixels. And pixels, regardless of their origin, can be easily altered, substituted one for another, and so on. Live action footage is reduced to be just another graphic, no different than images which were created manually.

13 Em 2019 97% das salas de cinema ao redor do mundo já haviam aderido a projeção digital (MPAA, 2019, p. 15).

14 “what I love about film is that it brings a sort of discipline on set. A sort of respect for the camera when it rolls for everyone to give their maximum effort.” Vasyanov explains.

15 “Personally, I also like the process of using film – you have to trust your eyes, your instincts, the lab technicians and the unknown. Magical things can happen between the exposure on-set and the dailies, which can take your vision to another place”.

aparece no discurso de Mark Raso<sup>16</sup> (2018, online), diretor de “*Kodachrome*” (2017), quando ele compara a necessidade de, quando se manipula uma câmera analógica, estar presente e esperar pelo “momento certo”, diferentemente da experiência da fotografia digital, na qual o usuário não só confere o resultado da captura instantaneamente como também pode fazer quantos cliques ou tomadas quiser, bastando apenas a troca de cartão de memória.

A escolha pelo formato de captação analógico, portanto, modifica aspectos técnicos, econômicos e sociais de uma produção a partir das suas demandas, que vão desde a necessidade de laboratórios para o processamento do material bruto de cada diária de filmagem até um maior engajamento e atenção por parte da equipe. Além desses aspectos logísticos, a busca por uma estética específica também influencia no formato escolhido, já que, a depender do formato escolhido, o processo de captura de imagens converte as cores de maneira distinta, variando a profundidade, o alcance dinâmico e o contraste das mesmas. Nesse ponto, a aparência da imagem e a representação de cores e texturas e como elas podem atuar dentro da atmosfera proposta por determinado roteiro estão diretamente ligadas à essa decisão. Como o processo fotoquímico é orgânico, a imagem produzida pode adquirir algumas falhas, como manchas e pontos de queima, coisa que não acontece na fotografia digital. Contudo, existem uma série de *softwares* de edição como Adobe Premiere, Da Vinci Resolve e Final Cut PRO que possibilitam manipular uma imagem digital e atribuir a ela características do formato analógico por meio da adição de filtros, granulações e ruídos. Essa possibilidade tecnológica reforça o entendimento de que usar a película na produção de filmes contemporâneos se tornou realmente uma escolha e não apenas o único caminho possível para produzir esses efeitos determinados.

Observando os filmes captados em película e financiados ou distribuídos pela Netflix nos últimos anos, percebemos que além do formato escolhido, muitos desses filmes também compartilham o fato de que as lembranças dos personagens acerca de momentos específicos no passado atuam como gatilhos para a trama, moldando as relações interpessoais e propondo desafios que precisam ser superados para o desfecho dos seus arcos. Essas memórias podem estar num âmbito afetivo como em “*Kodachrome*” e “*Os Meyerowitz...*”, cujas narrativas retratam dinâmicas familiares e, portanto, se desenvolvem em núcleos mais íntimos, com pouca interferência do mundo externo. Como também podem se apresentar como memórias coletivas a partir de eventos históricos, como no caso de “*Destacamento Blood*” que resgata a

---

16 TAYLOR, Kate. How director Mark Raso developed his love letter to Kodachrome. **The Globe and Mail**, Toronto, Canadá, 3 maio 2018. Disponível em: [theGlobeandMail.com/arts/film/article-how-director-mark-raso-developed-his-love-letter-to-kodachrome/](https://www.theglobeandmail.com/arts/film/article-how-director-mark-raso-developed-his-love-letter-to-kodachrome/). Acesso em: 1 out. 2020

participação negra na guerra do Vietnã, fazendo um paralelo com a luta da população negra em meio a uma sociedade racista, e de “*O irlandês*”, que aborda por meio de *flashbacks* do sicário Frank Sheeran os conflitos entre a máfia nos Estados Unidos e as suas implicações na economia e na política norte-americana. Ramificando a atuação da memória em tais obras como “afetiva” ou “histórica”, e fazendo um paralelo entre a escolha pelo formato de captação analógico e a presença do passado em suas narrativas, vamos lançar agora um olhar mais atento para as quatro obras citadas acima.

#### 4 A MEMÓRIA AFETIVA EM “*OS MEYEROWITZ*” E “*KODACHROME*”

Podemos apontar muitos aspectos em comum entre “*Os Meyerowitz...*” e “*Kodachrome*”, já que ambas as obras apresentam núcleos familiares disfuncionais e se centram na relação distante e pouco afetiva entre pais e filhos. Nos dois casos, as figuras paternas são artistas, um escultor e um fotojornalista respectivamente, que dedicaram mais tempo às suas carreiras do que ao vínculo com seus filhos. Estes, por sua vez, também compartilham similaridades, como conflitos da meia idade e instabilidades na carreira profissional e em relacionamentos amorosos. Além disso, as perspectivas individuais acerca de acontecimentos que ocorreram na infância dos protagonistas se torna um elemento motivador da narrativa nos dois filmes.

A trama de “*Os Meyerowitz...*” gira em torno do reencontro dos irmãos afastados Jean (Elizabeth Marvel), Danny (Adam Sandler) e Matthew (Ben Stiller) após um problema de saúde do patriarca Harold (Dustin Hoffman), ao mesmo tempo em que organizam uma exposição retrospectiva da obra do pai. Completamente embebida pela mágoa presente em relações não-resolvidas, a narrativa avança enquanto seus personagens regurgitam o tempo todo sobre o passado, principalmente a partir das suas decepções afetivas com a figura paterna e a sensação individual de fracasso que se apresenta de maneira diferente para cada um.

Nas cenas entre Harold e Danny, o primeiro sempre parece elogiar e valorizar muito mais a carreira profissional de gerente financeiro de Matthew, o filho caçula fruto do terceiro casamento, em comparação com a de Danny, um pianista que nunca conseguiu ser bem sucedido na profissão. Por outro lado, nos momentos em que Matthew se encontra a sós com Harold, o pai aprecia o fato de Danny ter seguido seus passos no meio artístico, enquanto alfineta a ausência de um lado criativo em Matthew. Os comentários do pai geram uma competição entre os irmãos respaldada no rancor diante do fato de que Danny e Jean, filhos do segundo casamento, cresceram longe do pai, enquanto que Matthew, fruto do terceiro matrimônio, pôde viver toda a juventude na presença de Harold.

Mas não é só no lembrar que o passado participa da narrativa de “*Os Meyerowitz*”, uma vez que os personagens incorporam inconscientemente certos comportamentos do pai em suas próprias vidas. Matthew considera abandonar sua esposa e filho, enquanto que Danny ignora os conselhos dos seus familiares e resiste em consultar um médico, preferindo passar quase a duração inteira do filme mancando devido a uma dor nos quadris. No início do filme, foi a atitude de Harold de não procurar auxílio médico após uma queda que causou o agravamento do seu problema de saúde. Quando Harold é internado, os irmãos são forçados a conviver enquanto cuidam do pai. Nesse jogo entre passado e presente, os personagens se descobrem enquanto indivíduos e membros de uma unidade familiar, exercitam o perdão e só assim se tornam capazes de visualizar um futuro juntos.

Já “*Kodachrome*”, com roteiro baseado em um artigo do *New York Times*<sup>17</sup>, narra o reencontro de Ben (Ed Harris) com seu filho Matt (Jason Sudeikis), enquanto os dois viajam de carro junto da enfermeira Zooey (Elizabeth Olsen) rumo ao último laboratório dos Estados Unidos a revelar filmes *Kodachrome*. Assim como “*Os Meyerowitz*”, “*Kodachrome*” é uma obra sem grandes *plot twists*, com inclusive uma premissa que pode ser facilmente desvendada pelo espectador nos seus minutos iniciais. Ao invés de criar suspenses ou reviravoltas, o filme preocupa-se mais em desenvolver o caráter dos personagens principais por meio dos diálogos e das interações entre os mesmos. Num carro conversível vermelho e *vintage*, os personagens discutem não só a respeito dos problemas presentes no seu relacionamento familiar, mas também sobre as mudanças geracionais e as suas transformações a partir do avanço tecnológico, nas quais o novo substitui o velho.

Ben é um homem que olha para o mundo através de lentes analógicas, é um fotógrafo que se recusa a utilizar câmeras digitais e até mesmo a confiar nos serviços de transportadoras para carregar seus rolos de filme. Além disso, a sua própria existência está tão (ou mais) ameaçada quanto a das suas ferramentas de trabalho, uma vez que o personagem sofre com um câncer terminal no fígado. Já Matt, mesmo sendo parte de uma geração que se relaciona com a tecnologia de maneira mais habitual, não está livre dos desafios que a mesma pode provocar. Por isso, seu emprego em uma gravadora está por um fio, devido a sua dificuldade de se adaptar e prospectar bandas do cenário musical popular. De certa forma, os dois personagens se encontram em uma posição anacrônica em relação ao mundo, imunes às aparentes vantagens propostas pelo digital.

---

17 For Kodachrome Fans, Road Ends at Photo Lab in Kansas (Sulzberger, 2010). Disponível em: [nytimes.com/2010/12/30/us/30film.html](http://nytimes.com/2010/12/30/us/30film.html). Acesso em: 8 out. 2020

É irônico que um filme que critica o papel periférico das mídias analógicas para a sociedade como “*Kodachrome*”, só possa ser visto pela maioria dos seus espectadores através de um serviço de *streaming*, cuja existência é mediada por tecnologias digitais que contribuem para a ameaça sofrida por essas mídias. No filme, Ben precisa chegar a tempo de revelar seus rolos de filme antes do laboratório parar para sempre de processar o químico necessário. Sem a revelação, suas fotos ficarão impossibilitadas de encontrar uma “janela de exibição” e poderão ser condenadas ao esquecimento total antes mesmo de qualquer pessoa ter a chance de vê-las. Fazendo um paralelo com o cinema, os filmes produzidos em formato analógico sofrem diante da mesma iminência do fim, já que não só cada vez menos salas possuem projetores analógicos como os estúdios de cinema se mostram cada vez mais desfavoráveis ao uso da película. Em seus créditos finais, “*Kodachrome*” anuncia orgulhosamente que foi produzido em película de 35mm, detalhe que parece tentar chamar atenção do espectador para a resistência do formato, mostrando que por mais que as tecnologias possam simular uma aparência analógica, a própria mídia ainda é funcional.

Tanto “*Os Meyerowitz*” quanto “*Kodachrome*” colocam seus personagens em situações nostálgicas conforme se aproximam do fim. Assim como ambos apresentam filhos que carregam o rancor de não se sentirem suficientemente amados pelos seus pais, a redenção e o perdão participam do encerramento das duas obras. Em “*Os Meyerowitz*”, Harold percebe que a lembrança que ele tanto estimou de Matthew ainda criança, brincando ao seu lado enquanto produzia uma de suas esculturas, na verdade estava enganada e o menino ao seu lado era Danny. Tal situação o faz refletir sobre a maneira como tratou seu filho mais velho por anos. Já Ben, em “*Kodachrome*”, falece antes de conseguir receber as fotos reveladas dos rolos que guardou durante décadas. É só quando finalmente descobre o conteúdo das fotos que Matt compreende o motivo do pai ter insistido tanto em fazer aquele trajeto pessoalmente e ao seu lado. As fotos de Matt bebê junto de seu pai materializam o afeto paterno que ele pensou nunca ter recebido.

Para Niemeyer (2014, p. 8), a nostalgia da mídia e pela mídia pode possibilitar novos olhares para o passado de modo a compreender o presente e transformar o futuro. Parikka (2012) coloca o papel da arqueologia das mídias de maneira semelhante, acreditando que quando investigamos o uso das mídias no passado compreendemos não só a sua influência nas novas mídias, como também a nossa própria maneira de nos relacionar com elas. Os filmes citados mergulham nas memórias dos seus personagens para revelar as razões pelas quais eles agem à sua maneira. Assim como os personagens vivenciam transformações que os colocam para fora de suas zonas de conforto, como Danny se vendo completamente sozinho

após a ida da filha a faculdade, Matthew vendendo a casa da família, Matt reinventando sua profissão e Harold e Ben percebendo a finitude da vida, o cinema em si vive um momento de revolução e incerteza perante sua cadeia produtiva como um todo e suas janelas de exibição. Utilizar o formato analógico de captação é também dar voz à memória, assim como fazem aqueles inseridos nos mundos diegéticos citados. Não de modo a negar a existência ou a qualidade do digital, mas sim propondo que ambos os formatos caminhem lado a lado, proporcionando novas experiências.

## 5 A MEMÓRIA HISTÓRICA EM “O IRLANDÊS” E “DESTACAMENTO *BLOOD*”

Se em “*Os Meyerowitz...*” e em “*Kodachrome*” as lembranças individuais tencionam constantemente a relação entre os personagens, em “*O irlandês*”, é a memória de apenas um homem que guia todo o filme. Ele é Frank Sheeran (Robert De Niro), um funcionário sindical e assassino de aluguel aposentado que vive em um asilo de idosos e é o último membro vivo de uma geração de mafiosos de Nova Jersey. Através de uma narração em tom confessional, passeamos por um labirinto de acontecimentos que vão desde o fim dos anos 50 até o início dos anos 2000, nos quais observamos a transformação de Frank de motorista de carro frigorífico para um membro de confiança da máfia comandada por Russel Bufalino (Joe Pesci). Em meio a um mosaico de lembranças particulares do protagonista e dos acontecimentos que marcaram a história dos Estados Unidos, Scorsese flerta com a realidade sem projetar se tornar uma obra documental. Neste jogo, o diretor se baseia em personagens e situações que realmente existiram, enquanto embaralha as tensões de diferentes grupos criminosos com a política e a economia norte-americana, envolvendo desde o assassinato do presidente Kennedy e o escândalo de *Watergate* até desvios de dinheiro de organizações sindicais e patrocínios a campanhas presidenciais.

No filme, o visagismo, os figurinos e os cenários assumem características específicas de cada período retratado e atuam como facilitadores da compreensão da passagem do tempo. O trabalho de rejuvenescimento digital feito na aparência dos atores Robert De Niro, Al Pacino e Joe Pesci, por exemplo, são marcadores temporais claros, que localizam o espectador dentro do espaço-tempo a partir de marcas da idade, como rugas e cabelos brancos que surgem conforme o avanço da narrativa. Ao traduzir todos esses elementos para o status de imagem em movimento, a fotografia, através da escolha de lentes, filtros, movimentos de câmera e formatos de captação, também executa o seu papel na construção da atmosfera filmica. Para evocar o espírito das diferentes épocas que “*O irlandês*” explora, Rodrigo

Prieto<sup>18</sup>, diretor de fotografia, conta que as primeiras referências visuais de Scorsese foram filmes caseiros e a sensação de tempo passado. Posteriormente, as referências passaram a ser fotografias analógicas de diferentes décadas:

Eu comecei a pesquisar as emulsões fotográficas de diferentes eras e notei que a maneira como eu percebia as imagens dos anos 50 se parecia muito com as cores do Kodachrome. Eu propus mudar para o visual do Ektachrome para os anos 60 e depois duas diferentes emulações de ENR; uma para os anos 70 até a morte de Jimmy Hoffa e uma mais extrema para depois disso. (PRIETO, 2020, tradução nossa)<sup>19</sup>

A referência dos diferentes rolos de filme fica evidente na transição entre cada época retratada, uma vez que nas cenas que se passam nos anos 50 podemos observar a presença de cores mais saturadas, que perdem gradativamente sua potência ao longo dos anos, conforme Frank ascende na hierarquia da máfia, resultando em cenas mais escuras e de contraste elevado. Isso se intensifica principalmente após o assassinato de Jimmy Hoffa (Al Pacino), já que esse é o momento em que Frank perde completamente o contato com a sua filha Peggy (Anna Paquin) e a soberania da família Bufalino é ameaçada por uma série de investigações e prisões. Na última meia hora do filme, a fotografia abraça a palidez das cores, conforme acompanhamos Frank idoso e sozinho em seus últimos momentos em vida, comprando seu próprio caixão, se confessando com um padre e tentando sem sucesso obter o perdão da filha.

A partir dos conflitos envolvendo a máfia, políticos e empresários, o filme discute sobre disputas de poder e a busca por influência, sejam nas eleições de um país ou de um sindicato ou até mesmo na liderança do mercado de lavanderias. Quem está acima de quem, quem deve morrer e quem manda matar são questões presentes durante toda a narrativa de “*O irlandês*”, principalmente no seu maior *plot*, já que é justamente pelos crescentes conflitos de interesse entre Hoffa e Bufalino que provocam a morte do primeiro. Não é à toa que em uma das últimas sequências, enquanto contempla fotografias do seu passado, Frank se surpreende ao notar o desconhecimento da enfermeira a respeito da figura de Jimmy Hoffa, anteriormente apresentado como “tão popular nos Estados Unidos como Elvis Presley e The Beatles.” Com isso, Scorsese nos mostra que mesmo os homens que disputaram tão veementemente seu legado não estão imunes ao esquecimento por parte daqueles que virão depois.

---

18 Disponível em: [arrirental.com/en/about/overview/news/rodrigo-prieto-asc-amc-on-shooting-the-irishman](http://arrirental.com/en/about/overview/news/rodrigo-prieto-asc-amc-on-shooting-the-irishman)  
Acesso em: 2 out. 2020

19 I started researching still photography emulsions of the different eras and realized that my feeling of the way images looked in the 1950s is very much the colors of Kodachrome. I proposed moving on to the look of Ektachrome for the 1960s, and then two different ENR emulations; one for the 1970s up to Jimmy Hoffa's death, and a more extreme one for after that.

Honra e memória também estão em evidência em “*Destacamento Blood*”, longa dirigido por Spike Lee que acompanha o retorno de um grupo de quatro veteranos de guerra ao Vietnã para resgatar o corpo do comandante morto em combate Stormin Norman (Chadwick Boseman) e recuperar um baú de ouro que fora escondido pelos mesmos ainda na guerra. Aqui, a presença de referências à história norte-americana é ainda mais intensa. Nos minutos iniciais, o espectador é confrontado por uma série de registros reais da década de 1960 com imagens explícitas de violência no Vietnã e nos Estados Unidos. Ao longo do filme, também é comum a inserção de fotografias, trechos de entrevistas e aparições de personalidades políticas como Malcolm X e Martin Luther King.

Propondo lançar luz sobre a participação negra em tal guerra, aspecto que não ganhou tanto destaque por parte das grandes mídias, o diretor nos coloca diante das diferentes perspectivas dos quatro homens acerca do período vivido no Vietnã, assim como as suas implicações na vida de cada um. Para isso, a narrativa se reveza entre *flashbacks* dos anos de guerra filmados em 16mm e o presente diegético gravado em digital. O uso de dois formatos diferentes provoca uma mudança brusca na imagem, que passa de saturada e granulosa para leve e limpa conforme a narrativa dança entre passado e presente. A escolha de utilizar a película *Ektachrome* nas cenas da década de 60 faz alusão à própria imagem cinematográfica deste período, fazendo referência aos registros fotojornalísticos da época.

Esse também foi o início da TV em cores e essas imagens eram como público americano percebia o próprio conflito. Eu senti que, entre todos os filmes disponíveis, o novo *Ektachrome Kodak* (...) era a representação mais próxima do que as filmagens dos noticiários se pareciam na época. (...) Assim [o *Ektachrome*] proporcionou uma grande conexão estética com o passado, ao mesmo tempo que garantiu um contraste com as imagens contemporâneas filmadas digitalmente. (SIEGEL, 2020, tradução nossa)<sup>20</sup>

Além das cenas em 16mm e em digital, a obra ainda contém alguns trechos filmados em Super 8 em uma câmera diegética, ou seja, operada por um dos próprios personagens. Desse modo, o filme evoca o passado também a partir de artefatos simbólicos. Além da filmadora, os personagens também carregam uma câmera fotográfica analógica que se

---

20 This was also the beginning of color TV, and those images were how the American public perceived the conflict itself. I felt that, out of all the currently available filmstocks, the new KODAK EKTACHROME (7285) 100D 16mm Color Reversal [Film] was the closest representation to what the newsreel footage looked like back in the day. The color palette of EKTACHROME [Film] is very specific, with a striking vibrancy. Along with its grain structure, it is a very hard thing to reproduce in post. So it provided a great aesthetic connection to the past, at the same time delivering a contrast to the contemporary footage that we shot digitally.

estabelece nos dois tempos narrativos. Esses objetos participaram do cotidiano daqueles homens no período da guerra e após sobreviverem ao longo dos anos, em meio a mudanças sociais e tecnológicas, agora assumem o papel de registrar as suas novas memórias. O próprio corpo de Stormin Norman se torna um artefato no filme. O único momento das cenas no tempo “presente” em que todos os personagens se encontram na mesma sintonia é quando finalmente o esqueleto do combatente é encontrado. Os ex-soldados choram, rezam e reverenciam o amigo perdido, sempre se referindo diretamente a ele, sentindo a sua presença ali.

Assim como em “*O irlandês*”, ao fim de “*Destacamento Blood*” a grande maioria dos personagens morre. Com isso, as lembranças e vivências compartilhadas por um grupo específico se esvaem e nos colocam diante da fragilidade da memória. Elsaesser (2018) aponta para a nossa reaproximação com a memória a partir da chegada das mídias digitais, ressignificando o conceito de armazenamento. Para o autor, “o arquivo molda a nossa visão do passado de modo mais decisivo do que a história, pois ele sempre nos permite revisitar, e assim, reescrever o passado.” (ELSAESSER, 2018, p. 53). Ação essa evidente em “*Destacamento Blood*”, com seu resgate das músicas e dos registros históricos dos anos 1960 e 1970. A apropriação desses conteúdos em contraste com a inserção de protestos e situações contemporâneas como o movimento do *Black Lives Matter* nos propõe a refletir sobre como a história pode ser cíclica e como a sociedade ainda continuará engendrando os mesmos conflitos se nada mudar. A utilização de ferramentas analógicas desempenha um papel importante na construção de mundos ficcionais que simulam o nosso passado, não para cultuá-los, mas para levantar suas problemáticas e debater suas implicações no presente e no futuro.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, propusemos que o formato analógico, ao deixar de ser a única solução técnica possível para a geração de imagens em movimento, se tornou muito mais um recurso estético, do que apenas o resultado de um mecanismo de gravação. O uso contemporâneo da película encontra uma série de desafios, que vão desde a exequibilidade dos projetos, devido ao número precário de laboratórios à disposição para revelar os rolos de filme, até à própria ideia do que se pode considerar como imagem analógica hoje. Manovich (2001) já apontou que o computador não é capaz de diferenciar uma imagem analógica digitalizada de uma imagem que já nasceu digital. Portanto, o que sobra de analógico nesses filmes após a sua conversão ao digital está muito ligado às intenções estéticas por trás da

escolha do suporte, já que o uso da película ainda pode agregar a essas obras, produzidas para serem distribuídas digitalmente e consumidas pessoal e domesticamente, uma experiência sensível na própria textualidade imagética dos filmes.

A Netflix é uma empresa global de serviço de *streaming* de filmes e séries de televisão por assinatura, que vem desde 2013 se estruturando também no mercado de produções audiovisuais originais. Dentre as suas estratégias de captação e fidelização de clientes, os *remakes*, *revivals* e *reruns* cumprem um importante papel. Somado a isso, nos últimos anos também se tornou comum encontrar na biblioteca da plataforma obras que remetem ao passado, sejam produções de gênero histórico ou mesmo que se passam no contexto contemporâneo, mas que possuem figurinos, cenários e objetos de cena retrô. Apesar da Netflix exigir o formato de captação digital 4K UHD nas suas produções originais, o número de produções captadas em película financiadas ou distribuídas pela empresa cresceu nos últimos anos. A escolha por utilizar uma mídia analógica também pode ser um reflexo das suas escolhas mercadológicas, uma vez que a sociedade tem demonstrado interesse em manipular suas imagens pessoais, atribuindo-as características deste formato. Conteúdos audiovisuais que reproduzem tal estética podem, portanto, atrair este público.

Ao observarmos os filmes captados em película e financiados ou distribuídos pela Netflix nos últimos anos, percebemos que a memória de situações do passado atuam como um gatilho narrativo em grande parte dessas obras. Para esta discussão, tomamos como objeto de análise os filmes “*Kodachrome*” (2017), “*Os Meyerowitz: família não se escolhe*” (2017), “*O irlandês*” (2019) e “*Destacamento Blood*” (2020), dividindo os filmes em duas categorias: “memória afetiva” e “memória histórica”.

“*Kodachrome*” e “*Os Meyerowitz...*” abordam os conflitos familiares entre pais e filhos distantes. Nos dois filmes, as memórias de infância dos protagonistas moldam as relações entre os personagens. Nesse sentido, ambas as obras se referem ao passado sob uma perspectiva íntima, na qual eventos históricos mundiais têm pouca relevância narrativa. Por isso, os dois filmes pertencem à categoria “memória afetiva”. Nos dois casos, o desfecho se dá a partir de situações nostálgicas que estimulam a reflexão dos personagens sobre seu comportamento, levando a redenção e ao perdão dos mesmos.

Já “*O irlandês*” e “*Destacamento Blood*” são obras que giram em torno de eventos do passado de interesse público e que possuíram ampla cobertura jornalística. Portanto, fazem parte da categoria “memória histórica”. Ambos os filmes têm como referência visual imagens analógicas produzidas na época retratada, assim como inserem na montagem registros reais de tais momentos. As duas obras apresentam saltos temporais e as diferenças de cor, textura e

granulação presentes em filmes de película distintos contribuem, em conjunto com a direção de arte, para localizar o espectador dentro do espaço-tempo narrativo. Essas articulações se aproximam do que Marino (2010) chama de “política de representação cinematográfica sobre a memória social”, ou seja, aquilo que compõem os “modos em que a instituição cinematográfica elabora as relações simbólicas e imaginárias entre os marcos sociais, os processos históricos recentes e as estratégias e estéticas (...) para dar conta do passado.” (MARINO, 2010, p.89, tradução nossa).

A presença da mídia analógica nos quatro filmes levanta uma discussão acerca do papel de tal mídia no meio digital contemporâneo. O efeito que a imagem cinematográfica do passado provoca na memória coletiva o tornou um grande aliado para o uso da película em filmes que de alguma maneira evocam outras épocas. Em contraste, o formato analógico também continua sendo utilizado em obras que não tem nenhuma característica histórica, como “*Um lugar silencioso*” (2018), “*Mulher maravilha*” (2017) e “*Assunto de família*” (2019). Para tanto, um aprofundamento dos efeitos da película nesse tipo de obra se faz necessário. Ainda, um levantamento de dados sobre o uso do formato analógico de captação no cinema nos últimos anos é fundamental para compreender as tendências desta escolha.

## REFERÊNCIAS

ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. **Cinema beyond film: Media epistemology in the modern era**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

ANNETT, Sandra. The nostalgic remediation of cinema in *Hugo* and *Paprika*. **Journal of Adaptation in Film & Performance**, v. 7, n. 2, p. 169-180, 2014.

A QUIET place. Direção: John Krasinski. Roteiro: Bryan Woods, Scott Beck, John Krasinski. EUA: Paramount, 2018. 1 DVD (90 min), son., color.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003

AUMONT, Jacques. Que reste-t-il du cinéma? **Rivista di estetica**, v. 46, p. 17-31, 2011.

BARTHOLEYNS, Gil. The instant past: nostalgia and digital retro photography. *In*: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 51-69

BELTRAME, Alberto; FIDOTTA, Giuseppe; MARIANI, Andrea (ed.). **At the borders of (film) history: archeology, temporalities, theories**. Udine-ITA: Forum, 2015.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. **Pandora's digital box**: films, files and the future of movies. Madison: The Irving Way Institute Press, 2012.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 8, n. 1, 2017.

DA 5 BLOODS. Direção: Spike Lee. Roteiro: Danny Bilson, Paul De Meo. EUA: Netflix, 2020. 1 vídeo (156 min), son., color.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film theory**: an introduction through the senses. Nova York: Routledge, 2015.

ELSAESSER, Thomas. **O cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: SESC, 2018.

JAMES, Daron. Why DP Roman Vasyanov chose anamorphic & more tales from shooting 'Suicide Squad. **No Film School**, [S. l.], 19 ago. 2016. Disponível em: [nofilmschool.com/2016/08/cinematographer-roman-vasyanov-shoots-anamorphic-suicide-squad](http://nofilmschool.com/2016/08/cinematographer-roman-vasyanov-shoots-anamorphic-suicide-squad). Acesso em: 1 out. 2020.

JOON-HO, Bong. Why didn't Netflix let Bong Joon-ho shoot Okja on 35mm? [Entrevista concedida a] Sonia Kil. *Variety*. 16 maio 2017. Disponível em: [variety.com/2017/film/news/bong-joon-ho-working-with-netflix-controversy-okja-cannes-1202428394/](http://variety.com/2017/film/news/bong-joon-ho-working-with-netflix-controversy-okja-cannes-1202428394/). Acesso em: 29 set. 2020.

KODACHROME. Direção: Mark Raso. Roteirista: Jonathan Tropper. EUA: Netflix, 2017, online (100 min), son., color.

LAZZARO Felice. Direção: Alice Rohrwacher. Produção: Alexandra Henochsberg, Arthur Hallereau, Grégory Gajos, Pierre-François Piet. Roteiro: Alice Rohrwacher. [S. l.]: Netflix, 2018.

LOERTSCHER, Miriam *et al.* As film goes byte: the change from analog to film perception. **Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts**, v.10, n. 4, nov. 2016.

LOTZ, Amanda. **Portals**: a treatise on internet-distributed television. [S. l.]: University of Michigan Library, 2017. Disponível: <http://www.amandalotz.com/portals-a-treatise-on-internetdistributed-television>. Acesso: 31 jan. 2019.

MANBIKI kazoku. Direção: Hirokazu Kore-eda. Roteiro: Hirozaku Kore-eda. Japão: Gaga Corporation, 2018.1 DVD (121 min), son., color.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. The paradoxes of digital photography. **Photography After Photography**:Germany, p. 57-65, 1995.

MARINO, Paula Rodríguez. Memória e cinema: aproximações e problemas. **Comunicação & Informação**, v. 10, n. 2, 2010.

MARRIAGE story. Direção e produção: Noah Baumbach. Roteiro: Noah Baumbach.

Interpretes: Scarlett Johansson, Adam Driver, Laura Dern, Alan Alda, Ray Liotta, Julie Hagerty, Merritt Wever. Veneza: Netflix, 2019. 136 min.

MMA. MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. **Theme report**. Washington, 2019. 59 p. Disponível em: <https://www.motionpictures.org/research-docs/2019-theme-report/>. Acesso em 6 out. 2020.

NIEMEYER, Katharina. **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PARIKKA, Jussi. **What is media archeology?** Cambridge: Polity Press, 2012.

PENNINGTON, Adrian. How did Damien Chazelle convince Netflix to let him shoot 16mm? **No Film School**, 27 abr. 2020. Disponível em: <https://nofilmschool.com/damien-chazelle-convince-netflix-16mm#:~:text=%E2%80%9CThe%20idea%20to%20shoot%2016mm,but%20I%20wanted%20this%20too.&text=He%20reveals%20that%20a%20key,by%20the%20French%20New%20Wave>. Acesso em: 1 out. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas, afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (org.). **Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas, SP: Papirus, 2016.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: pop culture's addiction to its own past**. London: Faber and Faber, 2011.

RODRIGO Prieto ASC, AMC on shooting “The Irishman”. **Arri Rental**, [S. l.], c2020. Disponível em: <https://www.arrirental.com/en/about/overview/news/rodrigo-prieto-asc-amc-on-shooting-the-irishman->. Acesso em: 2 out. 2020.

ROMA. Direção: Afonso Cuarón. Roteiro: Afonso Cuarón. EUA: MEX : Netflix, 2018. 1 vídeo (135 min), son., color.

SAPIO, Giuseppina. Homesick for aged home movies: why do we shoot contemporary family videos in old-fashioned ways? In: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 39-50.

SERESIN, Ben. Reforma do monstro. **Kodak**, Brasil, 27 jul. 2017. Disponível em: [https://www.kodak.com/BR/pt/motion/blog/blog\\_post/?contentid=4295002887#](https://www.kodak.com/BR/pt/motion/blog/blog_post/?contentid=4295002887#). Acesso em: 1 out. 2020.

SIGEL, Newton Thomas. DP Newton Thomas Sigel ASC used kodak ektachrome 16mm Film to time-travel in Spike Lee's 'Da 5 Bloods'. **Kodak Motion Picture**, [S. l.], 18 jun. 2020. Disponível em: <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/spike-lee-da-5-bloods>. Acesso em: 2 out. 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto, LOPES, Larissa Nascimento. Nostalgic gestures on Brazilian television series: the case of Samantha!. **Comunicación y Medios**, n.41, p. 106-116, 2020. DOI:10.5354/0719-1529.2020.56677

THE CLOVERFIELD paradox. Direção: Julius Onah. Roteiro: Oren Uziel. EUA: Netflix, 2018. 1 vídeo (102 min), son., color.

THE IRISHMAN. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Steve Zaillian. EUA: Netflix, 2019, 1 vídeo (209 min), son., color.

THE MEYEROWITZ stories: new and selected. Direção: Noah Baumbach. Roteiro: Noah Baumbach. EUA: Netflix, 2017. 1 vídeo (112 min), son., color.

WHY does Netflix require 4K on Netflix Originals? **Netflix Partner Help Center**. Disponível em: [partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/229150387-Why-does-Netflix-require-4K-on-Netflix-Originals-](https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/229150387-Why-does-Netflix-require-4K-on-Netflix-Originals-). Acesso em: 6 out. 2020.

WONDER woman. Direção: Patty Jenkins. Roteiro: Allan Heinberg. EUA: Warner Bros. 2017. 1 DVD (141 min), son., color.