

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL



ANA LILIAN ALVES DE LIMA

**REGULAMENTAÇÃO DO STREAMING NO BRASIL: CONTEXTO, IMPACTOS E
PROPOSTAS**

FORTALEZA

2025

ANA LILIAN ALVES DE LIMA

REGULAMENTAÇÃO DO STREAMING NO BRASIL: CONTEXTO, IMPACTOS E
PROPOSTAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto
de Cultura e Arte da Universidade Federal do
Ceará (UFC), como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Orientador: Profa. Dra. Samantha Claret
Capdeville.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L696r Lima, Ana Lilian Alves de.
Regulamentação do streaming no Brasil : contexto, impactos e propostas / Ana Lilian Alves de Lima. –
2025.
142 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e
Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2025.
Orientação: Profa. Dra. Samantha Claret Capdeville.
1. Regulamentação do streaming. 2. Legislação audiovisual. 3. Produção Audiovisual. 4. Distribuição. 5.
Exibição audiovisual. I. Título.

CDD 791.4

ANA LILIAN ALVES DE LIMA

REGULAMENTAÇÃO DO STREAMING NO BRASIL: CONTEXTO, IMPACTOS E
PROPOSTAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto
de Cultura e Arte da Universidade Federal do
Ceará (UFC), como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Samantha Claret Capdeville (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jonas Chagas Lúcio Valente
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Lena Lima, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Lena Lima, minha mãe, que com seu amor incondicional e cuidado diário, me ensinou desde cedo a importância da educação, e que esteve junto comigo, me incentivando em todos os momentos que trilhei até agora na longa caminhada de meus estudos.

À Celismar Vieira e Luciene Vieira, minhas primas, que tanto zelam por mim e sempre me incentivaram e expressaram acreditar que eu chegaria até aqui.

À Francisca Lima “Dedé”, minha tia, e Luciana Lima, minha prima, que também sempre cuidaram de mim e torceram por minhas vitórias.

À Profa. Dra. Samantha Capdeville, minha orientadora, que com suas ricas contribuições, valiosos direcionamentos, compreensão e gentileza me ajudou a construir este trabalho que me orgulho do resultado.

À Profa. Dra. Cristina Maria e à toda a equipe do Grupo de Estudos e Pesquisas Rastros Urbanos, que me acolheram e muito me ensinaram durante os enriquecedores e felizes momentos que fui bolsista no projeto.

Aos meus amigos, Dani, Ellen, João Batista, Verônica e Yasmin, que com companheirismo e parceria tornaram as experiências que vivi ao longo destes anos na universidade muito mais agradáveis.

Aos professores e técnicos do curso de cinema com os quais tive a oportunidade de vivenciar momentos de aprendizagens e valiosas trocas para minha formação.

Enfim, meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que me apoiaram e torceram por mim!

“(…) se não atentarmos para a singularidade do contemporâneo, não saberemos escolher as armas e as estratégias para que as possibilidades de criação e circulação do cinema tenham a força e a diversidade que queremos” (MIGLIORIN, 2011, online).

RESUMO

O presente trabalho aborda a ausência da regulamentação do *streaming* no Brasil e os impactos que esta provoca no mercado audiovisual nacional, explorando como se deu o processo de surgimento e popularização de tais serviços, bem como quais são as propostas existentes para regulamentar o segmento e como essas estão tramitando.

O trabalho foi desenvolvido principalmente com base em relatórios, artigos, pareceres e pesquisas de órgãos oficiais. Além disso, por se tratar de um tema que está em constante atualização, também foi necessário consultar e referenciar notícias e outras publicações jornalísticas e de redes sociais que fornecem o acesso a informações mais recentes sobre o tema.

Como resultado, compreendemos que os serviços de *streaming* tornaram-se cada vez mais relevantes no cenário mundial e brasileiro, assim também elevando a urgência de sua regulamentação no país como forma de proteção do setor audiovisual nacional e da soberania cultural brasileira.

Apesar dos esforços de agentes e órgãos do setor para alcançar o marco regulatório do *streaming*, este ainda enfrenta resistência por parte da oposição e das plataformas, o que o impediu de ser aprovado até o momento. Entretanto, reforçou-se que é de suma importância que as discussões sobre a pauta não sejam cessadas e que as reivindicações para que esta seja aprovada continuem.

Palavras-chave: Regulamentação do Streaming; Legislação Audiovisual; Produção Audiovisual; Distribuição; Exibição Audiovisual.

ABSTRACT

This paper addresses the lack of streaming regulation in Brazil and its impact on the national audiovisual Market by exploring the emergence and popularization of such services, as well as the existing draft laws to regulate the segment and their progress.

The paper was developed primarily based on reports, articles, opinions, and research from official bodies. Furthermore, because this is a constantly updated topic, it was also necessary to consult and reference news and other journalistic and social media publications that provide access to the most recent information on the topic.

As a result, we understand that streaming services have become increasingly relevant both globally and in Brazil, thus increasing the urgency of their regulation in the country as a way to protect the national audiovisual sector and Brazilian cultural sovereignty.

Despite the efforts of industry players and agencies to achieve a regulatory framework for streaming, it still faces resistance from the opposition and platforms, which has prevented its approval to date. However, it was emphasized that it is important that discussions on this matter continue and that demands for its approval continue.

Keywords: Streaming Regulation; Audiovisual Legislation; Audiovisual Production; Distribution; Audiovisual Exhibition.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Referências internacionais de regulação	60
Tabela 2 – Incidência da Condecine-VOD	100
Tabela 3 – Serviço de Vídeo Sob Demanda	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANATEL	Agência Nacional de Telecomunicações
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APAN	Associação de Profissionais do Audiovisual Negro
BRAVI	Brasil Audiovisual Independente
CSC	Conselho Superior de Cinema
CAvD	Conteúdo Audiovisual por Demanda
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GT	Grupo de Trabalho
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MP	Medida Provisória
MinC	Ministério da Cultura
MPA	Motion Pictures Association
OTT	Over-the-Top
PNDA	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
PL	Projeto de Lei
SeAC	Serviço de Acesso Condicionado
STFC	Serviço Telefônico Fixo Comutado
TV	Televisão
THEME	Theatrical and Home Entertainment Market Environment
VoD	Video on Demand

LISTA DE SÍMBOLOS

R\$	Real Brasileiro
\$	Dólar
US	United States (Estados Unidos)
%	Porcentagem
§	Parágrafo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2. PANORAMA HISTÓRICO DO SURGIMENTO E POPULARIZAÇÃO DO STREAMING NO MUNDO E NO BRASIL.....	20
2.1 O setor audiovisual, a reconfiguração tecnológica a partir da internet e o streaming..	20
2.2 O mercado de streaming no Brasil.....	26
2.2.1 A pandemia e a reconfiguração do mercado de streaming no Brasil.....	29
3. IMPACTOS DA LACUNA REGULATÓRIA DO STREAMING NO BRASIL.....	33
3.1 A concentração no modelo de negócios do streaming.....	33
3.2 A produção para serviços de streaming e suas problemáticas.....	37
3.3 A ausência de informações.....	44
4. ÓRGÃOS E LEGISLAÇÕES QUE REGEM O SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	47
4.1 Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001 (MP 2.228-1/2001).....	48
4.2 Conselho Superior do Cinema (CSC).....	51
4.3 Agência Nacional do Cinema (Ancine).....	52
4.4 Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).....	52
4.5 Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)	54
4.6 Lei nº 12.485/2011, de 12 de setembro de 2011 [Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC)].....	54
4.7 Impactos da regulação no setor audiovisual brasileiro.....	57
5. REGULAMENTAÇÃO DO STREAMING NO BRASIL: HISTÓRICO E PROPOSTAS.....	59
5.1 Regulamentação dos serviços de streaming nos mercados internacionais.....	59
5.2 Histórico da regulamentação do streaming no Brasil.....	61
5.3 Propostas para a regulamentação do streaming no Brasil.....	74
5.3.1 Projeto de Lei nº 8.889, de 2017.....	74
5.3.1.1 Apensados.....	75

5.3.1.2 Processo em tramitação.....	76
5.3.1.3 Substitutivo apresentado ao Plenário da Câmara.....	78
5.3.2 Projeto de Lei nº 2.331, de 2022.....	87
5.3.2.1 Processo em tramitação.....	87
5.3.2.2 Substitutivo aprovado pelo Senado Federal.....	88
5.3.3 Comparativos entre os PLs em tramitação.....	92
5.3.3.1 Regulamento.....	92
5.3.3.2 Cota de catálogo.....	97
5.3.3.3 Incidência da Condecine.....	99
5.3.4 Atualizações na redação e tramitação do PL n.º 2.331/2022 em 2025.....	103
5.3.4.1 PES n. 1 CCULT.....	108
5.3.4.2 Rio Creative Conference (Rio2C) 2025.....	111
5.4 As manifestações públicas para a aprovação da regulamentação.....	114
5.5 PES n. 2 CCULT, a reviravolta na tramitação do PL nº 2.331/22 e o futuro da pauta	130
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS.....	135

1 INTRODUÇÃO

Na última década, os serviços de *streaming* alcançaram enorme relevância no setor audiovisual global em diversos aspectos. Conquistaram numeroso público assinante, bem como iniciaram e expandiram sua produção original de conteúdos, alcançando reconhecimento em premiações tradicionais como o Oscar, o Emmy Awards, entre outras¹. Além disso, à medida que foram se popularizando, tornaram-se um mercado altamente lucrativo, gerando expressivas receitas anuais. O relatório “Theatrical and Home Entertainment Market Environment” (THEME) 2021, da Motion Pictures Association (MPA)² revelou que em 2021 o *streaming* representou 72% do mercado de entretenimento global (bilheterias de cinema e serviços domésticos/móveis juntos)³ e somado a outras modalidades de conteúdos digitais voltadas para dispositivos domésticos/móveis gerou cerca de US \$71.9 bilhões.

No Brasil, assim como no mundo, o *streaming* também se tornou um mercado de grande destaque. Dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em sua “Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios” (PNAD) Contínua, apontaram que em 2022 43,4% dos domicílios com TV tinham serviço pago de *streaming*, totalizando 31,1 milhões de residências assinantes. Além disso, a apresentação “Streaming & Regulação de VoD”, do então diretor da Ancine Tiago Mafra, exposta em audiência pública na Comissão de Educação e Cultura do Senado Federal, em setembro de 2023, informou que o Brasil era o segundo país que mais consumia *streaming* no mundo, atrás apenas dos EUA, e a frente do Reino Unido, Austrália, México e França. Ou seja, o Brasil possui uma presença tão forte no consumo de *streaming* que, a nível mundial, ultrapassou até mesmo países em que este serviço foi disponibilizado primeiro. Foi ainda revelado na apresentação que 65% dos adultos brasileiros possuíam um serviço de *streaming*, enquanto a média global era de 56%.

¹ “House of Cards”, série do serviço Netflix, ganhou três prêmios “Emmy” em 2013. Esta foi a primeira vez que um serviço de *streaming* pela internet ganhou a premiação. Nos anos seguintes, tanto produções da Netflix quanto de outros serviços continuaram a ser indicadas e por vezes premiadas em premiações tradicionais diversas. Como descreveu Ikeda (2024, p. 70): “(...) a Netflix e a Amazon passaram a produzir também longas-metragens de perfil cinematográfico, sendo inclusive indicadas a prêmios nos mais importantes festivais de cinema do mundo, como o Festival de Veneza e o Oscar, entre outros.”

² Fundada em 1922, a Motion Picture Association (MPA) é uma associação comercial dos Estados Unidos que representa alguns dos maiores estúdios de cinema de Hollywood (Disney, Paramount, MGM Studios, que inclui a Amazon Prime, Sony Pictures, Universal e Warner Bros) e o serviço de streaming Netflix. Anualmente a MPA produz o relatório “Theatrical and Home Entertainment Market Environment” (THEME), coletando e analisando dados de fontes terceirizadas e conduzindo uma pesquisa de audiência online com espectadores dos EUA.

³ Apenas dois anos antes, em 2019, essa porcentagem era um pouco acima de 46%.

Além disso, segundo divulgado pela publicação “Tanto Cine”⁴, em 24 de julho de 2025, a consultoria Omdia teria projetado que “o mercado brasileiro de vídeo online deve movimentar cerca de US\$ 9,9 bilhões em 2025, com projeção de US\$14,4 bilhões até 2029”. Também foi descrito que a líder do mercado no Brasil é a Netflix, com aproximadamente 30%, seguida pela Amazon Prime Video, com 14% e Globoplay com 10%. E, mais, que “baseado nisso, o faturamento bruto da Netflix no Brasil pode ser estimado em cerca de US\$3 bilhões ao ano.”

Ou seja, tal mercado tem enorme relevância no Brasil, em números de assinantes e consequentemente em termos financeiros, em especial, as plataformas estrangeiras, que o lideram.

Em contrapartida, meios como a TV por Assinatura enfrentaram quedas no número de assinantes nos últimos anos, perdendo certo espaço para o *streaming*. Durante seu ápice, em novembro de 2014, a TV por Assinatura possuía 19,8 milhões de assinantes no Brasil, tendo sido o maior número de assinantes já registrado pela Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) neste serviço. Porém, o Relatório de Serviço Telefônico Fixo Comutado (STFC) e Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), também da Anatel, reportou que no período de dezembro de 2020 todas as principais operadoras de TV por Assinatura apresentaram redução no número de domicílios atendidos, com exceção da Oi. E mais, o número de assinantes neste serviço havia caído para 14,83 milhões, representando um decréscimo de 855,65 mil acessos.

Destaca-se neste cenário que, diferente da TV por Assinatura e de outras janelas, o *streaming* ainda não é regulamentado no Brasil, isto é, não conta com um arcabouço legal que institua a regulação, fiscalização e tributação de seu mercado, bem como que garanta a soberania do audiovisual nacional em especial em relação às empresas estrangeiras de plataformas de *streaming*. Isso, por meio de políticas públicas como mecanismos de investimento e/ou financiamento na produção de obras audiovisuais brasileiras, assim como cotas de catálogo para a presença e destaque do conteúdo nacional nos catálogos destas plataformas, entre outras. Por tal motivo, há no país uma longa discussão e tentativas de se instituir um marco regulatório para o segmento que possua diretrizes as quais contemplem estas demandas. Assim, ações promovidas por órgãos e agentes do setor audiovisual, com objetivo de movimentar a pauta, vêm sendo realizadas e ganhando respaldo ao longo dos anos

⁴ O perfil “Tanto Cine” no Instagram publica notícias e textos diversos que abordam temas sobre o cinema e a indústria audiovisual, promovendo assim discussões online sobre o setor.

por meio de avanços como a apresentação de Projetos de Lei (PLs) e outros documentos que fornecem análises do mercado e recomendações para uma futura regulamentação.

Como descrito no relatório final do Grupo de Trabalho (GT) VoD, instituído pelo Ministério da Cultura (MinC) por meio da Portaria nº 36 de 6 de junho de 2023 e elaborado justamente com objetivo de estabelecer recomendações para a regulação do serviço de vídeo sob demanda⁵:

No âmbito legislativo, a discussão acerca do tema vem ocorrendo, pelo menos, desde 2017 na Câmara dos Deputados, com a apresentação do Projeto de Lei 8889/2017, do deputado Paulo Teixeira, que dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 4).

Ou seja, o tema já está em discussão no âmbito legislativo brasileiro há quase uma década, contudo os Projetos de Lei (PLs) que tratam do mesmo, o PL nº 8.889/2017 e o PL nº 2.331/2022, ainda tramitam sem aprovação. Também foi destacado pelo GT VoD que, ao longo dos anos, além dos PLs, foram produzidos, tanto pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) quanto pelo Conselho Superior de Cinema (CSC), “vários documentos técnicos importantes” que colaboraram “com o debate trazendo perspectivas essenciais” para a consolidação do próprio relatório, bem como para o avanço das discussões sobre a pauta (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 5).

Ademais, agentes do setor audiovisual brasileiro e até mesmo da sociedade civil também participam ativamente da discussão, organizando-se de forma coletiva para reivindicar que o marco regulatório do *streaming* no país seja construído de forma a sanar as assimetrias de mercado e os impactos econômicos e socioculturais que atingem o setor pela ausência de regulamentação desses serviços. Assim, a pauta é amplamente debatida e divulgada por meio de conferências e palestras em eventos, campanhas e publicações em veículos de comunicação e redes sociais, declarações e debates com figuras do setor, entre outras ações que tem como objetivo expandir a visibilidade da pauta e permitir que sua importância seja reconhecida amplamente, bem como que seja garantida a contribuição de múltiplas vozes do setor e da sociedade civil em sua construção. Também são realizadas

⁵ O relatório, que foi intitulado “Recomendações acerca da Regulação do segmento de Video on Demand (VoD)”, “considerou a presença de conteúdo brasileiro nas plataformas, a proteção aos direitos autorais e de propriedade intelectual e as questões regulatórias”, bem como os impactos do VoD no setor audiovisual. O GT VoD foi composto tanto por representantes do MinC quanto da Ancine. Esses se reuniram entre os meses de junho e agosto, período em que estudaram e debateram “a regulação, a inserção e os impactos do segmento no ecossistema do audiovisual” (MINC, 2023). Fonte: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grupo-de-trabalho-do-vod-apresenta-relatorio-com-diretrizes-para-a-regulacao-do-servico-no-brasil>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

diversas ações de pressão popular para que a pauta receba maior atenção no campo legal e os PLs que tratam desta tenham suas diretrizes alinhadas com os reivindicações do setor, e tramitem com maior rapidez, como campanhas online e, no caso de certas entidades, reuniões e conversas diretas com órgãos como Ministério da Cultura para debater a pauta.

A título de exemplo, diretores como Anna Muylaert, Walter Salles e Kleber Mendonça Filho já falaram publicamente sobre a importância da regulamentação do *streaming* para o audiovisual brasileiro. Além disso, entidades como a Brasil Audiovisual Independente (BRAVI)⁶ e a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) também já realizaram campanhas para conscientizar o setor e a sociedade civil a respeito da pauta, bem como para reivindicar que a regulamentação conte com diretrizes que melhor favoreçam o audiovisual nacional e para haver maior agilidade na tramitação da pauta.

Outrossim, as assimetrias e impactos ao setor audiovisual brasileiro estão relacionados principalmente ao modelo de negócios do *streaming* e de suas produções originais e a forma como as empresas desses serviços atuam com relação ao mercado audiovisual brasileiro.

Tendo isto em vista, e objetivando descrever de forma mais ampla e bem embasada como o mercado de streaming está se desenvolvendo principalmente no Brasil, realizo neste trabalho uma análise de abordagem mista (quanti-qualitativa). A análise sobre o mercado de streaming e a urgência da regulamentação destes serviços no país irá considerar e combinar elementos de ambas metodologias, explorando tanto dados numéricos e estatísticos sobre o mercado audiovisual brasileiro, em especial o de streaming (abordagem quantitativa), quanto a interpretação de informações não numéricas, como documentos de órgãos oficiais, livros, artigos, notícias, entrevistas, entre outros, também sobre este mercado (abordagem qualitativa).

Dessa forma, o trabalho traçará um breve panorama histórico do surgimento e popularização do *streaming* no mundo e no Brasil, e irá descrever como a reconfiguração tecnológica a partir da internet os tornou possíveis, bem como quais foram as mudanças ocorridas no mercado de *streaming* no Brasil após a pandemia de COVID-19. Em seguida, abordará os principais impactos no audiovisual nacional provocados pela lacuna regulatória do *streaming* e as regulamentações e órgãos que regem o cinema e audiovisual no país; também irá evidenciar a longa trajetória de tentativas de proteção e fortalecimento do setor.

⁶ A Associação Brasil Audiovisual Independente (BRAVI) foi fundada em 1999 com o nome de Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPITV), e Brasil Audiovisual Independente (BRAVI) desde 2016, atua sem fins lucrativos, “com o intuito de reunir e fortalecer as empresas, voltadas à produção de conteúdo para televisão e mídias digitais no mercado nacional e internacional” (BRAVI, online).

Além disso, apresentará como a regulamentação do *streaming* ocorre nos mercados internacionais e principalmente o histórico da regulamentação destes serviços no Brasil e os Projetos de Lei em trâmite que buscam regulamentá-los. Por fim, irá abordar as manifestações públicas de agentes do setor para a aprovação da pauta, as atualizações desta em 2025 e seu futuro.

O trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado "Panorama histórico do surgimento e popularização do *streaming* no mundo e no Brasil", será discutido como a reconfiguração tecnológica a partir da internet e outras tecnologias digitais transformaram o setor audiovisual, possibilitando o surgimento dos serviços de *streaming*. O capítulo também tratará do segmento no Brasil e como o advento da pandemia de COVID-19 reconfigurou o mesmo no país. Destacou-se também neste capítulo, assim como nos seguintes, a Netflix como uma das principais empresas das plataformas de *streaming*, utilizando-a como recorte nos exemplos e comparativos para algumas das situações citadas.

No segundo capítulo, "Impactos da lacuna regulatória do *streaming* no Brasil", como é enfatizado pelo título, serão descritos os principais impactos que atingem o setor audiovisual nacional em consequência à falta de regulamentação para o segmento no Brasil. Tais impactos serão divididos no capítulo em: a concentração no modelo de negócios do *streaming*, as problemáticas que envolvem as produções para serviços de *streaming* e a ausência de informações.

No terceiro capítulo "Órgãos e legislações que regem o setor audiovisual brasileiro" serão exatamente apresentadas as regulamentações e órgãos que regem o cinema e audiovisual no país, e a seguir, serão listados os impactos que a regulação gera no mercado audiovisual brasileiro. Nesse sentido, será evidenciada a longa trajetória de tentativas de proteção e fortalecimento do setor e o reconhecimento da importância que a regulamentação tem para a manutenção do setor, uma vez que torna possível a existência de Políticas Públicas que atuam ativamente em diversos segmentos da cadeia produtiva, como mecanismos de incentivos, investimento e/ou financiamento na produção de obras audiovisuais brasileiras, cotas, entre outras.

No quarto capítulo "Regulamentação do *streaming* no Brasil: histórico e propostas", será descrito, em primeiro momento, como se caracteriza a regulamentação desses serviços em mercados internacionais. Em seguida, será apresentado um breve histórico de como a pauta da regulamentação do *streaming* está se desenvolvendo no Brasil. Nesse sentido, as propostas que buscam regular estes serviços serão abordadas, de forma que seus surgimentos, apensados, atualizações em suas redações e processos de tramitação até meados

de 2025 serão detalhados, bem como será feito um comparativo entre estas. Tal comparativo terá foco em apontar as semelhanças e diferenças entre tais Projetos de Lei, em termos gerais das diretrizes de seus regulamentos, o que será feito por meio da descrição dos principais pontos que regem estes PLs, bem como do que propõem a respeito das cotas de catálogo e incidência da Condecine. Assim, será possível compreender como tais propostas surgiram, por quais modificações seus textos passaram ao longo dos anos e também quais pontos de suas diretrizes se aproximam ou diferem. Essa compreensão é importante para que se possa alcançar uma visão mais ampla dos próprios Projetos de Lei e do contexto da regulamentação do *streaming* no Brasil. Permite também verificar qual proposta mais se aproxima das recomendações dadas pela ANCINE para esse marco e também do que é reivindicado pelo setor num geral como favorável para garantir melhores condições ao audiovisual nacional no contexto do mercado de *streaming*.

Ademais, também serão tratadas no capítulo algumas das manifestações públicas e organizações coletivas de agentes e entidades do setor que reivindicam a aprovação da pauta, evidenciando como o setor está se organizando em prol do marco regulatório do *streaming*. Desse modo, o trabalho não se limitará apenas ao estudo formal de documentos de órgãos oficiais, mas também incluirá uma visão ampla de como a regulamentação dos serviços de *streaming* é tratada por tais agentes e entidades do setor, afinal, a pauta é de extrema importância e interesse para eles.

Por fim, será feito um panorama das atualizações na redação e tramitação do PL n.º 2.331/2022 até meados de 2025, que está mais avançado nas discussões e tramitação, bem como serão apontadas algumas perspectivas para o futuro próximo da pauta, baseadas nas referidas atualizações.

2. PANORAMA HISTÓRICO DO SURGIMENTO E POPULARIZAÇÃO DO STREAMING NO MUNDO E NO BRASIL

2.1 O setor audiovisual, a reconfiguração tecnológica a partir da internet e o *streaming*

A partir de 1990, o mundo começou a vivenciar um período de transformações significativas no campo tecnológico, em especial após a disponibilização do acesso público à internet, ocorrida em 1993. Com isso, tornou-se possível a utilização desta tecnologia para diversas finalidades e por diversos setores, incluindo o audiovisual, de mídia e entretenimento. Nesse sentido, em abril de 1998 foi lançado oficialmente o primeiro formato

que anos mais tarde evoluiu para os serviços de *streaming* contemporâneos, a empresa Netflix, fundada por Marc Randolph e Reed Hastings, que surgiu como o primeiro site de venda e aluguel de DVDs⁷.

Contudo, foi apenas “a partir de meados dos anos 2000”, com “a expansão da internet, o avanço das tecnologias de transmissão de dados em alta velocidade (banda larga) e a possibilidade do armazenamento em ‘nuvens’ (servidores corporativos de alta capacidade)” (BAHIA, BUTCHER & TINEN, 2023, p. 104) que originaram-se novos canais de distribuição de conteúdos audiovisuais de fato no ambiente virtual. Isto é, quando “a banda larga passou a permitir a distribuição de conteúdo via internet - pelo sistema OTT”⁸ (SOUSA, 2022, p. 250), sigla para "Over-the-Top", novos canais de distribuição de conteúdo audiovisual *online* surgiram e se desenvolveram.

Dentre estes, os serviços de Vídeo Sob Demanda (do inglês Video on Demand, ou VoD) geraram novos modelos de negócios, os quais aproximaram “as empresas de tecnologia da televisão, promovendo uma série de mudanças nos canais de distribuição do mercado da indústria audiovisual” (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 1). Logo, os mesmos se tornaram destaque em termos de popularidade, volume de conteúdos e lucratividade no mundo e no Brasil.

Os conteúdos ofertados por esses serviços, em maioria, são caracterizados como "não-linear", “expressão criada em contraponto ao conteúdo linear, no qual o poder de decisão sobre a programação estava nas mãos de um programador” (SOUSA, 2022, p. 250). Isto é, os novos serviços de distribuição tornaram possível ao consumidor escolher o conteúdo que deseja assistir, no momento que quiser e pelo dispositivo que preferir, alterando assim sua experiência de consumo de audiovisual.

⁷ Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 105) descreveram que a empresa foi pioneira no modelo de negócio de plataforma no setor audiovisual: "No setor audiovisual, o processo de plataformação foi liderado pela Netflix, companhia que iniciou suas atividades como locadora de DVDs, em 1997, migrou para o serviço de aluguel de filmes pela internet e, a partir dos anos 2010, apostou no modelo de streaming."

⁸ Como explicaram Massarolo e Mesquita (2016, p. 4) o sistema *Over the Top* (OTT) utiliza-se da “infraestrutura da internet de banda larga para propagar conteúdos por diferentes telas (televisão, smartphone, computador, etc.)”. Ou seja, é uma tecnologia que utiliza a internet como canal para a transmissão e acesso de conteúdos, os quais vão diretamente aos consumidores. Difere-se, portanto, dos sistemas que utilizam ondas de rádio ou cabos, como é o caso do *Cable VOD*. Esse utiliza “aparelhos de recepção de sinal de TV por assinatura”, ou “set-up box” das operadoras a cabo para entregar os conteúdos aos usuários. Apesar da diferença, em ambas as modalidades podem ser oferecidas formas diversas de serviços, como acesso gratuito, aluguel, compra ou assinatura. Em suma, o sistema OTT possibilita distribuir conteúdos audiovisuais diretamente pela internet, sem que seja necessário um provedor tradicional (que utiliza-se de cabo ou satélite, como as TVs). Portanto, “entre os serviços de vídeo sob demanda, há uma variedade que atende diferentes perfis de usuários e conteúdos”, e o mercado de vídeo sob demanda pode ser compreendido “como um ambiente em constante transformação e experimentações, o que viabiliza novas possibilidades de negócios.” (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 4).

Massarolo e Mesquita (2016, p. 6) enfatizaram que “a tecnologia de streaming provoca uma série de rupturas no modelo televisivo”, pois a experiência do usuário com as plataformas desses serviços e os conteúdos por elas ofertados se tornou mais simples em comparação aos meios tradicionais, além de ter desenvolvido suas próprias características e ritmo:

No ambiente das plataformas de vídeo sob demanda, a visualização conectada permite novas experiências de se assistir televisão, sem as amarras de uma grade de programação fixa e que obedecem somente ao próprio ritmo de fruição (*time-shifting* e *binge watch*).⁹ (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 3).

Os serviços de VoD funcionam a partir de um "modelo que utiliza da transmissão dos dados em oposição à descarga de dados e armazenamento local" (SILVA e CARDOSO, 2020, p.1). Ou seja, utilizam a distribuição online de dados por meio de dispositivos que possuem conexão com a internet, os quais reproduzem o conteúdo à medida que o usuário o recebe, não armazenando-o, um processo que, por isso, se difere do download.

Ademais, segundo Sousa (2022) os serviços de VoD são baseados em quatro principais modelos, contudo, Martins (2025) faz uma distinção entre os modelos AVOD e FVOD, considerando-os duas modalidades distintas. Portanto, lista-se os seguintes modelos:

- a) Advertising-based Video on Demand (AVOD): vídeo sob demanda baseado em publicidade, em tradução. Neste modelo o conteúdo é disponibilizado gratuitamente, ou seja, o usuário não paga para acessá-lo. Contudo, o serviço conta com anúncios que são exibidos junto ao conteúdo, pois é justamente a publicidade que gera receita para a empresa que fornece o serviço. Exemplos desse modelo são o YouTube, embora conte também com o YouTube

⁹ *Time-shifting* refere-se a capacidade de gravar, reproduzir, pausar, retomar a partir do exato momento pausado, avançar, retroceder, acelerar ou desacelerar conteúdos, o que permite ao consumidor a flexibilidade de escolher sua própria programação e ritmo ao assistir filmes, séries, reality shows, entre outros. Difere-se, portanto, das grades pré-estabelecidas de, por exemplo, emissoras de TV. Tornou-se possível nos serviços de *streaming*, mas não somente nestes, uma vez que, os conteúdos disponibilizados ficam acessíveis nas plataformas por longos períodos de tempo, para serem acessados e assistidos no ritmo que o usuário assinante desejar. Porém, não é uma novidade. Como descreveram Massarolo e Mesquita (2016, p. 3), o *time-shifting* “se popularizou com os serviços de VOD”, porém “se desenvolveu com as tecnologias DVR (Digital Video Recorder) e TiVo, permitindo aos telespectadores assumirem um papel ativo no consumo de programas”. *Binge-watching* refere-se à prática de maratonar conteúdos, como episódios de uma série ou reality show, franquias de filmes, entre outros, de uma só vez, por um longo período de tempo. Tornou-se característico dos serviços de *streaming* uma vez que, em maioria, esses disponibilizam os conteúdos de maneira integral, por exemplo todos os episódios de uma série ao mesmo tempo. Difere-se, portanto, das TVs tradicionais que, em geral, transmitem os episódios com um período de tempo entre um e outro, podendo esse ser semanal, quinzenal ou até mesmo mensal. Assim, “diferentemente das antigas maratonas que ocorriam de forma presencial pelo *home-video*, hoje elas são feitas através da visualidade conectada e compartilhadas nas redes sociais, que funcionam como uma segunda tela.” (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 8).

Premium, um plano de assinatura que permite acesso à plataforma sem anúncios e outros benefícios; e o Vimeo.

- b) Free Video on Demand (FVOD): vídeo sob demanda gratuito, em tradução. Ainda que certas vezes o FVOD e o AVOD sejam tidos como sendo o mesmo modelo, estes possuem um diferencial. Ambos ofertam conteúdos de forma gratuita ao usuário, porém o AVOD adquire retorno financeiro por meio dos anúncios, já o FVOD não conta com tal sistema. Exemplos deste modelo são o SPCINE Play, TVBrasilPlay, EMCPlay e Itaú Cultural Play.
- c) Subscription Video on Demand (SVoD): vídeo sob demanda por assinatura, em tradução, ou popularmente intitulado “*streaming*”. Neste modelo o consumidor precisa fazer a assinatura de um plano (que pode ser mensal ou anual) para ter acesso, em geral de forma ilimitada, aos conteúdos. Esses, são majoritariamente disponibilizados na forma de um vasto catálogo que organiza-se por categorias como filmes, séries, documentários, reality shows, entre outros. Os conteúdos podem ser assistidos em computadores/notebooks, dispositivos móveis, *Smart TVs* e em outros aparelhos conectados à internet. Este é o modelo que mais se assemelha à televisão por assinatura. É o objeto principal desta pesquisa. Como principais exemplos temos a Netflix, GloboPlay, Prime Video, Disney +, Max (ex HBO Max), Apple TV e Looke.
- d) Validated Video on Demand (VVoD): vídeo sob demanda validado, em tradução. Esse modelo caracteriza-se pela disponibilização de conteúdos em um provedor de VoD por canais de programação linear, que oferecem tal modalidade para agregar valor ao seu serviço original e assim reter o cliente, geralmente feito por uma TV por assinatura tradicional. São comuns a esse modelo as *Catch-up TV* e *TV Everywhere*, que são vinculados a operadoras de TV por assinatura e frequentemente oferecidos por um mesmo serviço, para assim expandir a experiência do assinante. O primeiro refere-se a modalidade em que o usuário pode ter acesso a conteúdos já transmitidos na TV, em qualquer momento após a exibição desses, de forma não-linear e por meio de uma plataforma digital. É comum que o conteúdo fique disponível por um período de tempo limitado após a transmissão original. O segundo refere-se à

modalidade que libera aos usuários assinantes do serviço tradicional de TV por assinatura, em geral sem necessidade de pagamento extra, acesso aos canais de TV e outros conteúdos sob demanda. O acesso se dá por meio da internet e pode ser feito por dispositivos diversos, como computadores/notebooks ou dispositivos móveis. Isso significa que o usuário consegue assistir a telejornais, programas de entretenimento, reality shows, entre outros, sem a necessidade de um aparelho televisor, desde que seja assinante do serviço e tenha acesso à internet. Em resumo, *Catch-up TV* permite o acesso a conteúdos em momentos posteriores após sua exibição original na TV, enquanto *TV Everywhere* permite ao usuário de TV por assinatura acessar os conteúdos dos canais em outros aparelhos com conexão à internet. Exemplos de *Catch-up TV* são a Watch ESPN, TeleCine Play e Cartoon Network Go.

- e) Transactional Video on Demand (TVOD): vídeo transacional sob demanda, em tradução. Neste modelo, o usuário não faz a assinatura em um serviço, mas compra ou aluga um título específico que deseja assistir. Esse modelo é o que mais se assemelha ao *Home-Video*, que oferecia aos clientes a compra ou aluguel de conteúdos pré-gravados em mídias como VHS, DVD ou Blu-Ray (O *Home-Video* foi o primeiro modelo de negócios da atual gigante do *streaming* Netflix). Exemplos de TVOD são o iTunes e o Google Play.

Tais modelos conseguem ainda serem ofertados conjuntamente, como é o caso dos Hybrid Video on Demand (HVOD), que podem combinar elementos dos AVOD, SVOD, Catch-up TV, TV Everywhere e TVOD, oferecendo aos usuários diferentes opções de acesso aos conteúdos. Grandes empresas do mercado de *streaming*, como Netflix, GloboPlay, Prime Video, Disney + e Max oferecem planos com valores mais baixos, mas que incluem publicidade durante a reprodução do conteúdo. Ou, como YouTube Filmes, Prime Video, Apple TV e Looke, oferecem a possibilidade de aluguel de filmes e séries, e algumas até mesmo outros serviços, dentro da própria plataforma. Além disso, a modalidade do serviço pode variar “de acordo com o nicho que miram, e são oferecidos pelos próprios estúdios hollywoodianos, pela TV aberta e pela TV fechada.” (SOUSA, 2022, p. 251).

Acrescenta-se ainda que, com as mudanças de mercado que foram ocorrendo ao decorrer dos anos, as quais serão abordadas a seguir, as empresas de serviços de VoD, em especial de SVoD ou “*streaming*”, não limitaram-se somente a distribuição de conteúdos, mas

também a outras atividades. O relatório final do GT VoD listou que “no VoD, a construção de valor percorre cinco atividades identificáveis”, sendo essas:

1. A **produção** envolve o processo de formação do valor primário dos conteúdos.
2. A **agregação** cria mecanismos e estratégias de marketing, distribuição e formação de audiência para aquelas marcas e conteúdos.
3. A **organização de catálogo** planeja, modela e faz a gestão dinâmica do agregado de títulos audiovisuais.
4. O **provimento** oferece catálogos ou conteúdos avulsos ao usuário, organiza e roteiriza sua exposição e auxilia a montagem da programação individual contratada pelo usuário.
5. A **distribuição** gere as redes de infraestrutura e entrega ao usuário os conteúdos adquiridos.

(MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 16).

Dessa forma, compreende-se que o modelo de tais serviços possibilita às empresas que os ofertam incorporar a produção, distribuição e exibição de conteúdo audiovisual, bem como a agregação, organização de catálogo e provimento, até então característicos das TVs por Assinatura.

Isso permitiu e permite que agentes insiram-se no mercado audiovisual de diferentes maneiras, seja de forma inédita ou expandindo suas linhas de atuação, assim passando a ocupar novas posições de poder.

Como descreveu Sousa (2022, p. 252): “a tecnologia, ao permitir que o conteúdo seja transmitido via internet, sem a necessidade das redes da radiodifusão ou das estruturas da TV paga, embaralhou papéis antes bem delineados e alterou o jogo de forças num negócio bilionário e global”.

Diante disso, a competitividade aumentou de forma exponencial no mercado audiovisual global. Se anteriormente o domínio desse mercado era restrito aos tradicionais grandes estúdios de Hollywood e as consagradas emissoras de TV aberta e paga, anos depois, com o surgimento e crescimento do *streaming*, o mesmo adentrou uma fase de constantes reconfigurações, fazendo com que esses precisassem se adequar às novas tecnologias¹⁰.

¹⁰ Como Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 106) afirmam: “O processo de digitalização e o estabelecimento dos canais de *streaming* como forças econômicas romperam hierarquias historicamente estabelecidas pela indústria audiovisual em vários níveis, como a primazia da sala de cinema, o formato do longa-metragem de ficção como produto central da cadeia, e os processos de legitimação e promoção (festivals, curadorias).”

Saikali e Carvalho (2017, p. 80-81) explicaram que essas são chamadas de “inovações disruptivas”, “termo utilizado para se referir às novas tecnologias que, ao prestarem serviços ou oferecer um bem, instigam a competição entre empresas consolidadas, abrem o mercado e incentivam constantes mudanças com o intuito de manter seus consumidores”. Portanto, compreende-se que essas tornaram o setor audiovisual mundial e brasileiro no século XXI ainda mais complexo e com novos desafios regulatórios, envolvendo “mais e maiores players”¹¹ (SOUSA, 2022, p. 250).

2.2 O mercado de *streaming* no Brasil

Da mesma forma como ocorreu no mundo, o processo de convergência tecnológica para o digital, que impulsionou a difusão da internet e garantiu-lhe melhorias, foi imprescindível para popularizar os serviços de *streaming* em território nacional, popularização essa que teve início a partir da década de 2010 e grande salto após 2020, o que será abordado a seguir.

Como descreveram Massarolo e Mesquita (2016, p. 6) até o início de 2010 as empresas de *streaming* não dispunham “de garantias de crescimento expressivo na América Latina, em comparação a outras regiões, pois, segundo especialistas, o modelo depende da qualidade da infraestrutura e de ofertas de conteúdo local”. Os autores enfatizaram ainda que havia uma grande barreira em relação a implantação de conexão de banda larga, uma vez que “o crescente volume de dados e velocidade das transmissões exigem constantes investimentos” (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 20). Outro fator citado foram os “indicadores sociais e econômicos”, visto que somente com a melhoria dos mesmos a porcentagem de consumidores “capazes de assinar serviços de entretenimento” poderia aumentar (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 20). Foi ainda comparado que, enquanto locais como Reino Unido, Canadá e Países Nórdicos a “penetração do OTT *premium*” chegava a “percentuais entre 8 e 12%”, na América Latina era de “apenas 2%”. (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 6).

No Brasil, a situação era muito semelhante à região que está inserido. Isso significou que, para os serviços de *streaming* conseguirem prosperar na América Latina como um todo e no Brasil, foi preciso haver melhorias nos indicadores sociais e na infraestrutura de

¹¹ A palavra “*players*” refere-se aos participantes do mercado. No setor audiovisual, esses podem ser, por exemplo, as empresas ou organizações que atuam na cadeia produtiva e de distribuição do conteúdo desde a etapa de criação das obras até a etapa de exibição. Assim, os *players* no setor audiovisual podem ser produtoras, distribuidoras de filmes, cinemas, canais de televisão, empresas de VoD, entre outros.

acesso à internet de qualidade, além de aumento na oferta de conteúdos locais. Em parte, isso de fato aconteceu, e graças ao crescimento dos serviços de internet em toda a região, tanto fixos como móveis, sobretudo a partir da metade da década de 2010, a transformação digital foi acelerada.

A PNAD Contínua TIC 2017¹² do IBGE, revelou que “69,8% das 181,1 milhões de pessoas com 10 anos ou mais de idade no país acessaram a internet pelo menos uma vez nos três meses anteriores à pesquisa”. Isso representou um crescimento de 10 milhões de internautas em 1 ano, uma vez que passou de 116,1 milhões, em 2016, para 126,3 milhões, no mesmo período em 2017. Outro dado relevante foi o de que “o percentual das pessoas que usaram a Internet para ‘assistir a vídeos, inclusive programas, séries e filmes’ passou de 76,4% para 81,8% nesse período”.

A PNAD também apontou que os serviços de televisão por assinatura apresentaram queda: eram utilizados em 33,7% dos domicílios com televisão em 2016 e passaram a ser utilizados em 32,8%, em 2017¹³. Além disso, segundo divulgado pela Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), esses serviços somaram 17,9 milhões de assinantes no final de 2017, o que representou uma queda de 5% no ano e a perda de quase um milhão de assinantes¹⁴.

Tais números continuaram em decréscimo e, como referido anteriormente, segundo dados da Anatel ao final de 2020 o número de assinantes nos serviços de TV por Assinatura haviam caído para 14,83 milhões. Já em 2025, a Agência divulgou que foi registrado em seu “Relatório de Monitoramento da Competição”¹⁵ do segundo trimestre de 2025 que, referente aos “aspectos concorrenciais” do mercado audiovisual, “o serviço de streaming responde por 89,9% do mercado. A TV por assinatura tem menos de 10% do mercado e perdeu 1,35 milhão de acessos no trimestre” (ANATEL, 2025). Complementa-se a

¹² Essa pesquisa domiciliar do IBGE investiga “o acesso à Internet e à televisão, além da posse de telefone celular para uso pessoal.” (IBGE, 2018, online).

¹³ Detalha-se também que “em área urbana, esse percentual variou de 36,9% (2016) para 35,6% (2017) e, em área rural, subiu de 11,7% (2016) para 14,1% (2017)” (IBGE, 2018, online).

¹⁴ A Agência descreveu que, dentre os “grupos acompanhados pela agência reguladora”, a Oi e a Sky registraram aumentos (205,2 mil e 109,6 mil novos usuários, respectivamente), enquanto a prestadora Claro “teve a maior redução em número de contratos ativos” (menos 724,2 mil contratos), “seguida da Vivo, com redução de 131,4 mil, da Algar Telecom, com menos 23,9 mil, e da Nossa TV com menos 2,7 mil”. (ANATEL, 2018, online). Fonte: ANATEL - Agência Nacional de Telecomunicações. TV por assinatura apresenta queda de 5% no ano de 2017. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/tv-por-assinatura-apresenta-queda-de-5-no-ano-de-2017>. Acesso em: 07 de maio de 2025.

¹⁵ O documento é destinado a reunir informações relevantes a respeito da competição no mercado de telecomunicações.

isso que, como veiculado pelo portal Teleco¹⁶: “dados da Anatel indicam que o Brasil terminou Mai/25 com 6,9 milhões de acessos de TV por Assinatura e 3,1 acessos/100 hab”.

Em contrapartida, foi descrito no “Relatório de Monitoramento da Competição” da Anatel que “estimativas realizadas pelas consultorias Omdia, projeta em 69 milhões o número de contas de *streaming* no Brasil, ou seja, usuários que efetivamente acessam as plataformas de streaming.” (ANATEL, 2025, p. 16)¹⁷.

Assim como descreveu Sousa (2022, p. 192): “após uma década de crescimento contínuo, esse mercado (*TV por Assinatura*) começou a decrescer. Os preços dos pacotes baixaram - tornando cada assinatura menos lucrativa que antes - e, de 2011 em diante, os serviços de vídeo sob demanda foram se expandindo”. Isto é, em contrapartida à queda dos serviços de TV por Assinatura, houve crescimento do VoD no país nesse período, o que continuou a ocorrer nos anos seguintes.

Outrossim, como descrito no já citado relatório do GT VoD, além do vídeo sob demanda possuir, no mercado brasileiro, “uma estrutura sofisticada, relevância econômica e importância entre os usuários” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 16):

Neste momento, é o serviço audiovisual que apresenta maior expansão, uma vez que tanto TV por assinatura como cinema vivem um período de refluxo após o crescimento da última década e, principalmente, por conta dos impactos da pandemia de COVID-19 sobre a economia e os hábitos de consumo. A expectativa dos agentes econômicos nacionais coloca o VoD em posição de centralidade nas estratégias de desenvolvimento do mercado audiovisual, em particular pela inclusão da produção brasileira nos catálogos e serviços. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 16)

Isso significa que, dada a dimensão econômica e de popularidade que os serviços de VoD alcançaram no país, especialmente no período da pandemia de COVID-19, o que será abordado a seguir, almeja-se que esses sejam pautados como prioridade nas “estratégias de desenvolvimento do mercado audiovisual”. Inclui-se nessas a formulação de um aparato legal que regulamente tais serviços, para que dessa forma esses participem de forma mais isonômica no setor, assim sendo possível manter a soberania do audiovisual nacional e da cultura brasileira como um todo.

¹⁶ A empresa Teleco Consultoria, que comanda o portal Teleco, atua há 22 anos prestando consultorias na área de Telecomunicações. Seu portal é um dos principais a respeito de informações do setor no Brasil.

¹⁷ Também foi descrito que as principais plataformas de *streaming* no país são: Netflix, Disney, Prime Video, Globo, Claro, Warner / Discovery, Youtube, Paramount+, Apple Tv+, Sky+.

2.2.1 A pandemia e a reconfiguração do mercado de streaming no Brasil

O ano de 2020 foi marcado pelo advento da pandemia de COVID-19, a qual levou à imposição de uma quarentena como medida de segurança para a saúde pública. Assim, com a obrigatoriedade de permanecer em casa e o fechamento de cinemas e outros espaços destinados à cultura e entretenimento, foi necessário para os indivíduos “adaptar suas vivências de lazer, agora limitadas ao ambiente doméstico” (KEMPF; SILVA; ONESSEKEN e GARCIA, 2021, p. 4). Por tal motivo, o aumento da conectividade por meio da internet e o consumo de *streaming* ampliou-se no mundo, tornando-o um dos serviços mais utilizados para o acesso a séries, filmes, documentários, entre outros conteúdos audiovisuais, nesse período¹⁸. Como Sousa (2022, p. 192) descreveu: “A migração dos usuários para os serviços de *streaming*, acessíveis a partir de um pacote de dados de internet, acelerou-se com a pandemia de Covid-19, a partir de 2020, e mostrou-se um caminho sem volta”.

O “Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022” da Ancine, um relatório público que contém dados sobre a oferta de conteúdos e plataformas de Vídeo por Demanda (VoD) no país, também reforçou que “os desdobramentos da crise provocada na indústria audiovisual pela pandemia de Covid19” impactaram “os modelos de negócios, o aprimoramento das tecnologias e até mesmo o comportamento do consumidor” (ANCINE, 2023, p. 5). Como ocorreu em múltiplos outros momentos de reconfiguração do setor, foi necessário então adaptar os espaços de difusão de conteúdo audiovisual. Sousa (2022, p. 250) escreveu que:

Os hábitos de consumo, todos sabem, passaram por alterações radicais na última década e foram acelerados pela pandemia de Covid-19. Os avanços tecnológicos e a pandemia têm obrigado as mais variadas indústrias a repensar suas estratégias, seus valores e sua função. E o audiovisual se encontra no meio desse furacão.

Tal cenário até mesmo suscitou que plataformas de *streaming* se tornassem a primeira janela de distribuição de títulos que seriam originalmente destinados a salas de cinema. Como Ikeda (2024, p. 71) afirmou:

Por outro lado, em alguns casos, especialmente durante a pandemia de COVID-19, quando as salas de cinema estavam fechadas, as *majors* realizaram alguns

¹⁸ Por sua vez, os serviços de TV por assinatura continuaram perdendo espaço entre os consumidores brasileiros, assim decrescendo suas assinaturas. Como explicou Sousa (2022, p. 192): “No Brasil, também foi a partir de 2017 que o número de assinantes começou a cair de forma contínua. Enquanto, em 2016, a base era de 19 milhões de assinantes, ao fim de 2021, esse número, de acordo com a Anatel, era 16,4 milhões de assinantes”, e “a banda larga, por sua vez, estava disponível, nesse mesmo momento, em 30,2 milhões de domicílios, e estimava-se a base de assinantes da Netflix no Brasil em 15 milhões”.

experimentos, lançando obras audiovisuais inéditas diretamente em suas plataformas de *streaming*, antes mesmo de estrearem no circuito de salas de cinema. (...) Com essa estratégia, as *majors* procuraram valorizar suas próprias plataformas, promovendo conteúdos inéditos exclusivos.

A exemplo, é possível citar o documentário "Aeroporto Central", dirigido pelo cineasta Karim Aïnouz e coproduzido entre Canal Brasil e Mar Filmes. A obra, que estreou mundialmente na Mostra Panorama do 68º Festival de Berlim em fevereiro de 2018, onde recebeu o prêmio "Anistia Internacional", tinha seu lançamento previsto para os cinemas, mas em decorrência da pandemia foi distribuída ao público diretamente nas plataformas de streaming Now, Vivo Play, Oi Play, iTunes, Google+, Filme Filme e Looke¹⁹.

Ademais, os ganhos que as plataformas obtiveram nesse período foram enormes. O anteriormente citado relatório THEME 2021 da MPA apontou que o total de assinaturas globais dos serviços de *streaming* ultrapassou a marca de 1 bilhão em 2020 e alcançou 1.3 bilhões em 2021, o que correspondeu a um aumento de 14% comparado ao ano anterior e de 34% na receita, com arrecadação de US \$14,3 bilhões.

Já o "Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2024" da Ancine descreveu que existem 120 plataformas que podem ser acessadas no Brasil, contudo 60 enquadram-se nos critérios considerados na amostragem realizada para o documento. Nessas, "foram contabilizados mais de 90 mil títulos únicos disponíveis para o público brasileiro. A modalidade por assinatura (SVOD) lidera a disponibilização de conteúdos, com pouco mais de 55,5 mil títulos" (ANCINE, 2024, p. 16).

Além disso, foi descrito no relatório do GT VoD que:

No Brasil, atualmente o sexto maior mercado de streaming do mundo em faturamento, a Netflix já ultrapassou todas as operadoras de TV Paga em número de assinantes e estimou-se um faturamento de 6,7 bilhões de reais em 2020 – mais que 50% maior do que a soma da receita de todas as emissoras abertas de televisão, com exceção da Globo. Em 2019 já existia consumo de conteúdos sob demanda em oito a cada dez residências no Brasil, mas, durante o ano de 2020, a pandemia promoveu um aumento ainda maior dos números de consumidores destes serviços. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 17).

Por tais resultados volumosos, as empresas de serviços de *streaming*, que já estavam se expandindo em múltiplos sentidos desde anos anteriores²⁰, utilizaram a ampliação

¹⁹ Ikeda (2024, p. 79) também explicou que, em contrapartida, o fato do *streaming* tornar-se a primeira janela "pode provocar, a médio prazo, numa perda de rentabilidade para as empresas, uma vez que a exibição diretamente no *streaming* pode resultar na redução do tempo útil de exploração econômica da obra, que tende, após poucas semanas, a simplesmente tornar-se ativo secundário, como parte sem maior destaque do catálogo da plataforma."

²⁰ Novas plataformas adentraram o mercado, bem como o número de assinantes cresceu.

dos seus catálogos de conteúdos como uma das estratégias para continuarem crescendo. Assim, começaram a realizar licenciamentos e produções originais não somente em seus países de origem, mas também em outros territórios. Para ilustrar tal fato, retoma-se o supracitado “Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022”. O mesmo registrou que “o conjunto de 31 plataformas para os quais foram analisados dados dos conteúdos em seus catálogos totalizam pouco mais de 32 mil títulos únicos disponíveis por subscrição para o público brasileiro”²¹ (ANCINE, 2023, p. 15). Dentre esses, incluía-se títulos de produção original das plataformas que tinham tanto os Estados Unidos como país de origem, quanto outros países, como o próprio Brasil²².

Outrossim, dentre as principais empresas estrangeiras de serviços de *streaming* que atuam no Brasil, uma das que mais fez investimentos em conteúdo original no país foi a Netflix, tendo ampliado exponencialmente seu número de lançamentos anuais desde 2016, quando a série “3%” foi disponibilizada na plataforma. Assim, o serviço passou de 1 série lançada em 2016 para 18 títulos lançados durante 2022, seu auge de lançamentos em um ano, chegando a marca de 56 produções originais no Brasil, que incluíram séries, filmes, documentários e reality shows²³.

Por outro lado, foi também no período após o início da pandemia que o já precarizado quadro da cadeia produtiva cinematográfica nacional sofreu perdas ainda maiores²⁴. Isso pois, além do fechamento de cerca de 300 salas de cinemas, as ações do

²¹ Foi descrito que “na modalidade por subscrição, a plataforma com maior número de títulos ofertados é a Amazon Prime Video, com um total acima de 7,6 mil obras. São 5,8 mil filmes e 1,8 mil séries (num total de mais 48 mil episódios) (...). O serviço é seguido pela plataforma Netflix com 5,2 mil títulos, enquanto a plataforma nacional Looke, terceira colocada, conta com 5 mil títulos totais, porém com 4,6 mil filmes contra 3,3 mil da Netflix.” (ANCINE, 2023, p. 18).

²² Para esclarecer, a Ancine explicou que “a informação da nacionalidade das obras é extraída pela BB Media utilizando o serviço on-line IMDb, conforme critério deste serviço. O campo de nacionalidade da obra no IMDb pode ser multivalorado, indicando coprodução internacional. Assim, todas as obras que contêm Brasil entre seus países de origem naquele banco de dados foram consideradas obras de produção ou coprodução brasileira para efeito deste relatório” (ANCINE, 2023, p. 8).

²³ Esse número aumentou para 72 produções originais em 2024.

²⁴ As problemáticas enfrentadas pelo setor audiovisual somavam-se há anos. Sousa (2022, p. 256-257) explicou que, desde de 2017, o Tribunal de Contas da União (TCU) estava sinalizando “problemas na condução da política de cinema” pela Ancine. Esses referiam-se principalmente “a concentração de recursos em poucos beneficiários”. Por isso, “em abril de 2019, ou seja, poucos meses depois de Bolsonaro ter tomado posse, o TCU publicou um acórdão no qual questionava a constitucionalidade do método Ancine + Simples, que previa uma prestação de contas por amostragem, e elencava uma série de irregularidades nos controles da agência e na execução orçamentária do FSA” (SOUSA, 2022, p. 257). Tal acórdão, desencadeou “a paralisia no sistema de financiamento” e “fez com que Bolsonaro olhasse para a Ancine. E disso, obviamente, boa coisa não poderia sair” (SOUSA, 2022, p. 257). Além disso, em 2019 o então diretor-presidente da Agência, Christian Castro, foi afastado de seu cargo em decorrência de uma ação “que apurava violação de sigilo institucional e prevaricação” (SOUSA, 2022, p. 257). Posteriormente, ele renunciou “para se defender na Justiça”. Desse modo, Sousa (2022, p. 257) descreveu que “o processo contribuiu, porém, para que a agência terminasse 2019 em frangalhos e sob pressão de todos os lados”. E, agravando ainda mais a situação, em setembro do mesmo ano, a diretoria colegiada da Ancine enfrentou um grande desfalque: passou a ser composta por apenas um membro, Alex Braga, quando deveria contar com quatro.

governo do então presidente Jair Bolsonaro também minaram políticas públicas de financiamento. Desse modo, tais ações, como ameaças de extinção da ANCINE, corte de quase 43% do orçamento do Fundo Setorial do Audiovisual e até mesmo tentativas de censura, enfraqueceram o setor²⁵.

Em vista desse cenário, as empresas de serviços de *streaming* estavam entre os poucos que conseguiram manter produções audiovisuais ativas no Brasil. Segundo o vinculado pelo Jornal Estado de Minas em 2022, a diretora Anna Muiyaert, responsável por obras marcantes na história do cinema brasileiro como “Que horas ela volta? (2015)”, expressou que o *streaming* mereceu seu reconhecimento nesse aspecto, uma vez que sem a atuação do mesmo nesse momento, o cinema brasileiro poderia ter acabado em situação igualmente devastadora quanto a que enfrentou durante o governo de Fernando Collor, quando a Embrafilme foi fechada:

Naquele momento (*após o fechamento da Embrafilme*), as pessoas ficaram sem trabalho, um foi para a publicidade, outro para a literatura, outro para o teatro. O cinema tinha acabado mesmo. Com a Ancine em estado de suspensão (*após as ações do governo de Bolsonaro*), teríamos cenário similar ao daquela época, com as pessoas sem trabalho. O *streaming* segurou a onda. (MUYLAERT, Anna, 2022).

A também cineasta Jasmin Tenucci, diretora do curta “Céu de Agosto”, que ganhou menção especial no Festival de Cannes do ano de 2021, também relatou ao jornal que estava trabalhando no roteiro de uma comédia romântica jovem para a Netflix, e concordou, em muitos pontos, com Anna Muiyaert:

No Brasil, como as leis de incentivo à cultura foram sendo minadas, por um lado as plataformas garantiram emprego, a sobrevivência de uma indústria. Então, teve esse aspecto saudável de manter todo mundo empregado, o mercado funcionando, com produtos sendo lançados. (TENUCCI, Jasmin, 2022).

Contudo, ainda que os investimentos das empresas de *streaming* na produção de conteúdos no Brasil tenham proporcionado certos aspectos positivos, em especial no supracitado período de declínio das realizações nacionais em decorrência da pandemia e das problemáticas enfrentadas pela Ancine²⁶, o crescimento e livre presença desses serviços,

²⁵ Sousa (2022, p. 256) descreveu que o ex-presidente declarou, em uma das *lives* que fizera, que se não fosse possível haver “filtro”, em relação às obras que seriam feitas com financiamento público, a Ancine seria extinta. A autora completou que “foi a repercussão dessa frase, que tem tanto de *nonsense* quanto de pulsão censora, que levou Bolsonaro, na live seguinte, a retomar o tema e declarar como certa a extinção da agência.” (SOUSA, 2022, p. 256). E, “pouco tempo depois, o governo publicaria uma portaria que suspendia um edital voltado à produção de obras ligadas à diversidade sexual (...). Extinta a agência não foi.” (SOUSA, 2022, p. 256).

²⁶ Aspectos positivos como a oferta de trabalho para produtoras e profissionais do setor durante os anos em que as demais possibilidades para realizar produções estavam escassas no país. Felizmente, em 2023 o

principalmente de empresas privadas estrangeiras, sem uma regulamentação adequada é um fator de risco para a soberania cultural e a sustentabilidade do audiovisual brasileiro em muitos aspectos. Portanto, atrelado a isso, pode-se pormenorizar os impactos que envolvem essa questão.

3. IMPACTOS DA LACUNA REGULATÓRIA DO STREAMING NO BRASIL

A ausência da regulamentação para os serviços de VoD acarreta em diversos impactos

econômicos e socioculturais que podem levar ao enfraquecimento do setor audiovisual nacional.

3.1 A concentração no modelo de negócios do *streaming*

Embora o mercado dos *streamings* seja recente se comparado aos meios mais tradicionais, o que esse serviço representa está muito próximo do modelo de distribuição hegemônica que remonta aos primórdios de Hollywood e que ainda é utilizado nesse contexto, o modelo de integração vertical. Tal modelo refere-se a quando um grande estúdio, companhia ou conglomerado concentra todos os elos da cadeia produtiva, desde o roteiro até a sala de exibição, isto é, tanto a produção quanto distribuição das obras, as quais passam a ocupar a maioria das telas de cinema, assim gerando uma concentração do público, e consequentemente, de lucros. Esse modelo também garante ao estúdio todos os direitos sobre as obras produzidas, estabelecendo assim uma prática oligopolista²⁷. Como apontaram Massarolo e Mesquita (2016), a expansão global por meio desse controle do conteúdo e das formas de visualização era como os estúdios resguardavam seus interesses econômicos,

setor audiovisual brasileiro iniciou sua recuperação. Assim, o Ministério da Cultura foi retomado no governo do presidente Lula, foram reativadas salas de cinema, bem como durante os anos de 2023 e 2024 o setor recebeu R\$4,8 bilhões de investimento federal. Esse valor correspondeu às verbas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), das leis de incentivo geridas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) e os R\$2,8 bilhões provenientes da Lei Paulo Gustavo (BIAGINI, Eduardo, Agência Gov, 2024, online). Fonte: BIAGINI, Eduardo. Setor audiovisual recebe investimento federal de R\$ 4,8 bilhões em dois anos. Agência Gov, 2024. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202412/setor-audiovisual-recebe-investimento-federal-de-r-4-8-bilhoes-e-m-dois-anos>. Acesso em 18 de maio de 2025.

²⁷ A Paramount Pictures, fundada por Adolph Zukor, foi pioneira nesse modelo, que foi posteriormente repetido pelos demais estúdios. A combinação entre a integração vertical e o *star system* são creditados como parte das principais razões para o sucesso dos estúdios hollywoodianos durante sua chamada “época de ouro”.

articulação pautada no objetivo primordial do capitalismo: a obtenção e concentração máxima de lucro e busca pela soberania sobre os demais. Os autores também afirmam que no caso dos serviços de *streaming* o objetivo é o mesmo, porém com a diferença que esses utilizam-se de uma estratégia diferente, o lançamento em multiplataformas, possível graças às facilidades de tecnologias proporcionadas pela internet:

Os grandes estúdios de Hollywood controlavam as ‘janelas’ de exibição visando obter o maior valor do conteúdo. Ao fazer o conteúdo circular pelos mercados através do ‘lançamento mundial’ de seus produtos, os estúdios buscavam auferir maiores lucros, no menor espaço de tempo possível, em cada um desses mercados. Com a proliferação de telas e tecnologias, a formatação de janelas se tornou menos rígida e o atual modelo visa o lançamento nas multiplataformas. (MASSAROLO; MESQUITA, 2016, p. 2).

Essa hegemonia de produções estrangeiras sobre obras nacionais afeta o mercado de cinema e audiovisual brasileiro há muitas décadas. Observa-se que as salas de cinema são massivamente ocupadas por filmes internacionais de grande orçamento, os famosos *blockbusters*. Dados da ANCINE no “Informe de Mercado Distribuição em Salas 2019” mostram que: “o lançamento de blockbusters, tão expressivos em 2019, acentuou a trajetória de concentração de público entre os filmes mais vistos. Os cinco filmes mais vistos do ano responderam por 35,5% do público total”²⁸. Tal padrão também encontra-se no mercado das operadoras de TV por assinatura, em especial antes da instituição da Lei 12.485/2011, a Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), que será discutida adiante. O “Mapeamento de TV Paga 2010” da ANCINE apresentou que “com exceção da Globosat Programadora Ltda (empresa das organizações Globo) e algumas outras pequenas programadoras nacionais, todas as demais empresas” pertenciam, na época do estudo, “a grandes grupos internacionais de mídia e conteúdo, que atuam verticalmente em diversos segmentos da cadeia de valor” (ANCINE, 2011, p. 13). Também foi enfatizado que essa configuração mercadológica fazia parte de um padrão que os “distribuidores e programadores de televisão estrangeiros” buscavam estabelecer em escala mundial, não sendo diferente no Brasil:

A estratégia empresarial desses grupos, principalmente sob a ótica dos distribuidores e programadores de televisão estrangeiros, é pensada para o mercado mundial, sendo o mercado brasileiro apenas mais uma de suas partes, obviamente com suas

²⁸ Esses foram: 1º "Vingadores: Ultimato", 2º "O Rei Leão", 3º "Coringa", 4º "Capitã Marvel", 5º "Toy Story 4". Todos têm os Estados Unidos como país de origem, o que se repetiu até o sétimo título da lista, sendo o brasileiro "Nada a Perder 2" o sétimo filme mais assistido no Brasil em 2019, com 6.189.465 espectadores. Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, p. 11, dezembro de 2020. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2019.pdf. Acesso em: 04 de maio de 2025.

especificidades econômicas, políticas e sociais, mas adequado a este contexto global. (ANCINE, 2011, p. 13).

Foi igualmente destacado que “os principais produtores de conteúdo e programação para a TV paga” eram “os grandes estúdios e redes de televisão dos Estados Unidos” (ANCINE, 2011, p. 13), cenário que não se diferenciava dos maiores sucessos de bilheteria no cinema, como citado anteriormente. E mais, o estudo salientou ainda que não era apenas o “investimento intensivo em pesquisa e desenvolvimento dos fatores produtivos, como tecnologia, criação e talentos” que aumentava a “competitividade de seus produtos e sua força industrial”, “mas também a sua estratégia de integração vertical com atuação em toda a cadeia de valor” e “os modelos de negócios e formas de comercialização daí decorrentes” (ANCINE, 2011, p. 13).

Isto é, o processo de concentração sobre todos os processos da cadeia produtiva, anteriormente explicado, era uma das bases que possibilitava que os conteúdos produzidos por esses grandes estúdios e redes de televisão dos Estados Unidos dominassem o mercado mundial e brasileiro de TV por assinatura. Ainda acentuou-se que:

Além do baixo preço relativo de seus produtos, resultado das economias de escala geradas por uma rede de distribuição capilarizada que opera a nível global, os agentes econômicos responsáveis pelas atividades de comercialização de direitos de obras audiovisuais e os responsáveis pela confecção dos canais de televisão, em muitos casos empresas de um mesmo grupo, parecem firmar entre si contratos ou acordos de preferência e exclusividade no fornecimento de programação. Este mecanismo de aprisionamento contratual é vantajoso para as partes, pois reduz os custos de traslado e garante a viabilidade do negócio de ambas as empresas, porém traz também efeitos negativos para o mercado, pois induz a concentração ao dificultar a comercialização de conteúdos de empresas fora do acordo, normalmente as pequenas programadoras independentes. (ANCINE, 2011, p. 13-14).

Isso quer dizer que contratos ou acordos de comercialização bem articulados, especialmente aqueles que garantiam “preferência e exclusividade no fornecimento de programação”, também tinham papel essencial para atingir o objetivo almejado pelas empresas norte-americanas. Contudo, os mesmos geravam impactos profundamente nocivos para o mercado audiovisual brasileiro, uma vez que a concentração reduzia, por exemplo, a oferta de uma maior variedade de conteúdos e as oportunidades para as pequenas programadoras e as produtoras independentes veicularem e comercializarem seus conteúdos em grande escala²⁹.

²⁹ Como destacou o ministro Luiz Fux: “(...) as produtoras nacionais e independentes de conteúdo audiovisual para espaço qualificado (...) atuam no mercado da TV por assinatura em situação de profunda desvantagem em relação às produtoras estrangeiras”, uma vez que “(...) as produtoras nacionais concorrem no mercado de audiovisual com grandes produtoras estrangeiras, sobretudo americanas, que já possuem amplo mercado consumidor no país de origem e em outros países onde possuem subsidiárias, nos quais os custos de

O cenário mundial e brasileiro do mercado dos serviços de *streaming* não se distanciou dessa configuração, uma vez que as empresas como a Netflix detêm os processos de pré-produção, produção, pós-produção e distribuição, e consequentemente os lucros e também os direitos sobre as obras. Como citado anteriormente, utilizam o lançamento em multiplataformas, possível graças a internet, estratégia que substitui os lançamentos de massa característicos dos títulos *blockbusters* nos cinemas por um maior volume de filmes voltados para nichos específicos. Assim, os *streamings* também alcançam grandes públicos, embora cada vez mais diversos. Como é explicado por Massarolo e Mesquita (2016, p. 4):

Com o streaming de vídeo, as plataformas de distribuição se movem do mercado de massa para o de nicho, diluindo fronteiras entre o produtor e consumidor, transitando do modo de exibição em síncrono (mensagens instantâneas, bate-papos, *tweeting*) para o assíncrono (comentários e postagens), através de aplicativos de segunda tela.

Apesar do maior volume de plataformas e filmes, esses continuam sendo, em sua maioria, pertencentes a estúdios e conglomerados norte-americanos. Afinal, a internet, rede onde estão inseridas, é utilizada por esses grandes impérios da mídia e entretenimento para continuar reforçando e expandindo seus poderes econômicos e culturais. Como descreveu Valente (2019, p. 4):

Enquanto sistema sociotécnico (FUCHS, 2008), a Internet é consequência e causa das estruturas sociais que a contêm e das relações sociais que engendra. Construída no âmbito do capitalismo, a Rede, como os outros domínios do sistema, foi forjada tendo como um dos vetores centrais a ação de empresas privadas em busca de lucro. Assim, a despeito das promessas notabilizadas por abordagens como a Declaração de Independência do Ciberespaço de John Perry Barlow, a Internet teve sua dinâmica de funcionamento subordinada às lógicas do sistema capitalista, tanto no âmbito da busca pela valorização do valor quanto pela tendência à centralização e concentração que marcam a concorrência capitalista (MARX, 2013).

Como evidente exemplo da concentração que é praticada no mercado audiovisual de VoD por tais conglomerados, o “Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022”, publicado pela ANCINE, revelou que entre as 59 diferentes plataformas disponíveis no país, as maiores eram estrangeiras, com exceção da GloboPlay, que, porém, é pertencente ao grupo multimilionário Globo. Já a apresentação “Streaming & Regulação de VoD”, também da Agência, datada de setembro de 2023, indicou que a presença de conteúdo

produção são inteiramente absorvidos. Assim, tais obras são adquiridas no Brasil a preços baixíssimos, sendo muito mais competitivas que as obras nacionais, que possuem apenas o mercado consumidor brasileiro para escoar sua produção e cobrir seus custos. Percebe-se, portanto, cenário de acentuada desvantagem competitiva.” (FUX, 2017, apud SOUSA, 2022, p. 179-180). Ou seja, no mercado de TVs por assinatura, tanto as programadoras nacionais de menor porte, quanto as produtoras nacionais independentes encontram-se em grande desvantagem em relação às programadoras e as produtoras estrangeiras. Essas últimas contam com maior capital e poder, capazes de lhes garantir maior controle sobre o mercado, que converte-se em lucro para estas.

nacional nos principais serviços estrangeiros era menos de 10%, sendo que a maior participação de conteúdo nacional ocorreu apenas nos serviços brasileiros.

E, mais especificamente foi descrito no Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2024, da Ancine, que a proporção de obras brasileiras por plataforma era: 1% no Disney+; 2% na Max; 3% na Microsoft Movies & TV; 3% na Netflix; 3% no GuideDoc; 4% na Amazon Prime Video; 6% na Apple TV; 6% no YouTube; 8% na Pluto TV; 8% na NETMOVIES; 9% na SKY+ e 14% no Telecine.

Ou seja, possuem um percentual muito abaixo do que um catálogo no mercado brasileiro deveria oferecer. Além disso, também foi revelada uma grande concentração das obras brasileiras nestas plataformas: enquanto dois terços estão disponíveis em apenas uma ou duas plataformas, apenas 4 títulos aparecem em 10 ou mais.

Ou seja, embora as tecnologias tenham se modificado com o passar dos anos, a problemática de domínio e concentração do mercado audiovisual por estúdios e conglomerados norte-americanos da mídia e entretenimento ainda continua latente no país, agora, sobretudo, em relação aos *streamings*. Assim como Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 106) afirmam: “O ambiente audiovisual se encontra em um estado de fragmentação e competitividade entre grandes conglomerados, mas seguindo ainda a forte tendência de concentração que já vinha se desenhando há anos.”

3.2 A produção para serviços de *streaming* e suas problemáticas

A Netflix foi a primeira grande empresa de *streaming* a investir em produções originais para seus serviços tanto em seu país de origem quanto ao redor do mundo³⁰. Tal expansão mercadológica teve como uma das principais motivações, além da busca por estender sua atuação em outros países, a necessidade de ampliar seus catálogos, principalmente dada a dificuldade que a empresa estava enfrentando para manter os contratos de licenciamento de conteúdos com grandes estúdios e empresas de mídia tradicional após esses terem começado a criar suas próprias plataformas de *streaming*. Assim, como Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 105) explicaram, “os atritos entre a Netflix e os grandes grupos já

³⁰ Como foi elucidado por Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 105), foi a partir da série *House of Cards* e de seu grande sucesso que a empresa passou a dedicar-se às produções originais: “Em 2013, com a série *House of Cards*, a companhia passou a investir em produções próprias, focadas em narrativas seriadas, com um padrão de lançamento específico: estreias mundiais, com disponibilização de todos os capítulos no mesmo dia, e estímulo ao *binge watching* (“maratonar” todos os capítulos de uma só vez).”

estabelecidos e o direcionamento da companhia emergente para a produção própria reconfiguraram por completo os rumos do mercado audiovisual na era digital”. E mais:

Diferentemente do setor da música, por exemplo, os serviços de streaming audiovisuais deixaram de ser plataformas convergentes, pelas quais o consumidor teria acesso a amplos catálogos e a novos lançamentos (como eram as locadoras, e como de certa maneira organizaram-se os serviços de streaming do setor musical), e se tornaram canais prioritariamente voltados para produções inéditas. O novo modelo direciona o streaming audiovisual para um formato mais próximo de uma televisão não-linear. Grandes grupos tradicionais como Disney, Warner e Paramount anunciaram, sucessivamente, o lançamento de seus canais de streaming, tendo como foco sua produção inédita e própria, e quase ou nenhum destaque e espaço para as obras de seus catálogos. (BAHIA; BUTCHER; TINEN, 2023, p. 105-106)

Tal cenário se constituiu dessa forma pois, com a constante expansão do *streaming* nos Estados Unidos e em outros países, ou seja, com o crescimento financeiro desse mercado, se tornou economicamente mais vantajoso para os estúdios e produtoras que licenciavam seus títulos para a Netflix criar suas próprias plataformas e produzir seus próprios conteúdos. Nestas podiam ofertar seus conteúdos a menor custo, atrair o público para mais próximo de seus próprios serviços, criar vínculos entre empresa e cliente, e assim obter mais lucros.

Massarolo e Mesquita (2016, p. 1-2) apontaram que tal decisão de criar as próprias plataformas também foi tomada para que acompanhassem a “série de mudanças nos canais de distribuição do mercado da indústria audiovisual, com destaque para as novas práticas de visualização do conteúdo que se desenvolvem em torno das novas plataformas de distribuição”. Isto é, para que se atualizassem diante o desenvolvimento tecnológico “dos novos arranjos da economia digital” e as mudanças de hábitos de consumo do público, que se transformaram rapidamente durante as décadas dos anos 2000 e 2010:

Para se adequarem às mudanças, as empresas de mídia tradicional investem no desenvolvimento de suas próprias plataformas de distribuição online e procuram inovar nas estratégias de fornecimento de conteúdo, buscando atrair um público cada vez mais remoto e que procura se relacionar com o conteúdo de uma maneira personalizada, livre das amarras de uma programação pré-determinada das emissoras televisivas convencionais. (MASSAROLO E MESQUITA, 2016, p. 1-2)

Portanto, “o aumento na competição por assinantes dentro dos Estados Unidos” (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, p. 6) e “as difíceis e onerosas negociações, para a liberação dos direitos autorais, com os estúdios de cinema e televisão nos Estados Unidos fizeram com que a empresa (*Netflix*) reformulasse seu modelo de negócio” (DE MARCHI e LADEIRA, 2023, p. 2). Em outras palavras, foi nesse cenário de competição e certa ameaça a um desfalque no catálogo, e com objetivo de manter seus assinantes e angariar novos, que a

Netflix passou a investir “bilhões de dólares para financiar suas próprias produções e, dessa maneira, forjar uma biblioteca independente que não seja refém dos grandes conglomerados midiáticos estadunidenses” (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, p. 10).

Ademais, como definiu Ikeda (2024, p. 70): “A importância econômica das plataformas é tão crescente que essas empresas entrantes não estão mais satisfeitas em servir como mero complemento às receitas das *majors*, mas buscam se estabelecer como mercado prioritário no lançamento de obras audiovisuais”. Afinal, deter um vasto catálogo e com lançamentos é um fator que contribui para a expansão de uma plataforma de *streaming*. Como foi explicado por Valente (2019, p. 7), referindo-se às plataformas digitais:

Outro elemento constitutivo de sua economia é a exploração de efeitos de rede (EVANS e SCHMALENSEE, 2016). Essa noção indica o potencial de atração de usuários a medida que a rede cresce. Assim, grandes plataformas digitais têm maior potencial de expandir sua base do que novos entrantes. Uma pessoa pode procurar uma informação no Google por considerar que o mecanismo de busca possui mais sites em sua base do que concorrentes. Um indivíduo pode preferir uma determinada loja de aplicativos ou serviço de streaming a medida que seu catálogo ofereça mais opções. (VALENTE, Jonas, 2019, p. 7).

Portanto, títulos originais e exclusivos para a Netflix começaram a ser produzidos fora dos Estados Unidos, sobretudo em importantes mercados audiovisuais de países pertencentes à periferia global (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020). Ou seja, países com crescente base de assinantes e que “contam com grandes indústrias locais de entretenimento, especialmente no que se refere à produção televisiva” (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020, p. 6), como o Brasil. Meimaridis, Mazur e Rios (2020, p. 12) afirmaram que isso ocorreu porque:

Assim, mais do que apenas se inserindo em outros territórios, a Netflix tem lançado mão de diferentes estratégias para conquistar esses mercados nacionais. Uma estratégia central da empresa é a inserção de produções “nativas” em seus catálogos locais, como no caso do Brasil, em que o catálogo disponível no país é repleto de filmes, séries, novelas e desenhos brasileiros.

Em outras palavras, foi uma estratégia para conquistar e fidelizar assinantes em seu serviço, uma vez que culturalmente no Brasil, e em outros países da América Latina, a população “se identifica com as narrativas construídas pelas TVs de sinal aberto, que possuem uma forte penetração no mercado e investem em conteúdo local” (MASSAROLO e MESQUITA, 2016, p. 20). Sendo assim, pelo fato de contar com forte produção audiovisual de mídias de entretenimento e amplo consumo dessas pelo público local, como é o caso das

novelas exibidas em canais de televisão aberta, o mercado brasileiro passou a ser considerado um mercado estratégico pela empresa Netflix para o êxito de suas produções originais locais.

Valendo-se da mesma estratégia, outras empresas de *streaming* também começaram a investir em produções originais no Brasil, aumentando exponencialmente esse mercado no país. Todavia, a produção para os serviços de *streaming*, especialmente aqueles de empresas estrangeiras, carrega problemáticas, as quais serão abordadas a seguir.

A princípio, pode-se citar uma possível ausência ou pequena diversidade territorial, e consequentemente cultural, em relação às regiões de produção e/ou co-produção e de origem dos profissionais envolvidos nas obras audiovisuais originais para *streaming*, uma assimetria que em meios regulamentados, como o cinema e a TV, é amenizada por mecanismos de incentivos e cotas regionais. Nesses meios, o eixo Rio-São Paulo foi por décadas o mais valorizado e que mais recebeu investimentos para produções, contudo na década de 2000 e início dos anos 2010 profissionais, produtoras e obras de fora da região sudeste tiveram oportunidades de emergir por meio de políticas públicas.

A partir destas, foram criados mecanismos de incentivos à produção e distribuição em diversos locais do país, possíveis graças ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), como as cotas regionais implementadas pela Lei do Serviço de Acesso Condicionado (Lei nº 12.485/11), os quais proporcionaram melhorias ao cenário desbalanceado que o audiovisual brasileiro enfrentou por décadas nesse sentido, e que serão discutidos no capítulo seguinte.

Todavia, no mercado de *streaming*, isso está se construindo de forma diferente. Por não contar com um aparato legal que estabeleça estímulos para descentralizar a produção, o que inclui a região de produção e de origem dos profissionais envolvidos nestas produções, não é incomum que as empresas desses serviços, sobretudo estrangeiras, invistam majoritariamente em produções e/ou coproduções com produtoras e profissionais pertencentes ao eixo Rio-São Paulo.

E mais, mesmo nos casos em que as produções são filmadas em locais fora desse eixo, as produtoras envolvidas, portanto a maioria dos profissionais, ainda são desses estados. Por exemplo, a série "Cangaço Novo" (2023-presente), da plataforma Prime Video, teve sua primeira temporada filmada em dez cidades paraibanas, contudo é produzida pela O2 Filmes, produtora paulistana que possui também um escritório no Rio de Janeiro³¹.

³¹ A primeira temporada de Cangaço Novo foi gravada “entre os meses de agosto de 2021 e maio de 2022, nos municípios paraibanos de Cabaceiras, Campina Grande, Pocinhos, Puxinanã, Queimadas, São João do Cariri, Boa Vista, Boqueirão e Conde”. Fonte: GOVERNO DA PARAÍBA. Dez cidades paraibanas são cenários da série "Cangaço Novo" e será tema de painel em evento internacional. Paraíba, 25 de julho de 2023. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/dez-cidades-paraibanas-sao-cenarios-da-serie-cangaco-novo-e-sera-tema-de-pai>

Além desse exemplo, cita-se as informações constatadas pelo mapeamento de De Marchi e Ladeira (2023) sobre as produções “Originais Netflix” no Brasil³² entre os anos 2016 e 2019. Nesse mapeamento foram descritas as obras realizadas por produtoras brasileiras para o serviço de *streaming* Netflix, suas respectivas produtoras e as localizações geográficas dessas, sendo: 2 títulos pela produtora “Los Bragas” (São Paulo); 1 título pela produtora “Boutique Filmes” (São Paulo); 1 título pela produtora “Tru3 Lab” (São Paulo); 1 título pela produtora “Swen Produções” (São Paulo); 1 título pela produtora “Zazen Produções” (Rio de Janeiro); 1 título pela produtora “Caravan Media/Quicksilver Media” (Estados Unidos); 1 título pela produtora “Mixer Films” (São Paulo); 7 títulos pela própria produtora “Netflix Brasil” (São Paulo); 2 títulos pela produtora “Porta dos Fundos” (Rio de Janeiro); 1 título pela produtora “O2 Filmes” (Rio de Janeiro); 1 título pela produtora “Gullane Entretenimento” (São Paulo); e 3 títulos por produtores independentes, “nomeadamente: Petra Costa, Beto Gauss e Francesco Civita, além de Anitta, John Shahidi e Sam Shahidi” (DE MARCHI e LADEIRA, 2023, p. 10). Ou seja, de 22 títulos, 14 foram produzidos por produtoras de São Paulo e 4 por produtoras do Rio de Janeiro. Diante dessa informação, De Marchi e Ladeira (2023, p. 10) escreveram:

Ainda que não constitua surpresa, chama a atenção a concentração de produtoras sediadas nas cidades de São Paulo (63,6%) e Rio de Janeiro (18,2%). Exceção interessante é a presença das empresas estadunidenses Caravan Media e QuickSilver Media, produtoras do documentário *Bandidos na TV* (BANDIDOS..., 2019). (DE MARCHI e LADEIRA, 2023, p. 10).

Ademais, evidencia-se que o modelo de negócios adotado pela maioria das grandes plataformas de *streaming* mantêm um ritmo volumoso de produção ativo durante o ano todo, em muitos casos havendo lançamentos semanais.

Por exemplo, somente no mês de junho de 2025 foram lançados e/ou adicionados ao catálogo da Netflix, entre filmes, séries (tanto novas quanto temporadas daquelas já existentes) e especiais, 47 títulos³³; na plataforma Globoplay, no mesmo mês, foram 19 títulos³⁴.

Contudo, a necessidade de manter tal ritmo de produção, atrelada aos modelos de

nel-em-evento-internacional. Acesso em: 20 de julho de 2025.

³² Segundo os autores, o mapeamento, realizado entre 2016 e dezembro de 2019, teve objetivo de “entender a estratégia de inserção da Netflix na indústria audiovisual brasileira ao longo desse período.” (DE MARCHI e LADEIRA, 2023, p. 8-9).

³³ A lista das novidades do mês é divulgada pela própria plataforma em seu *site* e redes sociais. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/new-to-watch. Acesso em: 27 de junho de 2025.

³⁴ A lista das novidades do mês é divulgada no *site* e redes sociais da plataforma. Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/guerreiros-do-sol-raul-seixas-eu-sou-e-a-copa-do-mundo-de-clubes-a-gitam-o-mes-de-junho-no-globoplay.ghml>. Acesso em: 27 de junho de 2025.

contrato adotados por muitas das grandes empresas de *streaming*, pode levar à repetição de “fórmulas” tradicionais entre as obras. É comum a esses contratos impor condições que favorecem as empresas e limitam os direitos dos criadores, como reservar a propriedade intelectual das obras produzidas para as empresas das plataformas de *streaming*. Assim, até mesmo as decisões criativas são tomadas por elas. Nesse sentido, estas podem utilizar tais “fórmulas” em suas produções.

Essa é uma prática comum desde os primórdios da indústria cinematográfica, decorrente de uma combinação de fatores que servem a estratégias de mercado, as quais são estruturadas com objetivo de reduzir custos, otimizar a produção e conquistar amplos públicos. As “fórmulas” são como modelos que mantêm estruturas narrativas, temas e estéticas que facilmente geram identificação, de uma forma geral, com um maior número de espectadores, como ocorre com os *blockbusters* no cinema. Porém, ao serem repetidas à exaustão, provocam uma padronização nos conteúdos, limitando a diversidade criativa das obras, dos espaços para experimentação e originalidade.

Além de estar ligada a aspectos criativos, Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 114) explicam que a utilização dessas “fórmulas” também apoiam-se em “um projeto de busca de uma nova hegemonia, caracterizada pela imposição de padrões, propositalmente exigente de ‘desregulamentação’”. Segundo os autores, “há uma construção discursiva e prática de um arranjo produtivo atual no qual um país latino-americano como o Brasil deve ‘se adaptar’ ou ‘se encaixar’. Precisamos nos questionar se isso não seria uma nova forma de colonização midiática.” (BAHIA; BUTCHER; TINEN, 2023, p. 114).

Ou seja, ao submeter a produção de obras originais a tais “fórmulas”, as empresas estrangeiras de *streaming* estariam não somente minando a diversidade criativa dessas, mas também impondo uma relação de poder completamente desbalanceada para com as obras, profissionais, produtoras e demais agentes que estão envolvidos no segmento de *streaming* no país, subordinando-os à sua dominação, algo prejudicial não somente para o setor audiovisual brasileiro, mas para a sociedade como um todo.

Outrossim, os modelos de contratos também destinam a exclusividade dos direitos patrimoniais das obras para as empresas de *streaming*, tornando-as as únicas detentoras dos meios de exploração econômica das obras, como a reprodução, distribuição, entre outras e de suas receitas. Isto é, “as produtoras independentes são frequentemente transformadas em prestadoras de serviços de produção” (BAHIA; BUTCHER; TINEN, 2023, p. 114), sem sequer terem direito de decisão sobre estas ou de participar nos lucros gerados. A título de exemplo, Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 106) descreveram que na empresa Netflix:

(...) as produções privilegiadas pelo canal de streaming obedecem a rigorosos padrões narrativos e são viabilizadas por modelos que não necessariamente fortalecem as produtoras locais, sobretudo na questão do licenciamento. A companhia recorre basicamente a dois tipos de contrato: as aquisições (obras realizadas por outras empresas) e as produções por encomenda, das quais a Netflix financia a produção.

Dessa forma, também são as empresas de *streaming* que decidem se as obras originais produzidas permanecerão disponíveis para acesso ou não, o que implica diretamente na preservação destas. Isso pois, uma vez que as obras originais são unicamente disponíveis *online*, nos catálogos das plataformas, e não contam com versões em mídias físicas, como DVDs e Blu-ray, suas empresas detentoras tem total decisão sobre o acesso a elas. Portanto, se removidas do catálogo, pelo motivo que seja, como a queda na rentabilidade ou outro, podem nunca mais tornarem-se disponíveis para o público, se assim a empresa decidir.

O mesmo ocorre com roteiros de obras seriadas que tiveram seus direitos adquiridos pelas empresas de *streaming*; estes podem não chegar a serem realizados, contudo seus autores não poderão comercializá-los com outros serviços.

Ainda sobre os modelos de contrato, Anna Muiyalaert explicou em sua supracitada entrevista ao Jornal Estado de Minas que a prestação de serviço ocorre por contratos exclusivos que classificam os profissionais apenas como funcionários, cujos vínculos com a plataforma são encerrados ao término do contrato:

Elas (*empresas de streaming*) têm um modelo de negócio em que você dá tudo, tanto em série quanto em filme. Você passa a ser prestador de serviço. As plataformas estão entrando no país da mesma forma como os portugueses chegaram em terras brasileiras; tudo é delas. (...) O produtor ganha um cachê e acabou, o autor ganha um cachê e acabou. Cada vez mais, as plataformas são donas dos meios de produção e os criadores ficam no papel de meros funcionários, figurantes. Nessa toada, daqui a pouco não vai mais existir poesia, só algoritmos e também não vai mais ter direito autoral. (MUYLAERT, Anna, 2022).

Leonardo Edde, sócio-fundador da produtora Urca Filmes e atual presidente da Riofilme, relata o mesmo que Anna Muiyalaert, e aborda outro importante ponto ligado a essa questão, a classificação de produto brasileiro³⁵:

Todos os direitos patrimoniais são deles (*empresas de streaming*), por exemplo, se um filme ganhar US\$ 5 trilhões, a gente não ganha nada. Estão investindo no Brasil, mas não em produtos brasileiros. (EDDE, Leonardo, 2024).

³⁵ A Urca Filmes é produtora de filmes como “Nosso Sonho” (2023), a cinebiografia de Claudinho e Buchecha, “Amazônia Groove” (2019), documentário que retrata a música regional da Amazônia, e a comédia “Entrando Numa Roubada” (2015).

Edde refere-se ao fato de que, apesar dessas obras serem referidas como “originais brasileiras”, contudo não recebem tal classificação em termos legais ou representativos. Ou seja, não enquadram-se para o registro do título (CRT) e Certificado de Produto Brasileiro (CPB) e não contribuem com o mercado audiovisual nacional ao não fornecer retorno dos lucros ou manter o direito das obras com seus criadores, e nem sequer pagam a Condecine.

Além disso, o anteriormente referido informe “Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022” da ANCINE descreveu que, em relação às obras analisadas pelo estudo, essas “embora apresentem o Brasil como país de origem de produção, não necessariamente se inserem na cadeia de valor a partir de um movimento de fortalecimento de produtoras nacionais a partir da detenção de direitos ou criação de propriedade intelectual”³⁶. (ANCINE, 2022, p. 25). E sobre a obtenção do CPB foi descrito:

Vale ressaltar ainda que, no escopo deste Informe, os conteúdos brasileiros mapeados não devem ser entendidos como sendo, necessariamente, um conjunto de obras passíveis de emissão de Certificados de Produto Brasileiro (CPB), uma vez que não puderam ser verificados os requisitos essenciais à emissão de tais certificados. (ANCINE, 2022, p. 25).

Assim, apenas contar com a “participação de agentes brasileiros em qualquer grau de produção”, não faz com que títulos originais para serviços de VoD produzidos no Brasil atinjam os “requisitos normativos necessários para que uma obra seja classificada como brasileira nos termos da Medida Provisória n.º 2.228-1” (ANCINE, 2022, p. 25).

3.3 A ausência de informações

A ausência de informações primárias a respeito dos serviços de VoD e seus títulos originais também é danoso ao setor audiovisual brasileiro pois não permite que a Ancine e aos demais órgãos, instituições e entidades que atuam no setor audiovisual nacional consigam acompanhar e dimensionar o mesmo. E, sem essas ações, dificulta-se a elaboração e/ou aplicação de políticas públicas e normas que forneçam um arcabouço regulatório eficaz para o setor audiovisual, capaz de garantir o desenvolvimento pleno e manutenção do mesmo³⁷.

³⁶ Estavam incluídas entre as obras analisadas os títulos que são produções originais dos serviços de VoD, uma vez que a agência relatou não ter distinguido esses em sua análise: “Em relação aos conteúdos tradicionalmente conhecidos como “originais” dos serviços de VoD, que utilizam produtoras e técnicos brasileiros, são produzidas no país, mas cujos direitos econômicos pertencem a estes agentes, quase sempre estrangeiros, também não foi feita qualquer distinção específica, bastando que o país de origem na base de dados indicasse produção brasileira para que tal conteúdo fosse considerado como brasileiro.” (ANCINE, 2022, p. 25).

³⁷ A captação de dados e divulgação dos mesmos, a formulação de indicadores do mercado audiovisual brasileiro e de outras informações qualificadas produzidas pela ANCINE tornaram-se ainda mais sistemáticas graças ao Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), criado em dezembro de 2008. Além disso, uma vez que os agentes de mercado passaram a ter obrigações legais para o fornecimento de

Como foi descrito no relatório final do GT VoD:

(...) a ausência de dados oficiais sobre os serviços torna difícil ter uma dimensão real do seu alcance e dos seus tamanhos no território nacional, o que joga luz sobre os problemas de assimetria de informação envolvendo o setor e impactam diretamente na regulação e nas dificuldades para formulação de uma política pública." (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 17)

Diferente dos Arts. 18, 19, 20, 22, 23 e 25 do Capítulo V da Seção IV “Dos Recursos Humanos” da MP-2228-1, que descreveram diretrizes sobre o fornecimento de informações à Ancine, os serviços de VoD ainda seguem sem contribuir diretamente com informações para coletas de dados e formulação de relatórios pela a agência.

Ademais, foi igualmente apontado na apresentação “Streaming & regulação de VOD” que “tal necessidade também já havia sido diagnosticada na Análise de Impacto Regulatório em 2019.” (ANCINE, 2023, p. 12). E mais:

Nesse sentido, a Agência inseriu na Agenda Regulatória de 2022/23 ações que busquem integrar este segmento do setor audiovisual ao já existente Sistema de Informações e Monitoramento da Indústria Cinematográfica e Videofonográfica. (ANCINE, 2023, p. 12)

E, das ações referidas acima, foram citadas:

Entre junho e julho de 2023 a ANCINE colocou em Consulta Pública proposta de Regulamentação para registro das empresas prestadoras de serviços de Vídeo por Demanda e das obras audiovisuais veiculadas neste segmento por meio da revisão das INs Ancine n.º 91/2010 e n.º 104/2012. (ANCINE, 2023, p. 13)

Outrossim, foi afirmado que “essas ações buscam reduzir a assimetria de informação hoje existente e permitir preencher as lacunas apontadas pelo Estudo”, uma vez que “quanto mais e melhor a informação disponível, mais consistente tende a ser o debate e mais eficiente será uma eventual regulamentação” (ANCINE, 2023, p. 13). Isto é, torna-se extremamente importante que a futura regulamentação do *streaming* seja capaz de também abarcar essa problemática, demandando, em um de seus artigos, que tais informações sejam disponibilizadas aos órgãos brasileiros competentes.

Por fim, compreende-se que, enquanto outros segmentos de mercado como o

dados à ANCINE, esses são resultados diretos do trabalho de fomento, regulação e fiscalização da Agência. Apesar da importância do Observatório, é importante pontuar que: “(...) as estatísticas e informações não são, necessariamente, um retrato total da realidade. Os gráficos e tabelas são fruto de análises de dados primários feitas pela Filme B e, em especial, pela Ancine. Ou seja, vários deles foram elaborados pelos próprios gestores públicos e selecionados de forma a confirmar o sucesso da política. Eles não deixam de ser, assim como o discurso dos atores sociais, uma defesa de um ponto de vista” (SOUSA, 2022, p. 195-196).

cinema e a televisão por assinatura são amparados legalmente e contam com políticas públicas que apoiam e fomentam o desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro, incluindo incentivos fiscais, fundos de financiamento e regulamentações específicas para amenizar discrepâncias de poder, o *streaming* ainda não conta com barreiras legais capazes de fazer o mesmo.

Assim, como não consegue ser completamente abrangido pelas leis já existentes, demanda a articulação de uma lei própria que abarque suas especificidades. Por tal motivo, serão detalhados e discutidos adiante os órgãos e legislações que regem o setor audiovisual brasileiro, bem como os projetos de lei em trânsito na Câmara que tentam estabelecer o marco regulatório do VoD no país.

Em suma, destacam-se entre os impactos da lacuna regulatória do *streaming* no Brasil: a concentração do mercado em monopólios estrangeiros e o não pagamento da Condecine pelas empresas que ofertam esses serviços, contribuição que integra o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), tão importante para a manutenção de políticas públicas que sustentam grande parte do setor.

Também o estabelecimento de modelos de contrato, entre as empresas das plataformas de *streaming* e os profissionais do audiovisual, com determinações que favorecem estas empresas, como a reserva exclusiva dos direitos patrimoniais das obras produzidas para as empresas, portanto de toda a receita obtida com estas, não havendo retorno financeiro para o Brasil. E mais, como as empresas das plataformas tornam-se responsáveis pelos diversos meios de exploração econômica das obras, como a reprodução, distribuição, entre outras, conseqüentemente são as únicas a decidirem se estas permanecerão disponíveis para acesso ou não. Ainda nesse sentido, também é estipulada a cessão da propriedade intelectual das obras, o que significa que as decisões artísticas destas são tomadas pelas empresas dos serviços de *streaming*. Assim, as obras ficam suscetíveis às exigências destas para serem produzidas, até mesmo na área criativa.

Igualmente evidencia-se a falta de transparência dessas empresas quanto a informações primárias sobre seus serviços, o que impede a Ancine e outros órgãos, bem como a sociedade civil, de ter maior clareza ao acompanhar o desenvolvimento desse mercado. Igualmente a ausência de cotas regionais e de conteúdo para as obras audiovisuais originais produzidas para os serviços de *streaming*, ocasionando uma possível ausência ou pequena diversidade territorial, e conseqüentemente cultural, das regiões de produção das obras e de origem dos profissionais envolvidos nestas produções, sobretudo para aqueles fora do eixo Rio-São Paulo.

4. ÓRGÃOS E LEGISLAÇÕES QUE REGEM O SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO

A política desenvolvida para tratar do setor audiovisual brasileiro, principalmente no início dos anos 2000, foi profundamente marcada pelas consequências dos acontecimentos que ocorreram na década anterior. Em primeiro lugar, destacou-se os prejuízos enfrentados em decorrência da tentativa de desmonte que o cinema sofreu durante o governo Collor³⁸, mas também a criação da Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93)³⁹ e o período da Retomada⁴⁰.

Somou-se a isso as intensas mudanças em razão do processo de convergência tecnológica para o digital que, como já tratado, impulsionou a popularização da internet e garantiu-lhes melhorias, transformando profundamente a produção, distribuição e exibição de conteúdo audiovisual no mundo e no Brasil. E mais, a busca por diálogos mais diretos com a televisão.

Portanto, como descreveu Martins (2007, p. 291), foi preciso “a formulação de uma política pública ampla para o setor audiovisual, capaz de conciliar, a partir de instrumentos normativos consolidados, os diferentes interesses, enfoques e atores que compõem sua estrutura”. Isso pois, como o autor completou, “segmentos até então estanques

³⁸ Nessa época o cinema nacional foi atingido pelo conjunto de medidas econômicas implementadas pelo governo de Fernando Collor de Mello, que assumiu em março de 1990, intituladas “Plano Brasil Novo” e popularmente chamadas de “Plano Collor”. O suposto objetivo dessas medidas era cortar gastos e estabilizar a inflação na economia brasileira. Porém, ao acabar com diversos incentivos fiscais para a produção de filmes com o fechamento da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que eram “o tripé sobre o qual se apoiava todo o cinema brasileiro” (SOUSA, 2022, p. 40), tal plano gerou uma grande crise para o setor. Com isso, cineastas e produtores ficaram sem recursos, o que acarretou no declínio da produção de filmes no período e até mesmo levou a saída de profissionais para outras áreas.

³⁹ A Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93) criou “mecanismos de fomento à atividade audiovisual, na produção e co-produção de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição” no país. Seus artigos 1º e 3º funcionaram, por meio da renúncia fiscal, como mecanismos de fomento indireto, embora tivessem características um pouco diferentes. Originalmente o Art. 1º permitiu às empresas e pessoas físicas destinarem parte do valor devido ao imposto de renda para a produção de obras audiovisuais brasileiras independentes. Em retorno, adquiriam, por meio da Comissão de Valores Mobiliários, “quotas”, que representavam os direitos de comercialização das obras. Isso tornava o contribuinte “sócio” das produções, ganhando, dos lucros dessas, uma porcentagem proporcional ao seu investimento. Já o Art. 3º permitiu às empresas que remetiam ao exterior quantias advindas da exploração de obras estrangeiras destinarem 70% do valor devido ao imposto de renda para a produção de obras audiovisuais brasileiras independentes, porém de categorias específicas. Em retorno, tornavam-se co-produtoras das obras. Além disso, posteriormente, com a Medida Provisória nº 2.228-1/01, Art. 49 Parágrafo único, as empresas que utilizassem o artigo 3º estariam isentas do pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).

⁴⁰ Retomada refere-se ao período entre metade da década de 1990 e início dos anos 2000, quando a produção cinematográfica brasileira conseguiu se restabelecer novamente após a crise no cinema brasileiro em decorrência do Plano Collor. Isso foi possível graças à estruturação de novas políticas e um sistema de incentivos fiscais, em especial a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93). Assim, esse período caracterizou-se como uma nova fase para o setor, e a expectativa de prosperidade e estabelecimento do cinema nacional como dominante no mercado voltou a crescer entre os profissionais da área.

e já cheios de contradições e conflitos internos, como cinema, televisão aberta, televisão paga e operadoras de telecomunicações, passaram, com as novas possibilidades tecnológicas de distribuição de conteúdo, a disputar o mesmo “campo de jogo” (MARTINS, 2007, p. 291).

Com isso, objetivando desenvolver e fortalecer o setor no país, foram se estabelecendo como “eixos centrais” da atuação regulatória do setor audiovisual (ANCINE, 2023, p. 16) as seguintes diretrizes listadas na apresentação “Streaming & Regulação de VoD” da ANCINE:

CONDECINE como contribuição para desenvolvimento da indústria nacional;

Monitoramento do mercado via informações primárias fornecidas pelos agentes;

Proteção da produção brasileira, em especial à produção independente – manutenção de direitos com os produtores independentes;

Instrumentos que atuem dando garantias de veiculação ao conteúdo nacional (cotas);

Possibilidade de agentes privados atuarem como investidores através de políticas de fomento;

Atuação de fomento direto à produção nacional independente via Fundo Setorial do Audiovisual;

Busca por desenvolvimento regional. (ANCINE, 2023, p. 16).

Ademais, foram instituídos os seguintes órgãos e legislações:

4.1 Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001 (MP 2.228-1/2001)

A Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, objetivou “superar três obstáculos identificados para o pleno desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional” (MARTINS, 2007, p. 295). Esses, segundo descreveu Parente (2001 apud MARTINS, 2007, p. 295), eram:

Primeiro, a fraca penetração da produção nacional nos mercados complementares, como TV aberta e fechada e vídeo; segundo, a falta de articulação entre os diversos elos da cadeia produtiva do setor; e, terceiro, a exigüidade do mercado interno de salas de exibição.

Isto significou que, diferente de legislações instituídas durante décadas anteriores, que de forma recorrente davam foco no fomento à produção, a MP 2228-1/01 levou “em conta não apenas o filme, mas as formas pelas quais ele é distribuído e exibido” (SOUSA,

2022, p. 67)⁴¹. Ou seja, as etapas de distribuição e exibição ganharam maior destaque na política audiovisual brasileira a partir da MP 2228-1/01, algo imprescindível de abarcar dado o cenário de disputas que estava se desenvolvendo no setor audiovisual brasileiro durante esse período, assim como foi mencionado previamente.

Em virtude desta e de outras definições da Medida, que serão descritas adiante, compreende-se que a esta “promoveu uma ampla reformulação institucional no setor” (MARTINS, 2025, p. 2) ao estabelecer os princípios gerais da “Política Nacional do Cinema”⁴². Destaca-se, nesse sentido:

O inciso VI do Capítulo I, Art. 1º, que distinguiu os “segmentos de mercado”, onde as obras podem ser veiculadas:

VI - segmento de mercado: mercados de salas de exibição, vídeo doméstico em qualquer suporte, radiodifusão de sons e imagens, comunicação eletrônica de massa por assinatura, mercado publicitário audiovisual ou quaisquer outros mercados que veiculem obras cinematográficas e videofonográficas;” (BRASIL, 2001, Capítulo I, Art. 1º, inciso VI).

Como pontuou Martins (2025, p. 1), foi por meio de tal definição da MPV-2228-1 que fora admitida a distribuição de “conteúdo audiovisual no Brasil, em qualquer formato, inclusive o digital, transmitido por qualquer meio, considerando-se também o provimento de aplicações de internet”. Ou seja, a medida amparou legalmente outros meios, que não as tradicionais salas de cinema e emissoras de televisão aberta, para a veiculação de conteúdo audiovisual no país. Dessa forma, permitiu a entrada das empresas de TVs por Assinatura e posteriormente dos serviços de *streaming* no mercado brasileiro, embora não tenham sido regulamentados por ela.

O inciso IV, do Capítulo I, Art. 1º, que caracterizou obra de produção independente como:

⁴¹ A autora explicou que isso se deu uma vez que o relator do texto do pré-projeto da MPV-2228-1 foi Gustavo Dahl, que buscou desenvolver a Medida a partir de “seu axioma de que mercado é cultura, que se tornara conhecido nos anos 1970 e enfatizava a importância de se pensar a cadeia econômica do cinema (DAHL, 2001). Isso significava levar em conta não apenas o filme, mas as formas pelas quais ele é distribuído e exibido.” (SOUSA, 2022, p. 67).

⁴² Definida no “Capítulo II Da Política Nacional do Cinema”, Art. 2º, a Política Nacional do Cinema teve como base os princípios gerais de: “I - promoção da cultura nacional e da língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional; II - garantia da presença de obras cinematográficas e videofonográficas nacionais nos diversos segmentos de mercado; III - programação e distribuição de obras audiovisuais de qualquer origem nos meios eletrônicos de comunicação de massa sob obrigatória e exclusiva responsabilidade, inclusive editorial, de empresas brasileiras, qualificadas na forma do § 1º do art. 1º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, com a redação dada por esta Lei. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002); IV - respeito ao direito autoral sobre obras audiovisuais nacionais e estrangeiras” (BRASIL, 2001, Capítulo II, Art. 2º, incisos I-IV).

IV - obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura; (BRASIL, 2001, Capítulo I, Art. 1º, inciso IV).

Portanto, para uma obra ser compreendida como produção independente, sua produtora ou “detentora majoritária dos direitos patrimoniais” não pode estar, de qualquer forma, associada ou vinculada à empresas de radiodifusão, por exemplo, emissoras de rádio e televisão, ou telecomunicações, o que inclui-se operadoras de TV por assinatura.

O inciso V, do Capítulo I, Art. 1º, que compreendeu “obra cinematográfica brasileira ou obra videofonográfica brasileira” como “aquela que atende a um dos seguintes requisitos”⁴³:

- a) ser produzida por empresa produtora brasileira, observado o disposto no § 1º, registrada na ANCINE, ser dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos;
- b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de co-produção cinematográfica e em consonância com os mesmos.
- c) ser realizada, em regime de co-produção, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de co-produção, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos. (BRASIL, 2001, Capítulo I, Art. 1º, inciso V).

Assim sendo, foi instituído que para ser reconhecida como “brasileira” a obra deve ser produzida ou co-produzida por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos, e a porcentagem de profissionais brasileiros, ou residentes há mais de 5 (cinco) anos, envolvidos deve corresponder a 2/3 (dois terços) da equipe. E, além dessas estipulações, nos casos de associação com empresas de outros países, essas devem manter acordo de co-produção com o Brasil, ou a empresa produtora brasileira deve ser assegurada da titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra.

⁴³ Tal redação, assim como os itens “a)” e “c)” foram dados pela Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002, e incorporados a MPV-2228-1. A Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002, conversão da MPv nº 17, de 2001, “Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências.”

Enfatiza-se também o Art. 28º do Capítulo V, com redação dada pela Lei nº 10.454, de 2002, que instituiu que antes da exibição ou comercialização de “toda obra cinematográfica e videofonográfica brasileira”, esta deverá requerer à ANCINE o registro do título e o Certificado de Produto Brasileiro (CPB).

A MPV-2228-1 criou ainda o Conselho Superior do Cinema (CSC), órgão responsável pela formulação e monitoramento de políticas para o setor, e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que passou a regular a indústria audiovisual. Também instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE)⁴⁴, autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES), alterou a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), que passou a compor o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁴⁵, e deu outras providências. Como descreveu Sousa (2022, p. 69):

A MP estabeleceu um tripé composto pelo Conselho Superior de Cinema (CSC), cujo papel é formular e monitorar políticas; pela Ancine, a quem cabe executar a política, regular o mercado, fiscalizar o cumprimento da legislação e fomentar longas-metragens (posteriormente, as séries seriam também contempladas); e pela Secretaria do Audiovisual, cujas atribuições estão relacionadas ao cinema de baixo orçamento, aos curtas-metragens, nos festivais, mostras e acervos. (SOUSA, 2022, p. 69).

4.2 Conselho Superior do Cinema (CSC)

O Capítulo III da MP-2228-1 definiu a vinculação, as competências e a composição do Conselho Superior do Cinema (CSC), que foi posteriormente regulamentado pelo Decreto nº 11.721, de 28 de setembro de 2023, tendo seu colegiado integrado a estrutura do Ministério da Cultura⁴⁶. As competências listadas para o Conselho no Decreto nº 11.721⁴⁷, Art. 2º, incisos I ao VII, foram:

- I - definir a política nacional do cinema, ressalvadas as competências do Ministério da Cultura;
- II - aprovar as políticas e as diretrizes para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, com vistas a promover a sua autossustentabilidade;

⁴⁴ O Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE) foi um dos “mecanismos de fomento de atividades audiovisuais” instituídos pelo Art. 47. da MP 2228-1. Ao ser “destinado ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição por empresas brasileiras” (BRASIL, 2001, Capítulo VIII, Art. 47, inciso I), o Prodecine tinha o papel de fortalecer a produção independente, e a “infra-estrutura técnica para o cinema, com critérios e diretrizes gerais estabelecidos pela Agência.” (MARTINS, 2007, p. 297).

⁴⁵ O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi instituído em 2006 pela Lei nº 11.437, que ampliou os mecanismos de financiamento ao setor, permitindo novos investimentos, inclusive para TV e novas mídias.

⁴⁶ Anteriormente o colegiado integrava a estrutura da Casa Civil da Presidência da República.

⁴⁷ Na MPV-2228-1 Art. 3º estão descritos apenas os incisos I ao V.

- III - estimular a presença do conteúdo nacional nos diversos segmentos de mercado;
- IV - acompanhar a execução das políticas de que tratam os incisos I, II e III;
- V - estabelecer a distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - Condecine para cada destinação prevista em lei;
- VI - aprovar o seu regimento interno; e
- VII - propor a atualização da legislação relacionada com as atividades de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. (BRASIL, 2023, Art. 2º, incisos I-VII).

Logo, o Conselho Superior do Cinema caracterizou-se como um dos órgãos de maior papel na política audiovisual no Brasil do século XXI, a qual deve estar alinhada e atualizar-se para promover o desenvolvimento e a autossustentabilidade do setor, bem como a presença do conteúdo nacional nos diversos segmentos de mercado. Esse fato, como destacou Martins (2025. p. 2) tornou o Conselho “um ator relevante na formulação de propostas legislativas que busquem, por exemplo, a regulamentação dos serviços de *streaming* de vídeo no País”, assim sendo primordial para a discussão sobre tal problemática.

4.3 Agência Nacional do Cinema (Ancine)

O Capítulo IV instituiu a Ancine, uma autarquia especial, como “órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica”, garantindo-lhe certa independência em relação ao governo, como ser dotada de autonomia administrativa e financeira. E, diferente das demais agências que tinham sua diretoria composta por cinco membros, o Art. 8º, da “Seção II Da Estrutura”, com redação dada pela Lei nº 13.848, de 2019, descreveu que a Diretoria Colegiada da Agência seria composta, em síntese, por um Diretor-Presidente, que deve ser nomeado pelo Presidente da República, e três Diretores. O mandato para todos tem duração de 5 anos, sendo proibido retorno ao cargo.

Ademais, a receita da Ancine é constituída principalmente pela Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), que será abordada adiante, por recursos do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel), e por outros recursos que são repassados pelo orçamento da União. Também tornam-se parte da receita da agência retornos de investimentos, amortização de empréstimos contratuais e restituição de recursos de fomento, em caso de ocorrer a devolução ou não aplicação desses recursos.

4.4 Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine)

A Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) foi criada pela Lei nº 6.281, em 9 de dezembro de 1975 e regulamentada pelo Decreto-Lei Nº 1.900, de 21 de dezembro de 1981. É um tributo do tipo Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico (CIDE), e tem como seu principal objetivo financiar a produção nacional, assim desenvolvendo o setor audiovisual brasileiro.

A princípio, foi definido como fato gerador da Condecine “a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, por segmento de mercado a que forem destinadas” (BRASIL, 2002, Art. 1º, inciso I)⁴⁸. Porém, passou a também ter como origem:

I - a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, por segmento de mercado a que forem destinadas; (incluído pela Lei nº 12.485, de 2011) (Produção de efeito)

II - a prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais nos termos da lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, listados no Anexo I desta Medida Provisória; (incluído pela Lei nº 12.485, de 2011) (Produção de efeito) (Vide Medida Provisória nº 952, de 2020)

III - a veiculação ou distribuição de obra audiovisual publicitária incluída em programação internacional, nos termos do inciso XIV do art. 1º desta Medida Provisória, nos casos em que existir participação direta de agência de publicidade nacional, sendo tributada nos mesmos valores atribuídos quando da veiculação incluída em programação nacional. (incluído pela Lei nº 12.485, de 2011) (Produção de efeito)

(BRASIL, 2001, Capítulo VI, Art 32º, incisos I-III)

Em suma, a Condecine recaiu sobre a produção, a exploração de obras audiovisuais com fins comerciais e/ou publicitários, incluída a programação internacional que possui a participação direta de agência de publicidade nacional, bem como a prestação de Serviços de Acesso Condicionado (SeAC). Ainda no Art. 32º, Parágrafo Único, foi descrito:

A CONDECINE também incidirá sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo. (BRASIL, 2001, Capítulo VI, Art 32º, Parágrafo Único)

Isto é, recaiu, com valor unificado, sobre o montante a ser pago (seja crédito, emprego, remessa ou entrega de valores a produtores) para produtores, distribuidores, exibidores ou intermediários no exterior, que seja proveniente do rendimento da exploração

⁴⁸ Essa definição foi dada pela Lei Nº 10.454, de 13 de maio de 2002, uma Conversão da MPv nº 17, de 2001, e na MP 2.228-1/2001 foi descrita no Capítulo VI Art. 32.

de obras cinematográficas e videofonográficas (o que inclui qualquer tipo de receita gerada pela exibição, distribuição, licenciamento ou qualquer outra forma de uso e/ou comercialização destas) ou pela sua aquisição ou importação.

Em resumo, o parágrafo único do Art. 32 estende a incidência da Condecine a operações financeiras no exterior que resultem no rendimento da exploração de obras audiovisuais.

4.5 Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)

A Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, em seu Art. 1º, alterou a destinação de receitas decorrentes do recolhimento da Condecine para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instituído por ela. Foi determinado ainda que, além da Condecine, os recursos do FSA devem ser captados por meio de outras fontes do Orçamento da União (Art. 2º). Posteriormente, o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL) também foi incluído no Fundo. Enfatiza-se que foi estabelecido que uma das destinações de tais recursos deve ser o “financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais” (BRASIL, 2006, Art. 1º). Assim sendo, o FSA, categoria específica do Fundo Nacional da Cultura (FNC), destaca-se por seu papel no desenvolvimento do setor audiovisual no Brasil.

4.6 Lei nº 12.485/2011, de 12 de setembro de 2011 [Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC)]

A Lei nº 12.485, sancionada em 12 de setembro de 2011, foi uma conversão do Projeto de Lei Complementar (PLC) 16/2010. Essa dispôs sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, alterou a Medida Provisória nº 2.228-1/2001, as Leis nº 11.437/2006, 5.070/1966, 8.977/1995 e 9.472/1997 e deu outras providências. A começar, definiu Serviço de Acesso Condicionado (SeAC) como:

Serviço de Acesso Condicionado: serviço de telecomunicações de interesse coletivo prestado no regime privado, cuja recepção é condicionada à contratação remunerada por assinantes e destinado à distribuição de conteúdos audiovisuais na forma de pacotes, de canais nas modalidades avulsa de programação e avulsa de conteúdo programado e de canais de distribuição obrigatória, por meio de tecnologias, processos, meios eletrônicos e protocolos de comunicação quaisquer. (BRASIL, 2011, Capítulo I, Art. 2º, inciso XXIII).

Em outros termos, o SeAC refere-se a transmissão de conteúdo audiovisual por meio da infraestrutura de rede das operadoras de telecomunicações, em que o acesso é restrito a assinantes que pagam por esse serviço, fazendo parte do mesmo as atividades de produção, programação, empacotamento e distribuição.

A Lei 12.485/2011 também unificou, “sob o mesmo regulamento, todos os serviços de televisão por assinatura” (SOUSA, 2022, p. 170)⁴⁹, contudo dividindo as competências de regulação desses entre Ancine e Anatel. A Ancine, que teve novas competências atribuídas, foi encarregada de tratar de questões relativas à “regulamentação e a fiscalização das atividades de programação e empacotamento dos canais de televisão por assinatura, inclusive as relacionadas às cotas de conteúdo nacional e aos limites de veiculação de publicidade, e o credenciamento das empresas que as exerçam no Brasil” (MARTINS, 2025, p. 6). Já a Anatel, “que já regulava e fiscalizava a oferta das várias modalidades de TV por assinatura, manteve essas atribuições para a atividade de distribuição do SeAC” (MARTINS, 2025, p. 6). Em suma, a Ancine foi encarregada de tratar de questões relativas ao conteúdo e a Anatel ficou responsável por tratar de questões referentes à distribuição desse conteúdo.

Ademais, destaca-se o Art. 6º do Capítulo III, que proibiu as prestadoras de serviços de telecomunicações de “adquirir ou financiar a aquisição de direitos de exploração de imagens de eventos de interesse nacional” ou “contratar talentos artísticos nacionais de qualquer natureza, inclusive direitos sobre obras de autores nacionais”, “com a finalidade de produzir conteúdo audiovisual para sua veiculação no serviço de acesso condicionado ou no serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens”, (BRASIL, 2011, Capítulo III, Art 6º, inciso I e II). Tal restrição não se aplicou quando destinam-se exclusivamente à produção de peças publicitárias. Assim, o Art. 6º resguardou os direitos, autorais e de licenciamento, de artistas brasileiros e obras criadas por autores brasileiros de exploração exclusiva no SeAC.

Outrossim, a Lei 12.485/2011 garantiu estímulo à produção independente e regional, além de maior destaque para tal produção nos canais de TV por assinatura por meio de incentivos e cotas de programação de conteúdo, abordadas nos Arts. 16 e Art. 17 do Capítulo V “Do Conteúdo Brasileiro”.

⁴⁹ Martins (2025, p. 4) explicou que a partir da vigência da Lei 12.485/2011 “o detentor da autorização do SeAC, sucessor de todas as modalidades de serviços de televisão paga, poderia, mediante uma única outorga de âmbito nacional, distribuir conteúdo audiovisual a seus assinantes utilizando quaisquer das tecnologias disponíveis”, como a TV a Cabo, de Distribuição de Canais Multiponto Multicanal (MMDS), de Distribuição de Sinais de Televisão e de Áudio por Assinatura via Satélite (DTH) e do Serviço Especial de TV por Assinatura (TVA).

E mais, para viabilizar o cumprimento das cotas, foram instituídas novas formas de financiamento para a produção, dentre essas, “além dos recursos provenientes do Art. 39⁵⁰, os produtores passaram a ter acesso a recursos do Fistel⁵¹, transformados, pela lei, em Condecine Teles e incorporados ao FSA” (SOUSA, 2022, p. 171)⁵².

Ressalta-se que a criação da Condecine Teles foi extremamente relevante para fortalecer o FSA e consequentemente impulsionar a produção audiovisual no SeAC, uma vez que “fez com que o patamar do FSA mudasse radicalmente. Até então, o fundo contava apenas com a Condecine Título e com a Condecine Remessa” (SOUSA, 2022, p. 172). Também foi destacado por Martins (2025, p. 7) que “os recursos recolhidos sob sua rubrica saltaram de R\$ 54,6 milhões, em 2011, para R\$ 1,2 bilhão em 2024”, e que “essa mudança na Condecine não implicou aumento da carga tributária para as operadoras de telecomunicações”, pois “veio acompanhada (...) de uma redução proporcional na alíquota da Taxa de Fiscalização de Funcionamento (TFF) recolhida por essas operadoras como contribuição ao Fundo de Fiscalização dos Serviços de Telecomunicações (FISTEL), de modo que o valor global por elas desembolsado não fosse alterado”.

Portanto, não representou uma mudança, em termos financeiros, para as empresas de telecomunicações, uma vez que o imposto já era pago e não teve aumento no valor, somente uma mudança na destinação do mesmo.

Em síntese, pode-se considerar que a Lei da TV Paga contribuiu para uma renovação do setor audiovisual a partir de 2010, uma vez que foi “um ponto de inflexão na política cinematográfica brasileira das duas últimas décadas” e “teve um impacto significativo sobre a expansão do mercado audiovisual e efetivou parcialmente a parceria entre cinema e TV.” (SOUSA, 2022, p. 193). Além disso, como afirmam Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 112):

⁵⁰ O Art. 39, já existente na MP 2.228/2001, mas renumerado pela Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002, lista os segmentos e obras que são isentos da Condecine. É possível compreender que tal determinação refletiu o posicionamento da política audiovisual diante de tais segmentos e obras em relação ao setor, uma vez que dispensá-las dessa contribuição impacta tanto essas quanto o setor financeiramente, embora de formas diferentes.

⁵¹ Fistel é “um imposto cobrado sobre o setor de telecomunicações” (SOUSA, 2022, p. 70), em outras palavras, trata-se de uma taxa correspondente a determinada porcentagem do faturamento das empresas de telefonia. Sua incorporação ao orçamento da Ancine só aconteceu com a Lei 12.485/2011, com a criação da “Condecine Teles”, que dentre seus fatos geradores foi incluída “a prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais” (BRASIL, 2011, Capítulo VI, Art. 26, inciso II). Assim, “passou a incidir sobre todos os equipamentos de telecomunicações com capacidade de recepção de obras audiovisuais como, por exemplo, os smartphones” (MARTINS, 2025, p. 7). Ademais, foi permitido que o valor arrecadado pode chegar até 5% de determinadas fontes do Fistel.

⁵² Sousa (2022, p. 171) descreveu ainda que “a incorporação de recursos do Fistel ao cinema foi, até mais do que as cotas, o grande pulo do gato da Lei da TV Paga”.

A Lei da TV por assinatura criou uma organicidade entre regulação e fomento (com a ampliação do FSA via Condecine teles) que expandiu a produção audiovisual nacional independente para além do espaço das salas de cinema. Novos realizadores, produtoras, movimento de descentralização da produção e novas obras audiovisuais brasileiras independentes passaram a circular em canais pagos. Essas conquistas recentes foram frutos de disputas políticas, econômicas e simbólicas (...).

Outro fator importante a se destacar sobre a Lei 12.485/2011 no contexto deste trabalho é que esta contribui indiretamente para o fortalecimento das produções audiovisuais para streaming no Brasil. Isso pois, como Sousa (2022, p. 193) elucidou: “As medidas de proteção contribuíram para o fortalecimento da indústria local, permitindo, inclusive, que várias produtoras se vissem em condições de oferecer seus serviços para as plataformas internacionais que, sobretudo a partir da pandemia, começaram a criar originais brasileiros”.

Ou seja, a lei que não abarcou os serviços de streamings em suas definições, mesmo sem o propósito, acabou por fornecer condições para que esses encontrassem nas produtoras brasileiras grandes possibilidades para parcerias e coproduções, uma vez que os incentivos e outras medidas da lei permitiram a essas produtoras desenvolver suas potencialidades.

4.7 Impactos da regulação no setor audiovisual brasileiro

Além de outros dados e informações já discutidas, a apresentação “Streaming & Regulação de VoD” da Ancine também reuniu alguns dos impactos que os supracitados órgãos e legislações geraram no setor audiovisual brasileiro.

Dentre esses, é imprescindível destacar o fato de que “desde 2013, o número de obras independentes tem sido superior ao de obras não-independentes, permanecendo por cinco anos, até o advento da pandemia de COVID-19, em patamar superior a 75%” (ANCINE, 2023, p. 17). E mais, as obras brasileiras de produção independente “para requerentes fora do eixo RJ e SP têm representado quase 40% das obras independentes nos anos recentes, quase o dobro do que representava em 2010 e 2011” (ANCINE, 2023, p. 18). Em 2020, as regiões CONNE e FAMES somadas representaram 39,87% das emissões de CPBs de obras de espaço qualificado independentes, o Eixo Rio-São Paulo somou 60,13%. Em 2021 somaram 40,93% e o Eixo Rio-São Paulo 59,07%. Já em 2022 somaram 37,03% e o Eixo Rio-São Paulo 62,97%.

A Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte e Nordeste (CONNE) e o Fórum Audiovisual de Minas Gerais, Espírito Santo e dos três estados do Sul do Brasil (Paraná,

Santa Catarina e Rio Grande do Sul) (FAMES) “tiveram incremento médio de 700% no número de obras de produção BR independente no período compreendido entre o início da regulamentação da Lei 12.485/11 (50 obras) e o período pré-pandemia (400 obras)” (ANCINE, 2023, p. 18).

Ademais, foi descrito que “na TV Paga, a regulamentação, aliada às políticas de fomento promoveram também o crescimento do conteúdo brasileiro de espaço qualificado no canais de espaço qualificado” (ANCINE, 2023, p. 20). Citou-se também que “nos últimos anos, foram mais de 1.000 obras programadas nestes canais com recurso de fomento geridos pela Ancine, representando cerca de 30% do conteúdo nacional de” Espaço Qualificado (EQ) “exibido nestes canais.” (ANCINE, 2023, p. 20).

Igualmente, cita-se os dados expostos por Rosana Alcântara, então uma das diretoras da ANCINE, no painel "O futuro da regulamentação do VOD" no evento RioContentMarket 2016 (atual Rio 2C). Alcântara apresentou dados de 2015 da Superintendência de Análise de Mercado (SAM) da ANCINE, os quais revelaram que, como resultados da aplicação da Lei do SeAC, haviam sido alcançados até aquele momento: 99 canais com cota, desses 80 eram Canais de Espaço Qualificado (CEQS) e 19 eram Canais Brasileiros de Espaço Qualificado (CABEQS). Também haviam tido 52 mil horas anuais de conteúdo brasileiro, sendo 34 mil horas anuais de conteúdo independente. E mais, havia tido 55,03% mais horas de conteúdo brasileiro na TV Paga (ANCINE, 2016, online).

Outrossim, como afirmou Karla Martins, produtora acreana de “Noites Alienígenas” (2022), em seu discurso na 50ª edição do Festival de Cinema de Gramado⁵³, onde o filme recebeu os prêmios de melhor filme de longa-metragem brasileiro, melhor ator, melhor atriz coadjuvante e melhor ator coadjuvante, essas políticas são fundamentais para promover a cultura, incluindo a produção de obras descentralizadas, afastando o foco exclusivo da região sudeste:

A gente é fruto de dinheiro descentralizado. A gente é fruto de política que chega lá na ponta, na borda, nas beiras desse país, que durante muito tempo achou que só uma parte dele produzia cultura. Isso não é verdade. (MARTINS, Karla, 2022).

A partir do conhecimento de tais impactos, dentre outros não listados por não serem objeto deste trabalho, compreende-se que a regulamentação desempenha importantes papéis no setor audiovisual brasileiro. Esses vão desde o fomento até a organização e a fiscalização do mesmo, medidas que visam garantir um mercado mais isonômico, o

⁵³ A noite de premiações foi marcada por inúmeras manifestações políticas, dado o cenário que o país se encontrava no período pré-eleições presidenciais.

desenvolvimento e diversidade das produções, a seguridade dos direitos dos profissionais e das obras, bem como a promoção da cultura nacional.

5. REGULAMENTAÇÃO DO STREAMING NO BRASIL: HISTÓRICO E PROPOSTAS

5.1 Regulamentação dos serviços de streaming nos mercados internacionais

Em certos mercados internacionais os serviços de VoD já contam com regulações, as quais efetivam o posicionamento de seus países a respeito desse mercado e suas particularidades. Por tal motivo, como foi afirmado no relatório final do GT VoD:

A análise das experiências internacionais é de fundamental importância para asseverar que o Brasil não está se debruçando sobre um modelo regulatório que destoe das práticas já consolidadas em âmbito internacional. Mas, em sentido contrário, a discussão ocorre pautada em levantamento de evidências, dados e nas melhores práticas implementadas. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 21).

Isto é, compreende-se tal análise como importante uma vez que essa garante que a formulação de diretrizes para o cenário brasileiro de VoD esteja em consonância com as legislações internacionais e as “melhores práticas implementadas” nos demais países, considerando-se, claro o que é possível adaptar ao mercado e âmbito legal brasileiro.

Ademais, foi descrito que a maior parte dos modelos regulatórios internacionais baseiam-se em: financiamento, proeminência e cotas de catálogo para o conteúdo audiovisual nacional presente nas plataformas de *streaming*. A produção dessas obras é financiada a partir das obrigações de investimentos diretos e/ou de taxas e contribuições que devem ser pagas pelas empresas dos serviços de VoD. E: “A obrigação de investimento costuma ser mensurada como um percentual da receita bruta ou líquida”, enquanto as cotas “são calculadas na forma de percentual de títulos do catálogo ou de horas de programação” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 21). Já sobre a proeminência de títulos, “na maior parte dos casos é definida em termos genéricos, cabendo à regulamentação infralegal o detalhamento sobre como ela irá funcionar” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 21).

Outrossim, também foi produzido no relatório um quadro que reúne aspectos gerais e simplificados do comparativo entre a regulamentação adotada em outros países e regiões que têm maior proeminência no mercado de VoD, reunindo informações sobre União

Europeia, Grécia, Suíça, Holanda, Alemanha, Itália, Espanha, Portugal, França, Canadá, Coréia do Sul, Índia, Argentina, Colômbia, México e Reino Unido:

Tabela 1 – Referências internacionais de regulação

*	Regula Serviços Digitais (OTT)?	Cotas	Proeminência	Investimento Direto	Taxas e contribuições
União Europeia	Sim	30%	Sim	Facultativo aos países	Facultativo aos países
Grécia	Sim	30%	Sim	1,5% RB	
Suíça	Sim	30%	Sim	4% RB	4% menos o invest. direto
Holanda	Sim	30%	Sim	2% Renda Média	2% Renda Média
Alemanha	Sim	30%	Sim		1,8-2,5% RL
Itália	Sim	30%	Sim	17-20% RL	
Espanha	Sim	30%	Sim	5% RB (ou)	R% RB (ou)
Portugal	Sim	30%	Sim	0,5%-4%	4% publicidade / 1% SVoD
França	Sim	60%	Sim	20-25% RL (SVOD) 15% (outros)	5,15%
Canadá	Sim, pelo Digital Governance Council. Inclui tributo DST (digital service tax) de 3%	Não	Não	Valor nominal via acordo	Em discussão: Bill C-10 (DSA)
Coréia do Sul	Regula apenas concorrência em meios de pagamento, comércio eletrônico e proteção de jornalismo	Não	Não	Não	Contribuição Taxa para investimento na rede
Índia	The Digital India Act, 2023: proteção às plataformas sociais da responsabilidade e pelo conteúdo	Não	Não	Não	Imposto de serviço digital: 6% RB (incl. publicidade) 2% vendas online

gerado por usuário (será revisado)					
Argentina	Apenas pelo aspecto tributário (IVA de 21% específico recolhido pelo meio de pagamento)	Não	Não	Não	Algumas províncias estabeleceram taxas locais
Colômbia	Apenas pelo aspecto tributário (VAT)	Não	Não	Não	Não
México	Apenas pelo aspecto tributário (VAT) 16%	Não	Sim		5% RL (em discussão)
Reino Unido	Sim	30%	Sim		

Fonte: Ancine (2023, p. 21-22).

5.2 Histórico da regulamentação do *streaming* no Brasil

Conforme discutido anteriormente, compreende-se que a política do setor audiovisual brasileiro contou ao longo de décadas com normas que objetivaram sua proteção e fomento. Além disso, segundo Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 103): “No Brasil e no exterior, os debates sobre a regulação das plataformas de vídeo sob demanda, os VODs, são frequentemente guiados por questões da indústria criativa”, sendo, por exemplo, “algumas das prerrogativas fundamentais de marcos regulatórios” “a proteção da competitividade justa e da diversidade dos mercados audiovisuais”.

A partir de 2011 as principais regulamentações em vigor formaram um aparato jurídico descrito por Sousa (2022, p. 196) como “tríade legal composta pela MP 2228-1, pela Lei 11.437/06 e pela Lei 12.485/11”. Segundo a autora, “a despeito das incongruências e dos gargalos da política”, essas marcaram em conjunto “um novo ciclo de desenvolvimento do cinema nacional” (SOUSA, 2022, p. 196).

Contudo, o que se tinha instituído não foi capaz de abranger as mudanças que os avanços das tecnologias, em especial os serviços de *streaming*, causaram no setor. Sousa (2022, p. 261) apontou ainda que: “A complexificação do mercado audiovisual, com a

chegada das teles e das *big techs* ao negócio e com a sinergia entre as diferentes mídias, fez com que muitos dos princípios norteadores das políticas públicas no século XX fossem se tornando anacrônicos.” (SOUSA, 2022, p. 261).

Logo, mostrou-se imprescindível o desenvolvimento de novas políticas capazes de regulamentar o streaming e todas suas especificidades. Em razão dessa “lacuna legal”, “a Ancine tem buscado, em algumas oportunidades, regulamentá-los por meio de instrumentos infralegais.” (MARTINS, 2025, p. 26)

Entretanto, a pauta da regulamentação do VoD vem sendo debatida há mais de uma década no Brasil, e apesar dos avanços se comparado ao início das discussões, ainda não conseguiu estabelecer um marco legal. Como explicou Sousa (SOUSA, 2022, p. 252), o setor audiovisual brasileiro enfrenta um “descompasso regulatório” em relação ao *streaming*, uma vez que as regulações existentes não são capazes de contemplar inteiramente a situação do mercado após o crescimento e popularização desses serviços:

O tema se mostra urgente desde 2016, quando a banda larga do país passou a suportar transmissões em vídeos com qualidade, mas ainda não teve uma solução. O regramento que precisa ser revisto inclui problemáticas que vão desde os limites à propriedade cruzada até a previsão de cotas de programação brasileira no streaming.

Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 113) apontaram que “a regulação do streaming entrou na pauta da Ancine” em um período anterior a este, “ainda no governo Dilma Rousseff”, em que “estudos institucionais, baseados em modelos internacionais, foram desenhados e amplamente discutidos”. Além disso, os autores descreveram:

Naquele momento, a regulação proposta se baseava em três dispositivos principais: cotas, financiamento e proeminência. A primeira se referia a estabelecer um percentual de cotas para obras brasileiras independentes nas plataformas; a segunda, estabelecer a Condecine para as empresas de streaming que atuam no país de modo que esse recurso fosse reinvestido no FSA, e a última visava garantir a visualidade das obras brasileiras dentro do catálogo das plataformas. (BAHIA; BUTCHER; TINEN, 2023, p. 113).

Assim, durante tal período e após o mesmo, um longo “percurso histórico de debates, elaboração de processos de escuta à sociedade e aos atores institucionais do setor audiovisual, divulgação de trabalhos técnicos e tramitação de projetos de lei” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 7) desenvolve-se anualmente. Fruto disso, acordou-se, entre uma parcela considerável do setor audiovisual nacional, que a regulação para esses serviços deve seguir os seguintes princípios para ser considerada eficaz:

1. se harmonizar com a regulação já existente em outros segmentos do mercado audiovisual, particularmente a TV Paga, buscando um tratamento isonômico – o que pode envolver algum tipo de tributação e cotas/reservas de conteúdo; e
2. promover a presença do conteúdo brasileiro e independente nos catálogos dos provedores de VoD, fomentando o desenvolvimento da indústria audiovisual nacional e induzindo um ciclo virtuoso de investimento, reinvestimento e exploração dos conteúdos audiovisuais nacionais, inclusive como forma de potencialização do espaço do audiovisual brasileiro em nível internacional, ampliando a visibilidade e o alcance da cultura e do idioma brasileiros.

(MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 7).

Em suma, almeja-se que a regulamentação do VoD garanta a soberania do audiovisual brasileiro em território nacional, incluindo nos serviços ofertados por empresas estrangeiras no Brasil, valorizando assim a cultura do país e os profissionais da área, bem como que permita a expansão desse a nível internacional, ampliando sua potência mundialmente.

Dentre os principais acontecimentos que pode-se destacar a respeito da evolução da pauta no Brasil em meios oficiais, o primeiro deles data de dezembro de 2011. Neste mês a Instrução Normativa 95/11, que dispunha “sobre o procedimento de registro de obra audiovisual publicitária”, foi editada pela ANCINE. A IN além de definir a categoria “Segmento de mercado audiovisual por demanda”, também “incluiu o VoD na categoria ‘Outros mercados’ da MP 2228-1/01, tornando, naquele momento, o segmento sujeito à cobrança de Condecine.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 7).⁵⁴

Durante o ano seguinte, 2012, três Instruções Normativas foram editadas: IN 101/2012, de 29 de maio; IN 104/2012, de 10 de julho; e IN 105/2012, também de 10 de julho. Entre outras normas, essas estabeleceram diretrizes para o tratamento do vídeo sob demanda, “prevendo” que esse “seria, em alguma medida, objeto de regulamentação” (MARTINS, 2025, p. 26).

Isto é, dentre os diversos segmentos de mercado que trataram, o VoD estava incluso. Ressalta-se que a IN 101/2012 alterou dispositivos da IN 91/2010 e da IN 95/2011. A IN 104/2012 dispôs sobre “o Registro de Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira, a emissão de Certificado de Produto Brasileiro” e deu outras providências. Já a IN 105/2012

⁵⁴ Apesar de representar um marco inicial, a IN 95/11 foi alterada em 2017 pela IN 134/17. Essa “incluiu a previsão de registro obrigatório na ANCINE de publicidade na Internet, bem como a inclusão da publicidade audiovisual na internet como ‘Outros mercados’, para fins de CONDECINE, ampliando o escopo da atuação regulatória da ANCINE.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 8). Ou seja, os serviços de publicidade na Internet e a publicidade audiovisual na internet tornaram-se sujeitos ao pagamento da contribuição.

alterou dispositivos da IN 91/2010 e da IN 95/2011.

Ademais, após uma edição a Instrução Normativa 105/12, além de tornar-se obrigatório o registro de obras audiovisuais não-publicitárias como pertencentes ao segmento VoD, este por sua vez deixou de fazer parte da categoria “Outros mercados”, o que gerou “discussões e contestações no que concerne às especificidades do segmento.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 8).

Todavia, “em 2019, após elaboração de Análise de Impacto Regulatório (AIR) sobre o tema, a IN 147 reverteu a obrigatoriedade de registro de publicidade na internet e seu enquadramento como Outros Mercados, passando então a não incidir mais CONDECINE.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 8).

Em suma, tal registro deixou de ser obrigatório para as publicidade na internet, bem como essas não precisaram mais estar submetidas ao pagamento da contribuição. Isso porque recursos públicos não podem ser utilizados na produção das publicidades, portanto, uma vez que não irão se beneficiar dos recursos, estas deixaram de ser obrigadas a contribuir.

Sobre os desentendimentos na categorização do VoD como “outros mercados” ou não, foram somente “solucionados” em 2021, após a edição da Lei 14.173/21. Essa “excluiu o VoD da rubrica ‘Outros mercados’, para fins de recolhimento da Condecine, com efeito retroativo”, pois “naquela oportunidade, entendeu-se que a vocação original da categoria ‘Outros mercados’ na MP 2228-1 seria acolher mercados residuais e sem relevância econômica, como a exibição de conteúdos audiovisuais em aviões e outros transportes coletivos, ou em circuitos fechados” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 8), algo bem distante do que se entendia por serviços de VoD.

Em 13 de março de 2015 a Ancine publicou no Diário Oficial da União e em seu Portal sua Agenda Regulatória para o biênio 2015/2016. Tal documento é um instrumento de planejamento de atividades normativas que “reúne os temas estratégicos a serem abordados pela Agência no período e também de transparência por adiantar à sociedade as ações regulatórias que a ANCINE pretende colocar em prática no âmbito do setor audiovisual nos próximos anos.” (ANCINE, 2015, online).

Destaca-se também que houve participação ativa da sociedade civil na elaboração da Agenda Regulatória, uma vez que “o documento foi submetido à Consulta Pública, entre os dias 3 de dezembro de 2014 e 31 de janeiro” de 2015, “momento no qual os agentes do setor audiovisual e a sociedade como um todo puderam opinar sobre as propostas e sugerir novas ações a serem colocadas em pauta” (ANCINE, 2015, online).

Ademais, “levando em conta as contribuições recebidas na fase de consulta pública, a Agenda Regulatória” apresentou “as ações agrupadas em onze grandes temas” (ANCINE, 2015, online), dentre esses estava o Vídeo sob Demanda. Como resultado dessa Agenda Regulatória também foi publicada e colocada em uma nova Consulta Pública de Notícia Regulatória em 23 de dezembro de 2016 a respeito da regulamentação desses serviços, que será melhor detalhada adiante.

Ainda em 2015 a Ancine esteve presente na Feira e Congresso ABTA 2015, um dos maiores eventos da América Latina sobre TV por Assinatura, promovida pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), participando publicamente de painéis que discutiam não somente o mercado de TV por Assinatura, mas também o VoD. Na ocasião, a agência foi representada por Manoel Rangel, então diretor-presidente, e pelos então diretores Rosana Alcântara e Roberto Lima.

Em um momento anterior à cerimônia inaugural do evento, realizada em 4 de agosto, ocorreu a mesa de debate “Os desafios da regulamentação no mundo não-linear”, em que participaram: Rosana Alcântara da Ancine; Carlos Baigorri da Anatel; Ana Luiza Valadares da BFA Advogados; e Laura Sboarina da consultoria Cullen International (Bélgica). Segundo veiculado pelo site oficial da Ancine foram abordadas nessa mesa “as perspectivas de simetria competitiva entre TV por assinatura e serviços banda larga tradicionais e os novos modelos sob demanda” (ANCINE, 2015, online).

Alcântara teria apresentado durante a mesa “dados de mercado, em que o Brasil aparece como o terceiro maior país consumidor dos serviços de vídeo por demanda do mundo, atrás somente do México e dos Estados Unidos” (ANCINE, 2015, online). E mais, a então diretora também teria salientado “que a isonomia, a liberdade, o pluralismo e a valorização da cultura nacional são fundamentos da atuação da ANCINE nesta área”, completando com:

No momento, se fazem necessárias algumas ações no setor, como a adequação de agentes estrangeiros às leis brasileiras, o acesso de empresas menores e entrantes no mercado e a implementação de modelo tributário condizente com o modelo de negócios. (ALCÂNTARA, Rosana, Ancine, 2015, online).

Em resumo, Alcântara abordou que havia a necessidade de regulamentação dos serviços de VoD no país para garantir maior isonomia no setor audiovisual entre agentes estrangeiros e nacionais, incluindo os menores e independentes, bem como a valorização da cultura brasileira. Com isso, compreende-se que a tal regulação, incluída nessa a cobrança da Condecine, estava nos objetivos da agência.

Na cerimônia de abertura do evento também estiveram presentes: Juca Ferreira,

então ministro da Cultura; Luiz Azevedo, então secretário-executivo do Ministério das Comunicações; João Resende, então presidente da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel); e Oscar Simões, presidente da ABTA. Durante sua fala na cerimônia Manoel Rangel destacou o potencial de crescimento do mercado de TV Paga e a importância da Lei 12.485, porém, sem deixar de citar os desafios e transformações que o Brasil enfrentava em relação aos “novos serviços audiovisuais” e o “fortalecimento dos serviços de vídeos por demanda na cena brasileira”:

O mercado da TV Paga, com a pujança e a força que tem, seguirá crescendo. Mas vive um cenário de desafios e transformações dentro do próprio setor, com a chegada de novos serviços audiovisuais e com o fortalecimento dos serviços de vídeos por demanda na cena brasileira. Portanto, aquele que adotar uma postura defensiva ou aquele que não for capaz de olhar o momento lá na frente, corre o risco de perder um momento essencial de preparação para aproveitar as oportunidades que o Brasil ainda reserva para a expansão desse serviço. Ainda há uma longa trajetória para nós percorrermos (RANGEL, Manoel, Ancine, 2015, online).

Em suma, ele evidenciou que seria mais benéfico aos canais de TV Paga evitar “adotar uma postura defensiva” em relação ao VoD, e sim buscar um equilíbrio para evitar perda de espaço no mercado, uma vez que tais serviços estavam se expandindo no país.

Ainda durante o evento, mas em um painel realizado no dia seguinte, Manoel Rangel informou que a Ancine iria mudar o tratamento dos conteúdos oferecidos sob demanda pela internet nas modalidades de Catch-up e TV Everywhere, passando a serem considerados como uma "extensão da veiculação pelo segmento originário", ou seja, extensão dos canais de TV por assinatura ou abertos.

Essa mudança criou uma diferenciação no entendimento da Agência sobre tais modalidades e os conteúdos sob demanda oferecidos pelas plataformas de VoD, uma vez que Catch-up TV e TV Everywhere são vinculados a canais de TV paga enquanto os VoD possuem seus próprios serviços. Portanto, os títulos ofertados em Catch-up TV e TV Everywhere não seriam submetidos ao mesmo tratamento dos conteúdos dos serviços de vídeo sob demanda regulares, ficando isentos do pagamento de futuras taxas, como a Condecine Título na modalidade VOD.

No mesmo ano, em 17 de dezembro, o Conselho Superior de Cinema (CSC) publicou o documento “Desafios da Regulamentação do Vídeo sob Demanda”, o qual descrevia a “consolidação da visão do Conselho Superior do Cinema sobre a construção de um marco regulatório do serviço de vídeo sob demanda” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 1).

Nesse documento, o CSC caracterizou o serviço de VoD, apontando também suas diferenças em relação à televisão aberta e paga e aos serviços de provimento de conexão de internet, bem como abordou a abrangência de seu mercado. Também foram brevemente descritos os efeitos da expansão desses serviços no setor audiovisual brasileiro.

Ademais, identificou-se no documento que para construir “um ambiente regulatório que reúna as melhores condições para o desenvolvimento desse mercado no Brasil e garanta segurança jurídica e isonomia regulatória aos agentes econômicos” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 1) em termos de concorrência e tributação, considerando-se o aspecto da extraterritorialidade do serviço, uma vez que esse “permite sua prestação desde o exterior”, é preciso:

- Garantir a oferta e o acesso aos conteúdos brasileiros nas plataformas de streaming;
 - Promover a segurança jurídica necessária para a atração de investidores;
 - Construir um arcabouço regulatório leve e flexível, que fosse aderente tanto ao cenário atual quanto a mudanças decorrentes de inovações tecnológicas; e
 - Direcionar este arcabouço para o desenvolvimento da indústria audiovisual nacional e a valorização da nossa cultura.
- (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 8).

Assim, foi reforçado que “a adequação à legislação brasileira apresenta-se como uma condição preliminar para um ambiente de competição e sem barreiras no provimento do serviço.” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2).

Também foi apontado o importante fato que “uma ação regulatória adequada demanda informações sobre o mercado e seus operadores”, portanto, “a redução da assimetria nas informações é um dos vetores básicos para qualquer política pública voltada ao estímulo a ambientes comerciais saudáveis e competitivos.” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2). Assim, “a disponibilização de informações ao órgão regulador se apresenta como instrumento relevante da atividade regulatória, que precisa ser considerada no âmbito das obrigações atribuídas aos agentes econômicos provedores destes serviços.” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2).

Isso significa que é crucial ao órgão regulador do audiovisual no país, ou seja, a Agência Nacional do Cinema, ter acesso a informações referentes aos serviços de VoD, uma vez que essas são base para formular e aplicar as normas de uma futura regulação.

Já a respeito do tratamento tributário para esses serviços, o Conselho descreveu:

(11) Finalmente, o tratamento tributário do serviço – destacadamente a legislação da Condecine – é matéria chave para a equação de viabilidade dos empreendimentos de vídeo sob demanda. Na forma atual, entendido como outros mercados nos termos da MP 2228-1, a contribuição é devida sobre a oferta de cada título do catálogo, sem considerar seus resultados econômicos. Esse tratamento tende a constituir uma barreira significativa para os pequenos provedores e a restringir a quantidade e diversidade de títulos nos catálogos. O desafio, neste caso, é construir um novo modelo tributário que permita a sustentabilidade do VoD em seus diversos formatos, sem descuidar da arrecadação da Condecine, cujos valores têm papel fundamental no financiamento do setor audiovisual. (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2-3)

Destaca-se nesse ponto que para além da arrecadação da Condecine, o documento do Conselho descreveu que tais serviços deveriam contar também com um modelo tributário próprio. Ademais, no que tange tanto a diversidade quanto a proteção e “promoção das obras audiovisuais brasileiras e das obras audiovisuais brasileiras de produção independente nos catálogos” dos conteúdos nacionais ofertados dos serviços de VoD, foram considerados “três instrumentos independentes e complementares para essa tarefa” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2):

- (a) a obrigação de provimento mínimo de títulos nacionais no catálogo;
- (b) o investimento do provedor na produção ou licenciamento de obras brasileiras; e
- (c) a proeminência ou destaque visual dado às obras brasileiras na interface com o usuário. A opção e/ou combinação desses instrumentos envolve a ponderação de riscos e do impacto de cada um deles sobre o comportamento dos provedores e usuários.

(CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 2)

Por fim, o Conselho encerrou o documento recomendando que para a regulamentação do VoD “se defina a natureza do serviço e que se estabeleça as condições para a sua prestação e as obrigações regulatórias e tributárias dos agentes provedores”, e que essa deve “proporcionar segurança jurídica aos usuários, provedores e investidores, em conformidade com os objetivos e diretrizes da Política Nacional de Cinema e Audiovisual do país.” (CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA, 2015, p. 3).

Em vista disso, e considerando as informações citadas anteriormente, como a fala de Rosana Alcântara, pode-se compreender que as diretrizes recomendadas pelo CSC para a eventual regulamentação do mercado de VoD estão de acordo com o que havia sido discutido no setor a respeito da pauta nos anos anteriores.

Em 23 de dezembro do mesmo ano a Ancine publicou e colocou em Consulta Pública de Notícia Regulatória a questão do serviço de VoD no Brasil. Após o período da

Consulta, que ocorreu de 23 de dezembro de 2016 a 29 de março de 2017, e a análise das contribuições recebidas, a agência publicou um relatório final, o qual contou também com as recomendações para tal regulação. Tal Consulta Pública teve grande relevância pois:

Até aquele momento, havia apenas uma definição de quais seriam o escopo e as metas da ação regulatória, incluindo as possíveis obrigações impostas aos agentes econômicos do segmento – cotas e tributação basicamente, mas não apenas isso. Estas obrigações seriam aplicadas não somente aos serviços de VoD (caracterizados pela disponibilização, na forma de catálogo, de conteúdos audiovisuais para oferta ao público em geral), como também às plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais de forma ampla. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9).

Já a Consulta Pública abrangeu não somente tais aspectos, mas também “questões sobre aspectos mais específicos de uma eventual regulação” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9). Essas foram:

a) cotas de profissionais brasileiros nos cargos de responsabilidade editorial das empresas; b) informação regular e periódica de receitas e outros dados por parte dos operadores do serviço; c) obrigatoriedade de coprodução ou licenciamento de produções audiovisuais nacionais e, d) destaque dos conteúdos nacionais na página das plataformas e dos provedores. (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9).

Ainda em dezembro de 2016 foi lançado pela Ancine um estudo informativo sobre a regulação do VoD na União Europeia. Esse estudo foi dedicado a analisar as diretrizes adotadas por países europeus na regulamentação dos serviços de vídeo sob demanda: a tributação aplicada sobre tais serviços, a promoção da produção local e as cotas de conteúdo europeu nos catálogos das plataformas, os impactos da regulação sobre o VoD e o setor audiovisual de tais países, entre outras.

Além de estar à frente do Brasil no âmbito da regulamentação do VoD, a legislação europeia já foi base para a brasileira em outros momentos da história do audiovisual no país, como em leis voltadas para o cinema.

No ano seguinte, em 9 de maio de 2017, a foi publicada a Instrução Normativa n.º 134, com ementa: “Altera dispositivos da Instrução Normativa n.º 95, de 8 de dezembro de 2011, e da Instrução Normativa n.º 105, de 10 de julho de 2012”. Em outubro de 2017, um Grupo de Trabalho (GT) foi instituído pelo Conselho Superior do Cinema para discutir a regulação do VoD. Embora o Grupo tivesse como objetivo “elaborar uma proposta de Medida Provisória ou de Projeto de Lei que iria regulamentar a cobrança da Condecine sobre os serviços de Vídeo por Demanda”, esse não estabeleceu um consenso “quanto a uma proposta

de normativo naquela oportunidade.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9).

Todavia, ainda no dia 18 de outubro que Paulo Teixeira apresentou o Projeto de Lei nº 8.889/17 na Câmara dos Deputados, o qual será tratado adiante.

Em janeiro de 2018 foi aprovada pela Diretoria Colegiada da ANCINE a elaboração de uma Análise de Impacto Regulatório (AIR) para tratar da regulação do VoD. Em agosto de 2019 o Relatório da “Análise De Impacto nº 1/2019/SAM/CAN” foi publicado e setembro foi colocado em Consulta Pública pela agência; esse “incluía o exame do impacto de tributos e cotas de conteúdo nos catálogos das plataformas de VoD, bem como a análise da questão da responsabilidade curatorial” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9).

Em 22 de janeiro de 2019 a Instrução Normativa n.º 147, citada anteriormente, foi publicada pela Ancine, alterando a Instrução Normativa nº 95, de 8 de dezembro de 2011. Em dezembro de 2019, o Conselho Superior de Cinema designou um “novo Grupo de Trabalho (...) para elaborar uma proposta legislativa de regulamentação dos serviços de VoD, que resultou em um Relatório Preliminar divulgado em maio de 2020.” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 9).

Em junho de 2021, a Lei 14.173/2021, também citada previamente, excluiu o VoD da categoria “Outros mercados”. Acrescentou-se à MP 2228-1/01 o Artigo 33-A, e “com isso, afastou-se a cobrança de CONDECINE título para o segmento” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 10).

Em 2022 destaca-se a apresentação dos PLs: PL 1.403/2022, com autor Denis Bezerra (PSB/CE), apresentado em 30 de maio de 2022 e o qual foi apensado ao PL-8889/2017; e PL 2.332/22, que será tratado com maior aprofundamento adiante.

Em março de 2023, foi publicado pela Ancine o “Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022”, o qual contou com “dados sobre os serviços de Vídeo por Demanda (VoD) no País, incluindo um levantamento sobre a participação de obras brasileiras, realizadas por produtoras independentes ou não, nas principais plataformas e provedores” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 10).

A publicação de tal relatório tornou-se anual. Também foi publicado o PL 1.994/2023, de autoria do Senador Humberto Costa (PT/PE), com ementa: “Dispõe sobre a comunicação audiovisual sob demanda, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE e dá outras providências”. Contudo, esse foi rejeitado pela Comissão em decisão terminativa.

Ainda em 2023, foi incluída pela Diretoria Colegiada da Ancine na Agenda Regulatória daquele período uma “ação voltada à Regulamentação da obrigatoriedade da prestação de informações pelos agentes econômicos do segmento de Vídeo por Demanda” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 10).

Assim como já havia sido descrito anteriormente por outros documentos e “conforme disposto no Art. 29 da MP 2.228-1/01”, a ação baseou-se “na necessidade de estabelecimento de previsão normativa com diretrizes para envio de informações sobre obras veiculadas no segmento de vídeo por demanda” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 10).

A proposta também entrou em Consulta Pública, a qual foi encerrada em 19 de julho de 2023 e tais contribuições foram “encaminhadas à deliberação da Diretoria Colegiada” (MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2023, p. 10).

Também foi em 2023 que o Ministério da Cultura instituiu o Grupo de Trabalho “GT VOD”, que como explicado anteriormente em nota, foi composto por representantes do MinC e da Ancine, os quais se reuniram e como fruto publicaram o “Relatório Final do GT VoD | Recomendações acerca da Regulação do segmento de Vídeo on Demand (VoD)”, utilizado como uma referência neste trabalho.

Em 02 de maio de 2024 o Conselho Superior Do Cinema publicou a Moção Nº 1/2024 para manifestar seu posicionamento sobre o tema da Regulação do Vídeo sob Demanda (VoD) à Câmara dos Deputados e ao Senado Federal. Na moção foi reforçada a ideia de que o setor necessita de uma regulamentação para o Vídeo sob Demanda que “verdadeiramente favoreça a indústria brasileira do audiovisual, respeitando e promovendo a soberania do nosso país” (CSC, 2024, p. 1).

Também foi descrito que as propostas em tramitação no Congresso Nacional, ou seja, o PL nº 8.889/2017 e o PL nº 2.331/2022 “abrem brechas perigosas e colocam em risco as premissas fundamentais que guiam o desenvolvimento da atividade audiovisual nacional, alicerçadas em 90 anos de construção de uma política institucional do cinema brasileiro” (CSC, 2024, p. 1). Isso pois:

Ao colocarem em xeque fundamentos básicos de soberania cultural e de regulação econômica, podem perigosamente possibilitar que empresas estrangeiras (provedores de VoD em geral, incluindo plataformas de streaming) sejam equivocadamente reconhecidas como empresas brasileiras; (CSC, 2024, p. 1).

E mais, foi igualmente descrito que a Condecine precisa ter “uma alíquota

coerente com o que é já praticado em outros países e com seu objetivo primordial de fomentar o setor audiovisual brasileiro”, bem como que “é imprescindível que a regulação estabeleça parâmetros consistentes de cota e proeminência de conteúdo brasileiro e independente, respeitando um princípio organizador das políticas constituídas do audiovisual nacional” (CSC, 2024, p. 1). Ou seja, descreveu definições que estão em concordância com o que já é praticado em outros mercados e reivindicado por entidades e profissionais brasileiros para benefício do audiovisual nacional.

O Conselho também cita na Moção a nota técnica da ANCINE nº 1-E/2024, explicando que assim como essa concluiu, “a regulação deve ser abrangente, e incluir todos e quaisquer serviços de plataformas que utilizam o conteúdo audiovisual para gerar receitas – em diferentes modelos de negócios” (CSC, 2024, p. 1-2). E “deve restaurar a isonomia ao regular esse segmento a partir do arcabouço regulatório existente, credenciando os provedores, plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais e provedores de televisão por protocolo de Internet junto à Agência Nacional do Cinema” (CSC, 2024, p. 1-2).

Isto é, a legislação para os serviços de VoD, além de abranger todos quaisquer um desses serviços que gerem receita, também deve instituir que os provedores desses passem por um credenciamento a ser feito pela Ancine.

Além disso, a isonomia (igualdade perante a lei) deve ser garantida quando ocorrer a regulamentação dos mesmos, portanto, é descrito que seguindo esse princípio deve-se “criar a Condecine-VoD sobre faturamento, em percentual progressivo até um valor que permita uma real contribuição para o desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira - no mínimo 12%⁵⁵” (CSC, 2024, p. 2).

Outrossim, define-se que, no sentido de oferecer uma “aferição mais justa e simplificada, respeitando as leis de proteção de dados, a base deve ser a Receita Bruta Anual (conforme indicado no PL 8.889/17), sem deduções, englobando todas as receitas dos serviços: publicidade, assinaturas e vendas avulsas, além de outros modelos híbridos” (CSC, 2024, p. 2). Em vista disso, compreende-se que os provedores ficariam encarregados de fornecer à Agência, encarregada desse cálculo, cobrança e arrecadação, os dados referentes às suas receitas.

Ainda sobre a receita gerada a partir da Condecine-VoD, é descrito que deve-se garantir que essa “não seja contingenciada”, e que “obedeça a regulação existente para

⁵⁵ A porcentagem de 12% para a contribuição defendida pelo Conselho Superior de Cinema aproxima-se mais ao que é praticado na França (porcentagem de 25,5%), que nos serviços de VoD é um mercado menor do que o brasileiro, do que as porcentagem propostas pelos PLs 8.889/17 e 2.331/2022.

investimentos em obras e projetos passíveis de fomento pelas políticas públicas, onde as diretrizes advêm de discussões do Conselho Superior do Cinema e do Comitê Gestor do FSA” (CSC, 2024, p. 2), sempre direcionando os investimentos para “empresas brasileiras independentes e, ao contemplar obras audiovisuais, essas sejam obras brasileiras independentes” (CSC, 2024, p. 2).

Nesse sentido, também foi apontada a necessidade de “prever de um mecanismo de investimento direto, criando um caminho mais ágil e simples para a criação, produção e distribuição de obras audiovisuais brasileiras independentes nos canais de distribuição” (CSC, 2024, p. 2).

E mais, não somente a produção deve ser assegurada, mas também “a presença e a visibilidade do conteúdo audiovisual brasileiro independente nos serviços de streaming, através de mecanismos de catalogação, oferta, busca e seleção, apontando regras de proeminência de visibilidade” (CSC, 2024, p. 2). Foi estipulado ainda “uma manutenção de um mínimo de 10% (dez por cento) de conteúdos audiovisuais brasileiros independentes no catálogo” (CSC, 2024, p. 2).

Outro importante apontamento foi a respeito da transparência e fornecimento dos dados, que são “necessários para acompanhamento e fiscalização do segmento à autoridade regulatória e à sociedade, considerando, também, a sua interface com as Políticas Públicas relacionadas, tais como Política de Classificação Indicativa” (CSC, 2024, p. 2). Por isso, foi descrito que deve ser promovido que as plataformas os disponibilizem aos órgãos responsáveis.

Indicado como igualmente necessário de ser reconhecido pelo marco regulatório foi o “alto potencial econômico dessa indústria em todos os territórios brasileiros, considerando vocações e especificidades locais, a diversidade de empresas e de seus conteúdos, a necessária reparação histórica em perspectiva antirracista” para assim ser possível desenvolver “todas as possibilidades dessa indústria no Brasil” (CSC, 2024, p. 2).

Isso significa que além de tudo é preciso também considerar as amplitudes das potências do setor no país. Com sua vasta extensão, o Brasil é dotado de grande diversidade e riqueza cultural, racial, étnica e de identidades, as quais devem contar com ações afirmativas para que suas presenças sejam garantidas também nos espaços de produção audiovisual em vídeo sob demanda (VoD), uma vez que em muito tem a somar. São profissionais e empresas de diversos lugares e realidades que buscam pela oportunidade e reconhecimento de seus trabalhos e pela viabilização de novos projetos, o que pode e deve ser garantido por marcos regulatórios como esses.

A Moção encerrou com os dizeres: “Consideramos essas medidas essenciais para uma regulação coerente, forte e soberana, a fim de promover o fortalecimento e o desenvolvimento sustentável da indústria audiovisual brasileira, bem como para a proteção dos interesses culturais e econômicos do Brasil.” (CSC, 2024, p. 3).

Em 2025 destaca-se as ações do Movimento VoD12 pelo Audiovisual Brasileiro e o processo de tramitação do PL 2.331/22, que serão abordados adiante.

5.3 Propostas para a regulamentação do *streaming* no Brasil

Ao longo dos anos foram apresentados projetos de lei que buscam aprovação para enfim instituir um aparato legal capaz de regulamentar os serviços de VoD no Brasil. Alguns desses foram apensados a outros projetos principais que continuam tramitando e os quais serão tratados abaixo. Já outros foram rejeitados, como foi o caso do anteriormente citado PL nº 1.994, de 2023, que por ordem da Presidência do Senado em 3 de maio de 2023 havia tido sua tramitação conjunta ao PL nº 2.331, de 2022, mas foi rejeitado por Comissão em decisão terminativa em 25 de abril de 2024. Portanto, o escopo de análise para os PLs a seguir foi estabelecido de forma a detalhar somente aqueles que ganharam notoriedade tanto no contexto legal quanto na sociedade civil, se tornando pauta de discussões, até mesmo acaloradas, em diversos espaços da esfera social brasileira.

Afinal, como apontaram Bahia, Butcher e Tinen (2023, p. 103), a regulamentação do *streaming* “incorpora questões que permeiam a difusão cultural, a proteção de mercados nacionais e o direito digital”, aspectos importantes e que afetam diretamente o setor audiovisual, um dos elos mais proeminentes da cultura do país.

5.3.1 Projeto de Lei nº 8.889, de 2017

O Projeto de Lei nº 8.889, apresentado em 18 de outubro de 2017 na Câmara dos Deputados, tem como autor Paulo Teixeira, que na época era deputado federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT) de São Paulo⁵⁶. A ementa descreve que o mesmo “dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências”.

Martins (2025, p. 37) afirmou que o texto original do PL 8.889/2017 “acompanhou boa parte das recomendações feitas pela Ancine por ocasião da consulta pública

⁵⁶ Em 3 de janeiro de 2023 Paulo Teixeira assumiu o cargo de Ministro do Desenvolvimento Agrário e Agricultura Familiar do Brasil, e até o momento de escrita deste trabalho continua ocupando-o.

realizada naquele ano”. A consulta pública a que o autor se referiu trata-se da anteriormente referida Consulta Pública de Notícia Regulatória que ocorreu de 23 de dezembro de 2016 a 29 de março de 2017, realizada como resultado da Agenda Regulatória da Ancine para o biênio 2015/2016.

5.3.1.1 Apensados

Foram apensados ao PL 8.889/2017:

- O PL 9.700/2018, com autoria de Laura Carneiro (S.PART./RJ) e Carmen Zanotto (PPS/SC), que “dispõe sobre repetições de conteúdos nos canais de programação no Serviço de Acesso Condicionado - televisão por assinatura.” O mesmo foi apresentado em 06 de março de 2018, e em 28 de novembro de 2019 foi recebido pela Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI) e apensado ao PL-8889/2017.
- O PL 483/2022, com autoria de David Miranda (PSOL/RJ), que “altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para estabelecer cobrança de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine) sobre a receita de empresas estrangeiras prestadoras de serviço de vídeo sob demanda.” Esse foi apresentado em 09 de março de 2022, e em 17 de março do mesmo ano foi apensado ao PL-8889/2017.
- O PL 1403/2022, com autoria de Denis Bezerra (PSB/CE), que “altera a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, para dispor sobre o investimento em conteúdo brasileiro pelas provedoras de conteúdo audiovisual por demanda.” Sua apresentação ocorreu em 30 de maio de 2022 e foi apensado ao PL-8889/2017 em 01 de junho daquele ano.

No dia 14 de maio de 2024 foi apresentado pela deputada Adriana Ventura (NOVO/SP) o Requerimento de Apensação nº 1.595, de 2024, que requeria a apensação do PL nº 2331, de 2022 ao PL nº 8889, de 2017. O requerimento ainda não foi deliberado, e, como pontuou Martins (2025, p. 33): “Caso o referido requerimento não seja aprovado, as

duas proposições, embora tratem exatamente da mesma matéria, tramitarão de forma independente.”

E mais, o autor também reforçou que “essa eventual apensação, no entanto, encontra a oposição do deputado André Figueiredo. Em recente declaração pública, o parlamentar defendeu o avanço da tramitação, na Câmara dos Deputados, do PL nº 8.889, de 2017, ainda em 2025, em detrimento do PL nº 2.331, de 2022, já aprovado pelo Senado.” (MARTINS, 2025, p. 33).

5.3.1.2 Processo em tramitação

Como supracitado, o Projeto de Lei nº 8.889/2017 teve apresentação realizada em sua Casa Legislativa no dia 18 de outubro de 2017. No mês seguinte foi despachado para deliberação pelas Comissões de Cultura (CCULT); de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI); de Finanças e Tributação (CFT) e pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC).

O PL passou ainda por um processo de arquivamento e desarquivamento, ocorridos respectivamente em 31 de janeiro e 19 de fevereiro de 2019. Após isso, foi enfim aprovado no dia 20 de novembro do mesmo ano pela Comissão de Cultura (CCULT) em Reunião Deliberativa Ordinária a partir de Parecer com Complementação de Voto da deputada Benedita da Silva (PT-RJ), que era a relatora naquele colegiado.

No dia 15 de dezembro de 2021 o pedido contido no Requerimento nº 2.642/2021 foi deferido pela Mesa Diretora da Câmara dos Deputados. Esse, de autoria do deputado Lucas Vergílio, solicitava que a Comissão de Desenvolvimento Econômico, Indústria, Comércio e Serviços (CDEICS) fosse incluída no exame de mérito da matéria do PL 8.889/2017. Com a aprovação do pedido, uma Comissão Especial foi criada para examinar o projeto.

Também em 2021 o deputado André Figueiredo (PDT-CE) foi designado como relator do PL 8.889/2017 na Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI) e em outubro daquele ano apresentou um substitutivo para o mesmo. Após alterações, o documento foi novamente apresentado no mês seguinte, contudo o tema foi retirado de pauta para mais debates. Somente em 17 de maio de 2023 Figueiredo apresentou o Requerimento de Urgência nº 1589/2023 para solicitar a votação do PL com urgência.

Tal requerimento foi aprovado em 16 de agosto de 2023 pelo Plenário da Casa, assim alterando o regime de tramitação do projeto. Em novembro do mesmo ano, o deputado

apresentou outro Parecer Preliminar de Plenário (PRLP), com outras mudanças no substitutivo.

Enfim, em 13 de maio de 2024 André Figueiredo apresentou o Parecer Preliminar de Plenário nº 2, com novas alterações ao seu substitutivo. No dia seguinte, a deputada Adriana Ventura apresentou o Requerimento nº 1.595, de 2024 que pedia o apensamento do PL nº 2.331, de 2022, ao PL nº 8.889, de 2017. No mais, durante o mês de maio daquele ano houveram Sessões Deliberativas Extraordinárias semipresenciais.

Em 2025 as movimentações na tramitação que foram feitas até o encerramento da escrita deste trabalho foram requerimentos para Inclusão de Matéria na Ordem do Dia do projeto. Contudo, em 12 de março de 2025 foi publicado pelo jornal OPOVO um artigo escrito pelo deputado André Figueiredo, relator do PL 8.889/2017 na Câmara dos Deputados, em que ele fazia reflexões sobre o mercado de *streaming* e a como fortalecer a produção audiovisual brasileira diante do crescimento desse, para “garantir que o cinema nacional continue brilhando no cenário internacional” (FIGUEIREDO, André, 2025).

Em publicação divulgando o artigo, o deputado também reforçou que o fato da cultura ser “um pilar da nossa identidade e do nosso desenvolvimento”, sendo portanto preciso “fomentar e valorizar o que é nosso” (FIGUEIREDO, André, 2025).

Já no artigo em si Figueiredo exaltou a vitória de "Ainda Estou Aqui", de Walter Salles, no Oscar e destacou a entrevista do diretor a BBC News Brasil, concordando que “esse vácuo legal gera insegurança para os cineastas, dificultando financiamento e distribuição de obras nacionais, ameaçando a diversidade e a vitalidade do setor” (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025).

Ele também reforçou que o objetivo é alcançar o fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira e equilíbrio do mercado, para garantir que “diversidade e representatividade sejam realidades vibrantes nas telas” (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025). Ademais, também foi apontado que “o impacto do audiovisual vai muito além do entretenimento e da cultura: ele é uma ferramenta poderosa de *soft power*, moldando a imagem de um país no cenário global e impulsionando setores como turismo, gastronomia e até exportação de outros produtos” (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025)⁵⁷.

Nesse sentido, o deputado citou como exemplo clássico desse fenômeno a Coreia do Sul e complementou explicando que em países na Europa, “a regulação dos serviços de

⁵⁷ O termo “soft power” refere-se, na política, à capacidade de influenciar indiretamente o comportamento ou interesses de outros corpos políticos, como Estados, por meios culturais ou ideológicos. Difere-se, portanto, de imposições feitas por meios militares ou econômicos.

streaming busca fortalecer a produção audiovisual local e preservar a diversidade cultural” (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025). E mais:

A Diretiva de Serviços de Comunicação Audiovisual da União Europeia exige que plataformas incluam uma cota mínima de produções europeias em seus catálogos e contribuam financeiramente para o setor. Além disso, ao garantir recursos, incentivamos a formação de novos profissionais, a inovação e a competitividade internacional de nossas produções. O sucesso de Ainda Estou Aqui demonstra que podemos ir além. (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025).

Para finalizar, Figueiredo afirmou que “a aprovação do PL 8889 será um marco para o audiovisual brasileiro. Esse é um passo crucial para fortalecer nossa cultura audiovisual e assegurar que talentos como Walter Salles, Fernanda Torres e tantos outros continuem a brilhar no cenário internacional” (FIGUEIREDO, André, OPovo, 2025).

5.3.1.3 Substitutivo apresentado ao Plenário da Câmara

Em 13 de maio de 2024 o deputado André Figueiredo (PDT/CE) apresentou junto ao Plenário da Câmara um substitutivo ao PL 8.889/2017 por meio do “Parecer Preliminar de Plenário nº 2”, o qual continha novos ajustes ao substitutivo que ele havia proposto no ano anterior em seu primeiro “Parecer Preliminar de Plenário”.

No novo substitutivo, Figueiredo “alterou de forma substancial o texto original do PL nº 8.889, de 2017” (MARTINS, 2025, p. 37). Dentre as alterações promovidas no documento, a primeira delas foi a simplificação do termo usado para se referir ao objeto da proposta. Assim, “provisão de conteúdo audiovisual por demanda” tornou-se apenas “serviços de vídeo sob demanda”.

No Art. 1º, Parágrafo único, foi descrito que a lei deve ser aplicada “a todos os agentes econômicos que prestem Serviços de Vídeo sob Demanda, de Televisão por Aplicação de Internet e de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais” (FIGUEIREDO, 2024, p. 18), ofertados para usuários baseados no Brasil, “e/ou quando seus provedores auferiram receitas da exploração desses serviços no território brasileiro, independentemente da localização da sua sede ou da infraestrutura utilizada para a prestação do serviço” (FIGUEIREDO, 2024, p. 18). E mais, tais serviços foram definidos no Art. 2º como:

XIV – Serviço de Vídeo sob Demanda (VoD): serviço de disponibilização a usuários de conteúdos audiovisuais organizados em catálogo, de forma predominantemente não linear, provido de forma onerosa ou gratuita, para fruição por meio de rede de comunicação eletrônica contratada pelo usuário; (Art. 2º, inciso XIV, p. 20-21).

XV – Serviço de Televisão por Aplicação de Internet (*fast TV*): oferta de canais de programação linear, de propriedade do seu provedor ou de terceiros, por meio de aplicação de internet, com cobrança de assinatura ou financiado pela veiculação de conteúdos publicitários, salvo quando provido por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou prestadores das atividades da Comunicação Audiovisual de Acesso Condicionado de que trata a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011; (Art. 2º, inciso XV, p. 21).

XVI – Serviço de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais: serviço que permite a terceiros hospedar, gerenciar e compartilhar conteúdos audiovisuais, e que os organiza e disponibiliza na forma de catálogo a usuários de forma preponderantemente gratuita; (Art. 2º, inciso XVI, p. 21)

O Art. 2º igualmente definiu outros importantes conceitos como “Aplicações de Internet” (inciso I); “Conteúdo Audiovisual” (inciso IV); “Conteúdo Brasileiro” (inciso V); “Conteúdo Brasileiro Independente” (inciso VI); “Disponibilização de Catálogo” (inciso VII) e “Provedor de Vídeo sob Demanda” (inciso XII). Além desses, destacaram-se também conceitos inéditos em relação ao texto original do PL, como os de “Grupos Incentivados” (inciso VIII) e “Produtora Vocacionada” (inciso XI). O primeira se referiu-se a:

VIII – Grupos Incentivados: mulheres; negros, indígenas, quilombolas, povos e comunidades tradicionais, conforme autodeclaração; pessoas com deficiência; e grupos em situação de vulnerabilidade social com reduzido acesso a serviços e meios de criação, formação, produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento e proteção de seus direitos sociais e culturais; (Art. 2º, inciso VIII, p. 19-20).

Já a segunda se refere a produtora brasileira “em que a titularidade, direta ou indireta, de pelo menos 51% (cinquenta e um por cento) do capital total e votante seja de pessoas pertencentes a Grupos Incentivados” (Art. 2º, inciso XI, p. 20).

O inciso XX do Art. 2º tratou do “Provedor de Vídeo sob Demanda Pleno”, aquele “cujo catálogo de conteúdos audiovisuais seja composto de pelo menos 50% (cinquenta por cento) de horas de Conteúdos Brasileiros produzidos nos 10 (dez) anos anteriores” (Art. 2º, inciso XX, p. 22), algo que, segundo Martins (2025, p. 38) “é relevante para o modelo de arrecadação proposto para a Condecine”.

Isso pois, em determinadas diretrizes, esses poderão ter direito a deduzir certa porcentagem da Condecine devida com base na porcentagem da presença de obras brasileiras em seus catálogos. Outro apontamento de Martins (2025, p. 38) foi o fato de que:

O § 1º do art. 2º enquadrou, de forma expressa, os serviços de vídeo sob demanda, de televisão por aplicação de internet e de compartilhamento de conteúdos audiovisuais na definição de SVA (*Serviço de Valor Agregado*) prevista no art. 61 da LGT (*Lei Geral de Telecomunicações*), não se confundindo com o SeAC ou qualquer outro serviço de telecomunicações, mais um avanço em relação à redação original.

Já o § 2º do Art. 2º, por sua vez, ao equiparar “os três serviços a que se aplica a lei para o pagamento da Condecine” (MARTINS, 2025, p. 38), fez com que a contribuição possa incidir sobre as modalidades de VoD, de *fast TV* e de compartilhamento de vídeos. Assim, com os § 1º e § 2º, os serviços de vídeo sob demanda, de televisão por aplicação de internet e de compartilhamento de conteúdos audiovisuais foram diferenciados de outros serviços, bem como as modalidades sobre quais incidem o pagamento da Condecine foram definidas.

O Art. 3º tratou dos serviços que não serão abrangidos pelo campo de aplicação da lei, esses sendo “os serviços de disponibilização, por meio da internet, de conteúdos audiovisuais formatados em catálogo”: “a) sem fins lucrativos”; “b) que sejam prestados por órgãos e entidades sob a responsabilidade dos Poderes Públicos constituídos da República Federativa do Brasil”; “c) composto majoritariamente por conteúdos com finalidade estritamente educacional ou religiosos” (Art. 3º, inciso I, p. 23).

Também aqueles “que ofertem conteúdos audiovisuais de forma incidental ou acessória à disponibilização de conteúdos textuais ou sonoros” (Art. 3º, inciso II, p. 23). E mais, os “serviços de disponibilização, por período de até 100 (cem) dias, de conteúdo audiovisual formatado em catálogo, desde que já veiculado anteriormente, sem alterações significativas, em serviço de radiodifusão de sons e imagens ou em canal de programação distribuído por meio do Serviço de Acesso Condicionado (Art. 3º, inciso III, p. 23), ou seja, Catch-up TV.

Ainda os conteúdos “que retratem eventos de qualquer natureza ao vivo, inclusive eventos esportivos e programas destinados à divulgação de telejornais, debates, entrevistas, reportagens e outros conteúdos jornalísticos que visem noticiar ou comentar eventos” (Art. 3º, inciso IV, p. 23-24). Bem como os “jogos eletrônicos” (Art. 3º, inciso V, p. 24); e “os canais de programação providos por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou prestadores das atividades da comunicação audiovisual de acesso condicionado” (Art. 3º, inciso VI, p. 24).

No Art. 4º foram listadas as diretrizes pelas quais as atividades de Produção e de Disponibilização de Catálogos deverão ser guiadas, as quais incluíram, dentre outras, a “promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira” (Art. 4º, inciso III, p. 24); o “estímulo à produção independente e regional” (Art. 4º, inciso IV, p. 24); e o “estímulo ao desenvolvimento social e econômico do País” (Art. 4º, inciso V, p. 24).

Também a “promoção da diversidade cultural como meio de perseguir o desenvolvimento sustentável” (Art. 4º, inciso XI, p. 25); a “promoção da diversidade racial e

de gênero” (inciso XII); e o “estímulo à produção audiovisual que utilize em sua produção artistas e técnicos pertencentes a Grupos Incentivados” (Art. 4º, inciso XIII, p. 25).

Igualmente a “promoção da diversidade e pluralidade de gêneros audiovisuais, de modo a contemplar os mais diversos gêneros de produção audiovisual, como drama, comédia, ação, infantil, ficção e documentários” (Art. 4º, inciso XIV, p. 25).

Já no Art. 5º foi descrito que:

É vedada a realização de subsídios cruzados, preços discriminatórios ou práticas comerciais, gerenciais ou contábeis que contribuam para a consecução de lucros ou prejuízos artificialmente construídos que busquem dissimular os reais resultados econômicos ou financeiros obtidos, em quaisquer das atividades do segmento de Vídeo sob Demanda, ainda que esses resultados venham a ser compensados por lucros em outras atividades quaisquer, mesmo que exercidas pela mesma empresa. (FIGUEIREDO, 2024, Capítulo III, Art. 5º, p. 25).

E, no Parágrafo Único ainda do Art. 5º facultou-se às empresas que prestarem simultaneamente Serviço de Vídeo sob Demanda e outros serviços, “inclusive serviços de telecomunicações, serviços de radiodifusão, serviços de comércio eletrônico ou outros serviços que utilizem a internet como suporte para a sua prestação” (Art. 5º, Parágrafo Único, p. 25), a separação funcional e contábil entre esses.

O Art. 6º atribuiu a Ancine a regulação e fiscalização da atividade de Disponibilização de Catálogo, tendo descrito em seu § 1º que os provedores de VoD que exercerem atividade no exterior, as quais sejam voltadas para o público brasileiro, deverão manter representante legal no País de maneira permanente.

Ademais, tal representante deve ter em seu alcance a capacidade de responder perante órgãos e autoridades governamentais “e assumir, em nome da empresa estrangeira, suas responsabilidades perante os órgãos e entidades da administração pública” (Art. 6º, § 1º, p. 26). Nos § 3º e § 4º do Art. 6º foi descrito que “a prestação do Serviço de Vídeo sob Demanda, inclusive quando remunerado por publicidade, é condicionada a credenciamento do Provedor de Vídeo sob Demanda” (Art. 6º, § 3º, p. 26) perante a Ancine.

Isto é, os provedores de vídeo sob demanda deverão passar por credenciamento na Ancine. Acrescentou-se ainda que a agência, por sua vez, ficará na obrigação de se pronunciar sobre a solicitação do credenciamento no prazo de até 30 (trinta) dias. Caso isso não ocorra, a agência deverá expedir um “credenciamento provisório até a manifestação definitiva sobre a solicitação” (Art. 6º, § 4º, p. 26).

Já no § 5º do Art. 6º definiu-se que os provedores de VoD credenciados “deverão prestar as informações solicitadas pelo órgão (*Ancine*) para efeito de fiscalização do

cumprimento das obrigações de que trata esta Lei” (Art. 6º, § 5º, p. 26-27). E mais, no § 7º foi descrito que os provedores “que sejam remunerados, parcial ou integralmente, por meio de publicidade” (Art. 6º, § 7º, p. 27) direcionada ao público brasileiro ficarão obrigados a declarar seu faturamento, com sigilo fiscal assegurado. Sobre tal parágrafo, Martins (2025, p. 39) lançou o questionamento: “A combinação desses dispositivos pode gerar dúvidas em sua aplicação: a Ancine poderá solicitar informações sobre o faturamento a todos os provedores de VoD ou somente àqueles remunerados mediante publicidade? Nesse sentido, caberia uma reformulação no texto apresentado.” O questionamento feito por Martins mostra-se relevante uma vez que tal texto afeta outras diretrizes do próprio PL, como por exemplo, a aplicação da Condecine, já que será necessário ter acesso a tais informações para fazer o cálculo da contribuição.

No Art. 7º foi determinado que aos serviços de VoD, “inclusive quando remunerados por publicidade, e a todas as suas atividades” ficarão aplicáveis as “normas gerais de proteção à ordem econômica e à proteção à livre iniciativa e ao livre exercício de atividade econômica” (Art. 7º, p. 27).

Já os Provedores de Televisão por Aplicação de Internet (§ 1º) deverão “oferecer tratamento isonômico e evitar condutas lesivas à concorrência na oferta de conteúdos em seu sistema operacional” (Art. 7º, § 1º, p. 27). E mais, esses também ficarão vedados de “deixar de ofertar na interface inicial e no guia de programação o acesso direto aos serviços de radiodifusão de sons e imagens” (Art. 7º, § 1º, inciso I, p. 27); “privilegiar a oferta de produtos, serviços ou conteúdos audiovisuais próprios (Art. 7º, § 1º, inciso II, p. 27); “limitar a livre competição por meio do abuso de posição dominante” (Art. 7º, § 1º, inciso III, p. 27). No caso de “infração à ordem econômica do agente econômico que abuse da posição dominante”, o Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE) fica responsável por coibir tais atos (Art. 7º, § 2º, p. 28).

O Art. 9º será tratado no subtópico “Cota de catálogo”, em que as cotas definidas no PL 8.889/2017 e no PL 2.331/2022 serão comparadas. Já no Art. 10. foi descrito que os Provedores de VoD deverão disponibilizar aos assinantes mecanismos de busca e seleção de conteúdos audiovisuais que sejam formatados por catálogos em que os conteúdos audiovisuais brasileiros, inclusive independentes, estejam oferecidos com disposições de forma destacada (inciso I, p. 29).

Os Arts. 12 e 13 do Capítulo V determinaram alterações na Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, como a atribuição à Ancine da regulação e fiscalização das atividades relacionadas ao provimento de serviços de VoD no Brasil, uma mudança no

Art. 7º, inciso XXIV, da MPV. Foi descrito no Art. 12. que “o Anexo I da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, passa a vigorar acrescido da tabela constante do Anexo desta Lei” (Capítulo V, Art. 12, p. 31).

Já o Art. 13 detalhou as alterações e acréscimos que passariam a vigorar na MPV nº 2.228-1. Dentre essas, ressalta-se a nova redação do Art. 18 da MPV a qual incluiu os “os provedores de vídeo sob demanda, os provedores de televisão por aplicação de internet” e “as plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais” na obrigação de “fornecer relatórios periódicos sobre a oferta e o consumo de obras audiovisuais e as receitas auferidas pela exploração delas” (Capítulo V, Art. 13, p. 32). Por sua vez, os Arts. 32, 33, 35, 36, 38, 39 e 47 da MPV, relativos a Condecine, também tiveram alterações.

No Art. 32, Parágrafo único, foi incorporado o inciso II, que ampliou a incidência da contribuição sobre “a prestação de serviços de vídeo sob demanda, de televisão por aplicação de internet e de compartilhamento de conteúdos audiovisuais, inclusive quando remunerados por meio de publicidade, ainda que ofertados gratuitamente aos usuários.” (Capítulo V, Art. 13, p. 33).

No Art. 33 foram incluídos, por meio do inciso IV, como contribuintes da Condecine os “provedores de vídeo sob demanda, provedores de televisão por aplicação de internet e plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais, inclusive quando remunerados por meio de publicidade” (Capítulo V, Art. 13, p. 33).

Por sua vez, o Art. 33-B descreveu que a arrecadação da Condecine incidirá “sobre a receita bruta anual da prestação no mercado brasileiro” dos serviços descritos no Art. 32, “inclusive receitas auferidas com publicidade, com base em alíquotas estabelecidas progressivamente” (Capítulo V, Art. 13, p. 34), que crescerão conforme a receita, tendo percentagem máxima de 6% (para provedores com receita anual bruta acima dos R\$ 300 milhões).

Ademais, foi estipulado ainda no Art. 33-B, por meio do § 1º, que os “provedores de vídeo sob demanda plenos”⁵⁸ têm direito a reduzir em 50% (cinquenta por cento) o montante de sua contribuição devida a Condecine (Capítulo V, Art. 13, p. 34). Já os § 2º, § 3º e § 4º estabeleceram diretrizes para o investimento direto “na produção e na contratação de direitos de exploração comercial e de licenciamento de conteúdos brasileiros” (§ 2º, inciso I), “na formação e capacitação de mão de obra voltada para a cadeia produtiva do audiovisual no

⁵⁸ Esses, como descritos no Art. 2º, inciso XX, que foi apresentado anteriormente, são aqueles provedores “cujo catálogo de conteúdos audiovisuais seja composto de pelo menos 50% (cinquenta por cento) de horas de Conteúdos Brasileiros produzidos nos 10 (dez) anos anteriores” (Art. 2º, inciso XX, p. 22).

Brasil” (§ 2º, inciso II) e “na implantação, operação e manutenção de infraestruturas no País, inclusive recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência, para a produção de conteúdos audiovisuais no Brasil” (§ 2º, inciso III).

No § 2º foi definido que, após a redução prevista no § 1º, os provedores de vídeo sob demanda plenos poderão ainda deduzir do valor devido a Condecine “o montante correspondente à aplicação de recursos”, ou seja, ao investimento direto, “no ano imediatamente anterior ao do recolhimento do tributo”, em uma das possibilidades descritas nos incisos I a III.

O § 3º, por sua vez, especificou que “do valor correspondente à dedução de que trata o § 2º, pelo menos a metade deverá ser aplicada pelo contribuinte em investimentos realizados no Brasil”, sejam esses “diretamente ou por meio de suas controladas, controladoras ou coligadas, na produção ou licenciamento de conteúdos brasileiros independentes ou de produção própria” (Art. 33-B., § 3º, p. 34-35).

Já o § 4º determinou que “os provedores de vídeo sob demanda que não forem considerados plenos, os provedores de televisão por aplicação de internet e as plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais” também terão a possibilidade de deduzir uma porcentagem do valor devido a Condecine. O valor de tal dedução, que terá “limite de 50% (cinquenta por cento)”, será correspondente ao montante de recursos aplicados pelo contribuinte, “no ano imediatamente anterior ao do recolhimento do tributo”, nas possibilidades descritas nos incisos I a III, idênticos aos do § 2º, e no inciso IV: “na remuneração paga a influenciadores digitais registrados na Ancine a título de monetização de conteúdos visualizados, para o caso das plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais.” (Art. 33-B., § 4º, inciso IV, p. 35).

A adição do inciso III ao Art. 47 da MPV nº 2.228-1 incluiu o “Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre” (SBTVD-T), também conhecido como TV digital, e sua evolução, a TV 3.0⁵⁹, ao Programa de Apoio ao Desenvolvimento da InfraEstrutura do Cinema e do Audiovisual (PRÓ-INFRA), o qual é “destinado ao fomento de projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual” (Art. 47, inciso III, p. 39). Assim, o PRÓ-INFRA também ficará responsável pela:

evolução do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre (TV 3.0) e ao desenvolvimento, ampliação e modernização dos serviços e bens de capital de

⁵⁹ “TV 3.0” trata-se de uma nova tecnologia de transmissão digital, a qual tem objetivo de promover uma experiência com maior interatividade, qualidade e imersão para o telespectador. Em resumo, possui imagens em 4K ou com qualidade superior, experiência sonora envolvente e acesso direto a conteúdos sob demanda. Também permite maior personalização da programação e até mesmo anúncios personalizados.

empresas brasileiras e profissionais autônomos que atendam às necessidades tecnológicas das produções audiovisuais brasileiras. (Art. 47, inciso III, p. 39).

Ademais, o Art. 14, ainda no Capítulo V do PL, adicionou o § 5º ao Art. 4º da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. O § 5º estipulou que “as receitas da contribuição oriunda da prestação dos serviços de que trata o inciso II do parágrafo único do art. 32 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, deverão ser destinadas para as seguintes aplicações:”⁶⁰

- I – produção de conteúdos brasileiros independentes;
- II – preservação e restauração de acervos e conteúdos audiovisuais brasileiros;
- III – difusão audiovisual, inclusive para fins sociais, educativos e de evolução do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre (TV 3.0), com vistas ao estímulo da universalização do acesso às obras audiovisuais brasileiras;
- IV – formação e capacitação de mão de obra para a cadeia produtiva do audiovisual;
- V – implantação, operação e manutenção de infraestruturas para a produção de conteúdos audiovisuais no Brasil e de salas de exibição;
- VI – proteção de direitos autorais de obras audiovisuais;
- VII – fomento ao desenvolvimento das programadoras dos canais de que trata o § 4º do art. 17 da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, dos provedores de vídeo sob demanda de pequeno porte e dos provedores de vídeo sob demanda independentes;
- VIII – programas de formação e capacitação de mão de obra, pesquisa e inovação e de fomento de startups voltadas para o desenvolvimento de negócios relacionados à criação de conteúdos audiovisuais para plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais.

(FIGUEIREDO, 2024, Capítulo V, Art. 14, p. 40).

Adicionou-se ainda ao Art. 4º o § 6º, que tratou das condições que deverão ser observadas para aplicação das receitas da Condecine. Essas incluíram que “no mínimo, 30% (trinta por cento) deverão ser destinadas a produtoras brasileiras estabelecidas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste” (§ 6º, inciso I), bem como “no mínimo, 10% (dez por cento) deverão ser destinadas à produção de conteúdos audiovisuais produzidos por produtoras vocacionadas e cujas equipes criativas sejam majoritariamente formadas por pessoas pertencentes a grupos incentivados” (Art. 4º, § 6º, inciso II).

O também adicionado § 7º descreveu os parâmetros pelos quais os planos de

⁶⁰ Como descrito anteriormente, o inciso II do Art. 32, Parágrafo único, ampliou a incidência da contribuição sobre “a prestação de serviços de vídeo sob demanda, de televisão por aplicação de internet e de compartilhamento de conteúdos audiovisuais, inclusive quando remunerados por meio de publicidade, ainda que ofertados gratuitamente aos usuários.” (Capítulo V, Art. 13, p. 33).

desenvolvimento regional e setorial do audiovisual e as linhas financeiras do Fundo Setorial deverão seguir, esses sendo:

- I – planejamento integrado das ações propostas, considerando a totalidade da cadeia de valor dos serviços audiovisuais;
- II – articulação das políticas de desenvolvimento, em um sistema nacional de financiamento, e desestímulo à fragmentação das ações;
- III – promoção da formação e sustentabilidade da propriedade intelectual brasileira e incentivo ao mercado de licenciamentos;
- IV – preferência para as atividades e serviços de micro, pequenas e médias empresas brasileiras;
- V – valorização e incentivo às parcerias entre agentes econômicos de atividades diversas da cadeia de valor;
- VI – atenção às vulnerabilidades sociais, em especial as motivadas por dificuldade física, econômica e de acesso aos serviços;
- VII – suporte a políticas afirmativas e de reparação histórica a pessoas e grupos sociais que requeiram reconhecimento e proteção de seus direitos sociais e culturais, como os relativos ao gênero, etnia e orientação sexual;
- VIII – atenção às atividades econômicas de base do setor audiovisual, assim consideradas as iniciativas de pesquisa e desenvolvimento, preservação e restauração de acervos e formação e capacitação profissional.

(FIGUEIREDO, 2024, Capítulo V, Art. 14, p. 41-42).

Já o § 8º determinou que “poderão ser aplicados recursos em despesas operacionais de planejamento, execução e acompanhamento de planos regionais e setoriais de desenvolvimento audiovisual” (Art. 4º, § 8º, p. 42). E o § 9º por sua vez considerou “para efeito do disposto neste artigo” as definições: “produtora brasileira”, “produtora vocacionada”, “grupos incentivados”, “provedor de vídeo sob demanda de pequeno porte”, “provedor de vídeo sob demanda independente”, “conteúdo brasileiro independente” e “plataforma de compartilhamento de conteúdos audiovisuais” estabelecidas na lei que dispõe sobre os serviços de vídeo sob demanda”, cujas algumas não constavam na MPV nº 2.228-1.

Em relação às sanções e penalidades, foi definido no Capítulo VI, Art. 16, que no caso de descumprimento de quaisquer das obrigações dispostas, essas poderiam ir desde “advertência” (inciso I); “multa, inclusive diária” (inciso II), mas com limite de R\$ 100 milhões por infração cometida; “suspensão temporária da oferta do serviço” (inciso III); até “cancelamento do credenciamento e cessação da oferta do serviço” (inciso IV).

Por último, o Art. 18, no Capítulo VII, estipulou que os Provedores de Vídeo sob Demanda, inclusive quando remunerados por publicidade, “deverão solicitar credenciamento”

a Ancine “no prazo de 180 (cento e oitenta) dias, contados da regulamentação desta lei” (Capítulo VII, Art. 18, p. 44).

5.3.2 Projeto de Lei nº 2.331, de 2022

O Projeto de Lei nº 2.331, apresentado em 23 de agosto de 2022 no Plenário do Senado Federal, tem como autor o senador federal Nelsinho Trad (PSD/MS). A ementa descreve que o mesmo “altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, para incluir a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao público brasileiro como fato gerador da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE.”

5.3.2.1 Processo em tramitação

É importante destacar que o despacho original do PL nº 2.331/22 “não previa sua votação pelo Plenário” das Comissões de Educação e Cultura (CE) e de Assuntos Econômicos (CAE), uma vez que, quando apresentado em 23 de agosto de 2022, foi despachado para a deliberação dessas em decisão terminativa (MARTINS, 2025, p. 44). Em novembro de 2022 o Senador Eduardo Gomes (PL/TO) foi definido como relator do projeto na Comissão de Educação e Cultura (CE).

Em 03 de maio de 2023 a presidência do Plenário do Senado Federal determinou a tramitação conjunta do mesmo com o Projeto de Lei nº 1.994, de 2023. Todavia, em 14 de julho de 2023 o senador Eduardo Gomes entregou à CE um relatório com voto pela rejeição do PL nº 1994/2023 e pela aprovação do PL nº 2331/2022, na forma de substitutivo. Em 25 de outubro de 2023 a CE recebeu um novo relatório e substitutivo do senador Eduardo Gomes, e durante o mês de novembro de 2023 recebeu emendas ao substitutivo, de autoria de vários senadores.

Em 16 de abril de 2024 um novo relatório na forma de substitutivo foi apresentado à Comissão de Assuntos Econômicos (CAE) do Senado Federal pelo senador Eduardo Gomes. O substitutivo foi aprovado pela Comissão de Assuntos Econômicos (CAE) do Plenário do Senado Federal, e como não foi “apresentado recurso para a deliberação em Plenário, o texto final revisado pelo Núcleo de Redação Legislativa, nos termos do Regulamento Administrativo do Senado Federal, foi encaminhado para o exame da Câmara dos Deputados” (MARTINS, 2025, p. 45) em 08 de maio de 2024. Ressalta-se também que

em 16 de abril de 2024 foi encerrada a relatoria do Senador Eduardo Gomes.

No dia 14 de maio de 2024 a deputada Adriana Ventura (NOVO/SP) apresentou o requerimento nº 1.595 de 2024, que buscava a apensação do PL nº 2.331/2022 ao PL nº 8.889, de 2017. No dia 16 de maio de 2024 o PL nº 2.331/2022 foi despachado para passar por análise das mesas diretoras das Comissões de Cultura; Comunicação e Finanças e Tributação e Constituição e Justiça e de Cidadania. Em 28 de maio de 2024, a deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ) foi designada relatora na Comissão de Cultura (CCULT) do PL nº 2.331/22 na Câmara dos Deputados.

5.3.2.2 Substitutivo aprovado pelo Senado Federal

Como descrito acima, o então texto final do PL nº 2.331, revisado pelo Núcleo de Redação Legislativa, foi anexado pelo Plenário do Senado Federal em 25 de abril de 2024 e apresentado à Câmara dos Deputados em 08 de maio de 2024. Esse descreveu em sua ementa que: “Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine)”.

No Art. 1º, parágrafo único do texto, foi definido que:

Submetem-se ao disposto nesta Lei os agentes econômicos provedores de serviços de vídeo sob demanda, de plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais e de televisão por aplicação de internet a usuários baseados no Brasil, independentemente da localização da sua sede ou da infraestrutura para a prestação do serviço. (SENADO FEDERAL, 2024, Art. 1º, Parágrafo Único, p. 1).

Já no Capítulo I, Art. 2º, foram estabelecidos conceitos essenciais para a aplicação da lei como “conteúdo audiovisual brasileiro” (inciso II), “conteúdo audiovisual brasileiro independente” (inciso III), “produtora brasileira” (inciso XIII), “produtora brasileira independente” (inciso XIV). Destacaram-se ainda:

serviço de vídeo sob demanda: disponibilização de catálogo para visualização em momento de escolha do usuário, prestado de forma principal ou acessória a outro serviço, para fruição pelo usuário, de forma onerosa ou gratuita, excluídas atividades complementares tais como comercialização, atendimento ao usuário, faturamento, cobrança e a disponibilização secundária por agente não responsável pelo catálogo (inciso VII);

provedor de serviço de vídeo sob demanda: agente econômico, organizado na forma de pessoa jurídica, responsável pela disponibilização de catálogo ao usuário, podendo caber ao provedor a responsabilidade final pelas atividades complementares, incluindo, comercialização, atendimento ao usuário, faturamento e cobrança; (inciso VIII)

plataforma de compartilhamento de conteúdos audiovisuais: aquela que armazena, organiza e disponibiliza ao público catálogos de conteúdos audiovisuais produzidos ou selecionados por usuários, pessoa natural ou jurídica (inciso IX);

provedor de televisão por aplicação de internet: agente econômico responsável pela oferta de canais de televisão linear, de sua propriedade ou de terceiros, por meio de aplicação de internet, com cobrança de assinatura ou financiado pela veiculação de conteúdos publicitários, salvo quando provido por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou por prestadoras das atividades da comunicação audiovisual de acesso condicionado (inciso X);

(SENADO FEDERAL, 2024, Capítulo I, Art. 2º, incisos VII-X).

No Art. 3º foram descritos os serviços que excluem-se do campo de aplicação da lei, os quais serão tratados no subtópico “Regulamento”. Já no Capítulo II, Art. 4º, foram elencadas as diretrizes que os prestadores de serviços de VoD deverão usar para se nortear em todas as suas atividades, sendo essas: a “liberdade de expressão artística, intelectual, científica e de comunicação” (Art. 4º, inciso I); a “promoção da diversidade cultural e das fontes de informação e produção” (Art. 4º, inciso II); a “valorização do conteúdo audiovisual brasileiro e do conteúdo audiovisual brasileiro independente” (Art. 4º, inciso III); o “estímulo ao desenvolvimento social e econômico do País” (Art. 4º, inciso IV); a “liberdade de iniciativa, mínima intervenção da administração pública e defesa da concorrência” (Art. 4º, inciso V); a “defesa da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais para o desenvolvimento nacional” (Art. 4º, inciso VI); dentre outras.

Os Arts. 5º e 9º também serão tratados no subtópico “Regulamento”, já o Art. 10 no subtópico “Cota de catálogo”. Dos Arts. 6º ao 8º, detalhou-se as competências da Ancine em relação à regulamentação e fiscalização dos provedores e serviços de VoD, incluindo o credenciamento e a prestação das “informações necessárias para fiscalizar o cumprimento das obrigações relacionadas à disponibilização de catálogo” (Capítulo II, Art. 8º, p. 6).

O Art. 11 do PL alterou a MPV nº 2.228-1, de 2001, atribuindo ao Art. 7º da MP, por meio da adição do inciso XXIV, que a Ancine deverá “regulamentar a implementação das obrigações previstas na lei que trata do serviço de vídeo sob demanda” (Art. 7º, inciso XXIV, p. 8).

Ademais, foi adicionado ao Art. 29 da MPV nº 2.228-1 os § 1º e § 2º. O primeiro descreveu que “no caso de obra cinematográfica ou videofonográfica publicitária, deverá ser enviado à Ancine o resumo do contrato firmado entre as partes, conforme modelo a ser estabelecido em regulamento” (Art. 29, § 1º), já o segundo definiu que, tendo comprovação do pagamento da Condecine, tal obrigação será eximida.

Nos Arts. 32 e 33 da MPV nº 2.228-1 foram adicionados incisos para ampliar a incidência da Condecine, passando a incluir: “a prestação, ao mercado brasileiro, de serviço de vídeo sob demanda, de plataforma de compartilhamento de conteúdo audiovisual e de televisão por aplicação de internet” (Art. 32, inciso IV, p. 8) e “o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou relativas à sua aquisição ou importação, a preço fixo, exceto sobre a disponibilização secundária por agente não responsável pelo catálogo, e quando os valores forem originários dos serviços de que trata o inciso IV deste artigo” (Art. 32, Parágrafo único, p. 8).

Também o “agentes econômicos provedores dos serviços a que se refere o inciso IV do art. 32 desta Medida Provisória” (Art. 33, inciso IV) e “a cada ano, para os serviços a que se referem os incisos III e IV do caput deste artigo” (Art. 33, § 3º, inciso III).

Ademais, foi incluído ao Art. 35 da MPV nº 2.228-1 os § 1º a § 8º, que estenderam a cobrança da Condecine aos provedores dos serviços de VoD e detalharam essa arrecadação. Mais especificamente, o § 1º definiu que a contribuição:

(...) corresponderá a até 3% (três por cento) da receita bruta decorrente de sua prestação ao mercado brasileiro, incluindo-se as receitas advindas da comercialização de publicidade inserida junto a conteúdo audiovisual disponibilizado por esses serviços, excluindo-se os tributos indiretos aplicáveis, bem como valores referentes à participação ou comissões devidas a parceiros que realizem atividades complementares de comercialização, atendimento ao usuário, faturamento e cobrança e a disponibilização secundária por agente não responsável pelo catálogo, revenda ou distribuição do serviço, conforme condições previstas em tabela constante do Anexo I desta Medida Provisória. (Art. 35, § 1º, p. 9).

Já o § 2º autorizou aos agentes econômicos:

(...) segregar as receitas provenientes da prestação dos serviços previstos no inciso IV do caput do art. 32 desta Medida Provisória das demais receitas eventualmente auferidas, em conjunto ou não, pela exploração de outras atividades pela mesma pessoa jurídica, bem como das receitas devidas a terceiros a título de compartilhamento de receitas e daquelas obtidas a partir da disponibilização de conteúdos audiovisuais jornalísticos e de conteúdos gerados pelo usuário não remunerado pelo provedor, inclusive as receitas obtidas a partir da comercialização de espaços publicitários relacionada a tais conteúdos. (Art. 35, § 2º, p. 9).

O § 3º também facultou aos agentes econômicos contribuintes da Condecine deduzir “na forma do regulamento, até 60% (sessenta por cento) do valor devido à contribuição com aplicação direta de recursos equivalentes em valor em” (Art. 35, § 3º, p. 9):

I – projetos de capacitação, formação, qualificação técnica, preservação ou difusão do setor audiovisual (inciso I);

II – produção de conteúdo audiovisual em parceria com produtoras brasileiras independente, de escolha desses agentes (inciso II);

III – licenciamento ou cessão de direitos de exibição de conteúdo brasileiro independente, por prazo determinado (inciso III); e

IV – implantação, operação e manutenção de infraestrutura, inclusive recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência, para a produção de conteúdos audiovisuais no Brasil (inciso IV).

(Art. 35, § 3º, incisos I ao IV, p. 10)

As condições e critérios desses investimentos foram estabelecidos nos § 4º a § 7º. E, o § 8º descreveu que: “O Poder Executivo regulamentará os termos dos projetos referidos no inciso I do § 3º deste artigo, com priorização de projetos para atendimento das regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sul e dos Estados de Minas Gerais e do Espírito Santo” (Art. 35, § 8º, p. 10).

Ademais, foi adicionado ao Art. 40 da MPV o inciso V, que determinou a redução em 50% (cinquenta por cento) do valor da Condecine devida pelos prestadores de VoD “em que o catálogo ou a oferta seja formatada com mais de 50% (cinquenta por cento) de conteúdo classificado como audiovisual brasileiro, considerando-se individualmente cada capítulo ou episódio das obras audiovisuais para fins de cômputo” (Art. 40, inciso V, p. 11).

O Art. 12 do PL nº 2.331 alterou o Art. 4º da Lei nº 11.437, de 2006, assim definindo que as receitas provenientes da arrecadação de Condecine pelo setor de VoD deverão ser utilizadas nas seguintes condições:

I – no mínimo 30% (trinta por cento) deverão ser destinados às produtoras brasileiras independentes estabelecidas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e no mínimo 20% (vinte por cento) às estabelecidas na região Sul e nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, de acordo com os critérios estabelecidos pela Ancine; (Art. 4º, inciso I)

II – no mínimo 10% (dez por cento) deverão ser destinados a atividades de capacitação técnica no setor audiovisual, inclusive aquelas realizadas por entidades com fins educacionais; (Art. 4º, inciso III)

III – no mínimo 5% (cinco por cento) deverão ser destinados à produção de obras audiovisuais independentes produzidas e/ou dirigidas por pessoas integrantes de grupos sociais minorizados, nos termos de regulamentação; (Art. 4º, inciso III)

IV – 1% (um por cento) deverá ser destinado à atividade de proteção a direitos autorais de obras audiovisuais exercida pela Ancine, podendo ser retido pela agência quando da arrecadação; (Art. 4º, inciso IV)

V – no mínimo 5% (cinco por cento) deverão ser destinados a programas de fomento voltados ao desenvolvimento de provedores nacionais independentes de vídeo sob

demanda, definidos na forma de regulamento, com faturamento bruto anual inferior a 20 (vinte) vezes o valor máximo previsto no art. 3º, inciso II, da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006 (Estatuto Nacional da Micro e Pequena Empresa), podendo tais programas contemplar apoio à manutenção e à operação de plataformas, investimento em tecnologia, entre outras ações; (Art. 4º, inciso V)

VI – 5% (cinco por cento) deverão ser destinados a programas de atração de investimento visando ao incremento de produção audiovisual em território nacional e ao desenvolvimento da indústria, incluindo estruturação e desenvolvimento de film commission federal, cabendo ao Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual definir a repartição dos recursos disponíveis para cada finalidade. (Art. 4º, inciso VI).

(Art. 4º, incisos I a VI, p. 12).

Já no Capítulo V, Art. 14, inciso V, § 2º, foi estipulado que a multa pelo descumprimento de alguma determinação prevista no projeto “poderá ser imposta isoladamente ou em conjunto com outra sanção, não devendo ser inferior a R\$ 10.000,00 (dez mil reais) nem superior a R\$ 50.000.000,00 (cinquenta milhões de reais) para cada infração cometida, incluindo-se a multa diária neste limite.” (Capítulo V, Art. 14, inciso V, § 2º, p. 13).

O Art. 15, por sua vez, estabeleceu o prazo de 180 (cento e oitenta) dias para que os provedores do serviço de vídeo sob demanda, de plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais e de televisão por aplicação de internet, que estejam em atividade, informem à ANCINE sobre seus serviços. Esse prazo passará a valer quando houver a publicação da lei. Por fim, o Art. 16 descreveu que a lei entrará em vigor “em 1 (um) ano da data da sua publicação.”

5.3.3 Comparativos entre os PLs em tramitação

Ao longo dos tópicos e subtópicos anteriores foi possível perceber aproximações e diferenças entre o substitutivo de André Figueiredo para o PL nº 8.889, de 2017, e o substitutivo de Eduardo Gomes para o PL nº 2.331, de 2022. Martins (2025, p. 50) explica que as relações entre esses se devem ao fato de que o deputado André Figueiredo aproveitou grande parte da “organização e a estrutura conceitual da proposta” do texto final do PL 2.331/2022, “na formulação do substitutivo” do PL 8.889/2017, o qual foi apresentado “junto ao Plenário daquela Casa Legislativa em 13 de maio de 2024”. Nesse sentido, pode-se inicialmente comparar a diferença entre suas ementas:

5.3.3.1 Regulamento

- a) O substitutivo do PL 8.889/2017 estipulou que: “Esta Lei dispõe sobre os Serviços de Vídeo sob Demanda, de Televisão por Aplicação de Internet e de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais” (Capítulo 1, Art. 1º), bem como que “esta Lei aplica-se a todos os agentes econômicos que prestem Serviços de Vídeo sob Demanda, de Televisão por Aplicação de Internet e de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais, quando ofertados a usuários baseados no Brasil, e/ou quando seus provedores auferirem receitas da exploração desses serviços no território brasileiro, independentemente da localização da sua sede ou da infraestrutura utilizada para a prestação do serviço” (FIGUEIREDO, 2024, Capítulo I, Art. 1º, Parágrafo único).
- b) Já o substitutivo do PL 2.331/2022 estipulou que: “Esta Lei dispõe sobre a oferta de serviços de vídeos sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - Condecine.” (Art. 1º). Além disso, foi definido que “submetem-se ao disposto nesta Lei os agentes econômicos provedores dos serviços de vídeos sob demanda, de plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais e de televisão por aplicação de internet a usuários baseados no Brasil, independentemente da localização da sua sede ou da infraestrutura para a prestação do serviço” (GOMES, 2024, Art. 1º, Parágrafo único).

Outras diferenças encontram-se no Art. 2º de ambos os substitutivos, em especial na definição dada para serviço de vídeo sob demanda:

- a) No substitutivo do PL 8.889/2017 “Serviço de Vídeo sob Demanda” foi definido como: “serviço de disponibilização a usuários de conteúdos audiovisuais organizados em catálogo, de forma predominantemente não linear, provido de forma onerosa ou gratuita, para fruição por meio de rede de comunicação eletrônica contratada pelo usuário” (Capítulo I, Art. 2º, inciso XIV).
- b) No substitutivo do PL 2.331/2022 “Serviço de Vídeo sob Demanda” foi definido como: “disponibilização de catálogo para visualização em momento

de escolha do usuário, prestado de forma principal ou acessória a outro serviço, para fruição pelo usuário, de forma onerosa ou gratuita, excluídas atividades complementares tais como comercialização, atendimento ao usuário, faturamento, cobrança e a disponibilização secundária por agente não responsável pelo catálogo” (Capítulo I, Art. 2º, inciso VII).

Em relação às aproximações, pode-se citar alguns dos serviços excluídos do campo regulatório. Para citar mais especificamente, o Art. 3º do substitutivo do PL 8.889/2017 determinou que excluem-se:

os serviços de disponibilização, por meio da internet, de conteúdos audiovisuais formatados em catálogo: a) sem fins lucrativos; b) que sejam prestados por órgãos e entidades sob a responsabilidade dos Poderes Públicos constituídos da República Federativa do Brasil; c) composto majoritariamente por conteúdos com finalidade estritamente educacional ou religiosos (inciso I);

os serviços que ofertem conteúdos audiovisuais de forma incidental ou acessória à disponibilização de conteúdos textuais ou sonoros, desde que a disponibilização de conteúdos audiovisuais não represente a oferta principal do serviço (inciso II);

serviços de disponibilização, por período de até 100 (cem) dias, de conteúdo audiovisual formatado em catálogo, desde que já veiculado anteriormente, sem alterações significativas, em serviço de radiodifusão de sons e imagens ou em canal de programação distribuído por meio do Serviço de Acesso Condicionado (inciso III)

os conteúdos destinados à disponibilização, por meio da internet, de conteúdos audiovisuais que retratem eventos de qualquer natureza ao vivo, inclusive eventos esportivos e programas destinados à divulgação de telejornais, debates, entrevistas, reportagens e outros conteúdos jornalísticos que visem noticiar ou comentar eventos; (inciso IV)

os jogos eletrônicos (inciso V); e

os canais de programação providos por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou prestadores das atividades da comunicação audiovisual de acesso condicionado (inciso VI).

Enquanto no Art. 3º, do substitutivo do PL 2.331/2022, excluí-se, além dos já supracitados:

os serviços que disponibilizam conteúdos audiovisuais sob demanda de forma incidental ou acessória, assim compreendida a disponibilidade de vídeos em caráter secundário e complementar a outros conteúdos de imagem, texto ou áudio, independentemente da organização em catálogo, e desde que a disponibilização de conteúdos audiovisuais não represente a oferta principal do serviço (inciso I);

a oferta ou transmissão simultânea de canais de serviços de radiodifusão de sons e imagens e de serviço de acesso condicionado previsto pela Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011 (inciso II);

os conteúdos audiovisuais jornalísticos e informativos, incluindo telejornais, debates, entrevistas, reportagens ou outros programas que visem a noticiar ou a comentar eventos (inciso III);

os jogos eletrônicos, mesmo quando oferecidos por provedores de vídeo sob demanda no âmbito de seus catálogos (inciso IV);

os conteúdos audiovisuais sob demanda que consistam em aulas de vídeo ou outros materiais com finalidade estritamente educacional, inclusive aqueles destinados a escolas e universidades, como material de suporte didático ou paradidático (inciso V);

os conteúdos audiovisuais sob demanda ou lineares vinculados a órgãos públicos dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário (VI);

a disponibilização em serviço de vídeo sob demanda pertencente ao mesmo grupo econômico, por período de até 1 (um) ano, contado a partir da última exibição, de conteúdo audiovisual já veiculado anteriormente em serviço de radiodifusão de sons e imagem ou em canal de programação distribuído por meio do Serviço de Acesso Condicionado de que trata a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011 (inciso VII);

os conteúdos audiovisuais que consistam em eventos esportivos (inciso VIII); e

os conteúdos gerados pelo usuário e não remunerados pelo provedor (IX).

Isto é, os substitutivos convergiram ao deixarem os conteúdos sem fins lucrativos; políticos; religiosos; educacionais; ofertados de forma incidental ou acessória; de qualquer natureza ao vivo como jornalísticos; eventos esportivos; e jogos eletrônicos fora do campo de aplicação de suas Leis. Isso ocorreu porque, como foi anteriormente citado, “boa parte dessa redação foi aproveitada no parecer do PL nº 8.889, de 2017” (MARTINS, 2025, p. 52).

A respeito disso, Martins ainda destacou que, contudo, houve “uma importante distinção entre as propostas”. Essa se deu no fato dos “serviços de catch-up TV, que consistem na disponibilização de conteúdo já veiculado em TV aberta ou TV por assinatura para acesso posterior pelo usuário dos serviços de VoD”, abordados no inciso III no substitutivo do PL 8.889/2017 e no inciso VII do substitutivo do PL 2.331/2022, “foram excluídos do escopo do projeto do Senado quando essa disponibilização ocorresse no período de até um ano entre a transmissão original e sua reprodução por demanda.” E mais, “o parecer dado ao PL nº 8.889, de 2017, previu um prazo substancialmente menor, de até cem dias.” (MARTINS, 2025, p. 52).

Por sua vez, o Art. 5º do substitutivo do PL 2.331/2022 “foi replicado de forma quase integral nos arts. 7º e 8º do substitutivo apresentado ao PL nº 8.889, de 2017” (MARTINS, 2025, p. 53). Esse descreveu que os serviços de VoD, os serviços de televisão por aplicação de internet (*fast TV*) e os serviços de compartilhamento de conteúdos audiovisuais, ficam subordinados às normas gerais de proteção à ordem econômica e à

proteção à livre iniciativa e ao livre exercício de atividade econômica.

No § 1º os provedores de serviços de televisão por aplicação de internet (*fast TV*) foram vedados de “inserir ou sobrepor conteúdo, inclusive publicitário, nas telas e nos conteúdos audiovisuais dos canais dos prestadores dos Serviços de Radiodifusão de Sons e Imagens, do serviço de acesso condicionado, ou do serviço de televisão exclusivo por aplicação de internet, salvo mediante autorização específica”. Também foi descrito que “o provedor de televisão por aplicação de internet que seja fabricante de equipamentos de televisão ou dispositivos receptores que disponibilizam o serviço de televisão por aplicação de internet deve dar tratamento isonômico e evitar condutas lesivas à concorrência na oferta de conteúdos em seu sistema operacional” (§ 2º). Nesses termos sentido, ficariam proibidos de:

deixar de ofertar na interface inicial e no guia de programação o acesso direto aos serviços de radiodifusão de sons e imagens (inciso I);

privilegiar a oferta de produtos, serviços ou conteúdos audiovisuais próprios (inciso II); e

limitar a livre competição por meio do abuso de posição dominante (inciso III).

Ademais, tanto o Art. 9º do PL nº 2.331, de 2022, como o Art. 10 do substitutivo do PL nº 8.889, de 2017, determinaram que os provedores de vídeo sob demanda deverão promover visibilidade ao conteúdo audiovisual brasileiro, inclusive independente, em seus catálogos “por meio de mecanismos como sugestões, busca, seções específicas e exposição destacada, inclusive na página inicial” (Art. 9º).

Ambos também explicitaram que o cumprimento dessa obrigação respeita as particularidades técnicas de cada serviço, portanto, como foi descrito no substitutivo do PL nº 8.889, de 2017, não se aplica aos provedores “cuja natureza temática dos seus conteúdos impeça o seu cumprimento” (Capítulo IV, Art. 10, inciso II, § 2º). E mais, no mesmo também foi expresso que:

As obrigações de que trata este artigo não se aplicam aos Provedores de Televisão por Aplicação de Internet e às Plataformas de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais, cabendo à regulamentação estabelecer disciplinamentos específicos relativos à obrigação de atribuição de destaque aos conteúdos brasileiros e independentes nos catálogos que serão aplicáveis a esses provedores (Capítulo IV, Art. 10, inciso II, § 3º)

Já o substitutivo PL nº 2.331, de 2022 conta com o § 2º, ainda no Art. 9º, que igualmente dispensa as plataformas de compartilhamento de conteúdo audiovisual da obrigação quanto aos conteúdos audiovisuais do catálogo, caso esses tenham sido “inseridos

e/ou produzidos pelos próprios usuários”. E no § 5º:

§ 5º Ficam desobrigados do cumprimento da obrigação prevista no caput:

I – a oferta de conteúdos audiovisuais organizados em sequência linear temporal com horários predeterminados ou que retratam eventos ao vivo, bem como a disponibilização de canais de serviços de radiodifusão de sons e imagens e de serviço de acesso condicionado previsto pela Lei nº 12.485 de 12 de setembro de 2011; e

II – provedores de vídeo sob demanda que se especializem na oferta de conteúdos audiovisuais cuja natureza temática impeça o cumprimento da obrigação, na forma do regulamento. (Capítulo IV, Art. 9º, § 5º, incisos I e II).

Além disso, o substitutivo também determina que em até 1 (um) ano após a regulamentação desse PL “o provedor de vídeo sob demanda deverá entregar à Ancine (...) relatório demonstrando o cumprimento da obrigação de que trata o presente artigo” (Art. 9º, §3º).

5.3.3.2 Cota de catálogo

No Art. 9º do PL nº 8.889, de 2017 foi definido que: “o Provedor de Vídeo sob Demanda deverá manter no catálogo, de forma contínua, o mínimo de 10% (dez por cento) de horas de Conteúdos Brasileiros, calculado sobre a totalidade de horas de conteúdos audiovisuais que compoñham o catálogo” (Art. 9º). Também foi imposto que desses “pelo menos metade deverá ser composto por Conteúdos Brasileiros Independentes” (§ 1º).

Ainda, a exigência seria feita “de forma progressiva, iniciando-se pelo percentual de 2% (dois por cento) a partir do primeiro ano de vigência desta Lei, e será acrescido de 2% (dois pontos percentuais) a cada ano, até o limite de 10% (dez por cento)” (§ 2º). Em referência a esse artigo, Martins (2025, p. 40-41) apontou que:

Importante notar que o parecer optou por estabelecer um percentual de conteúdo nacional com base nas horas de programação, e não no número total de títulos disponíveis nos catálogos. Infere-se que essa escolha esteja relacionada à quantidade de horas disponíveis nas obras seriadas, que contam com diversos episódios em várias temporadas e poderiam ser contabilizadas como apenas um título. Parte, portanto, de uma base distinta daquela recomendada pelo GT-VoD e pela Ancine, que sugerem um percentual de conteúdo nacional baseado no número de obras dos catálogos. Essa diferença impossibilita um exame mais preciso das cotas de catálogo proposta pelo parecer em relação ao panorama de mercado descrito no tópico 5, notadamente no que tange à presença de títulos brasileiros no acervo dos provedores de serviços de VoD que atuam no País.

Portanto, compreende-se que houve uma dissidência entre o artigo e o que foi

recomendado pelo GT VoD e pela Ancine, algo que como o próprio autor bem colocou, inviabiliza uma análise profunda no que se refere às cotas de catálogo. Assim, talvez necessite de adequação futura.

Já o Art. 10 do substitutivo do PL nº 2.331, de 2022 determinou que: “os provedores de serviço de vídeo sob demanda deverão manter à disposição permanente e contínua, em catálogo, aferível anualmente as seguintes quantidades mínimas de conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo metade destas quantidades de conteúdo brasileiro independente”. Em relação a esses valores, Martins (2025, p. 53-54), os replicou e descreveu que equivalem, respectivamente a:

- 150 obras de conteúdo audiovisual brasileiro, no caso de catálogos com no mínimo 3.000 obras em sua totalidade, equivalente a uma cota de catálogo de 5% na relação título brasileiro/total de títulos;
- 200 obras de conteúdo audiovisual brasileiro, no caso de catálogos com no mínimo 4.000 obras em sua totalidade, equivalente a uma cota de catálogo de 5% na relação título brasileiro/total de títulos;
- 250 obras de conteúdo audiovisual brasileiro, no caso de catálogos com no mínimo 5.000 obras em sua totalidade, equivalente a uma cota de catálogo de 5% na relação título brasileiro/total de títulos;
- 300 obras de conteúdo audiovisual brasileiro, no caso de catálogos com no mínimo 7.000 obras em sua totalidade, equivalente a uma cota de catálogo de 4,28% na relação título brasileiro/total de títulos.

Enfatiza-se que a previsão de apenas 5% de cota de catálogo para obras nacionais, o que inclui as independentes, é um valor “bastante aquém da cota de 30%, aplicada em boa parte dos países europeus, e de 20%, sugerida pelo GT-VoD para a normatização da oferta dos serviços de VoD no Brasil” (MARTINS, 2025, p. 54). Além disso, Martins (2025, p. 55) reforçou que, aplicada a realidade do mercado brasileiro, tal cota de 5%:

(...) não traria impactos significativos em termos globais, pois, como visto, considerando as 50 plataformas analisadas pela Ancine que contam com títulos nacionais em seus catálogos, os provedores de VoD já disponibilizam 5,17% de obras brasileiras em relação ao total de obras ofertadas (4.712 obras brasileiras frente a um total de 91.181 títulos disponibilizados). (MARTINS, 2025, p. 55)

O autor ainda completou que, “no cômputo individual”, “os acréscimos no número de obras brasileiras nos principais provedores de VoD do mercado brasileiro” (MARTINS, 2025, p. 55), seriam de: 18 títulos pela Amazon Prime (que conta com 9.394 títulos, sendo 385 desses brasileiros), 101 títulos pela Netflix (que conta com 7.336 títulos, sendo 213 desses brasileiros), 131 títulos pela Max (que conta com 3.983 títulos, sendo 69

brasileiros) e 101 títulos pela Disney+ (que conta com 2.811 títulos, sendo 40 brasileiros) (MARTINS, 2025, p. 55)⁶¹. Ou seja, a maioria dessas plataformas não precisaria fazer uma grande adequação, o que significa que a cota não provocaria mudanças significativas para benefício dos títulos brasileiros nas plataformas de *streaming*.

Ademais, o § 1º do Art. 10 detalha que a obrigação de cota de catálogo supracitada será exigida de forma gradual. A variação inicia com os serviços precisando ofertar 25% (vinte e cinco por cento) do número de obras brasileiras estipuladas em um período de até 2 (dois) anos, e chega a 100% (cem por cento) do número de obras brasileiras estipuladas em um período de até 8 (oito) anos, tudo isso, obviamente, contando a partir do momento que o projeto for aprovado e a lei entrar em vigor.

Para aqueles provedores que tenham comprovada impossibilidade de cumprimento integral das disposições do artigo, o § 2º determina que esse “deverá submeter solicitação de dispensa ao órgão responsável pela fiscalização, que, caso reconheça a impossibilidade alegada, pronunciar-se-á sobre as condições e limites de cumprimento deste artigo.” Importante pontuar ainda que, segundo o § 4º “as exigências deste artigo não se aplicam a provedores de serviço de vídeo sob demanda com receita bruta anual inferior a 20 (vinte) vezes o valor máximo previsto no inciso II do artigo 3º da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2016.”⁶²

Percebe-se, portanto, que as medidas estabelecidas pelos substitutivos para nortear a cota de conteúdo diferiu-se: enquanto o PL 8.889/2017 utilizou a quantidade de horas das obras, o PL 2.331/2022 valeu-se do número total de títulos disponíveis nos catálogos das provedores, algo que “inviabiliza uma comparação direta entre as duas iniciativas” (MARTINS, 2025, p. 54).

5.3.3.3 Incidência da Condecine

⁶¹ O autor descreveu esses valores através de uma tabela formulada por ele mesmo com base nos dados da Ancine de 2024.

⁶² Nesse está disposto: “II - no caso de empresa de pequeno porte, aufera, em cada ano-calendário, receita bruta superior a R\$ 360.000,00 (trezentos e sessenta mil reais) e igual ou inferior a R\$ 4.800.000,00 (quatro milhões e oitocentos mil reais). (Redação dada pela Lei Complementar nº 155, de 2016)”. Fonte: BRASIL. Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006. Institui o Estatuto Nacional da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte; altera dispositivos das Leis no 8.212 e 8.213, ambas de 24 de julho de 1991, da Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1º de maio de 1943, da Lei no 10.189, de 14 de fevereiro de 2001, da Lei Complementar no 63, de 11 de janeiro de 1990; e revoga as Leis no 9.317, de 5 de dezembro de 1996, e 9.841, de 5 de outubro de 1999. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 14 de dezembro de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp123.htm. Acesso em: 12 de junho de 2025.

Outrossim, os substitutivos diferiram também nos “mecanismos relacionados ao estímulo da produção de conteúdo audiovisual brasileiro, notadamente as cotas de catálogo e as alíquotas da Condecine” (MARTINS, 2025, p. 50), que embora já tenham sido citadas em seus respectivos tópicos, serão comparadas mais afundo a seguir.

De acordo com o que foi citado anteriormente, sabe-se que o Substitutivo de André Figueiredo para o PL 8.889/2017 previu que a Condecine seja cobrada sobre a receita bruta anual das prestadoras de serviço, estipulando alíquotas diferentes de acordo com o tipo de provedor ou plataforma. Tais alíquotas crescem de forma progressiva, mas tem porcentagem máxima de 6%. Já os tipos de provedores e plataformas descritas foram:

- a) Provedores de Vídeo sob Demanda Plenos: “aqueles cujo catálogo seja composto de pelo menos 50% de conteúdos brasileiros”.
- b) Serviço de Televisão por Aplicação de Internet e Provedores de TV por aplicação de internet: “oferta de canais de programação linear, de propriedade do seu provedor ou de terceiros, por meio de aplicação de internet, com cobrança de assinatura ou financiado pela veiculação de conteúdos publicitários, salvo quando provido por concessionária do serviço de radiodifusão de sons e imagens ou prestadores das atividades da Comunicação Audiovisual de Acesso Condicionado de que trata a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011” (Capítulo I, Art. 2º, inciso XV).
- c) Serviço de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais e Plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais: “serviço que permite a terceiros hospedar, gerenciar e compartilhar conteúdos audiovisuais, e que os organiza e disponibiliza na forma de catálogo a usuários de forma preponderantemente gratuita. Provedor do Serviço de Compartilhamento de Conteúdos Audiovisuais” (Capítulo I, Art. 2º, incisos XVI e XVII, respectivamente)

Dessa forma, foi elaborada e anexada no Substitutivo a seguinte tabela que exibe um diagrama ilustrando a incidência da Condecine VOD sobre os diferentes serviços regulados e descritos acima:

Tabela 2 – Incidência da Condecine-VOD

Agente	Provedores de VOD Plenos	Provedores de VOD não Plenos	Provedores de TV por aplicação de internet	Plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais
Alíquota máxima da Condecine-VOD sobre a receita bruta	3%	6%	6%	6%
Percentual máximo de dedução sobre o valor devido da Condecine VOD	100%	50%	50%	50%
Condições da aplicação de recursos pelo agente para ter acesso à dedução da Condecine VOD	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação em conteúdos brasileiros, mão de obra e infraestrutura; • Pelo menos metade das aplicações em conteúdos independentes ou de produção própria 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação em conteúdos brasileiros, mão de obra e infraestrutura; • Pelo menos metade das aplicações em conteúdos independentes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação em conteúdos brasileiros, mão de obra e infraestrutura; • Pelo menos metade das aplicações em conteúdos independentes 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação em conteúdos brasileiros, mão de obra, infraestrutura e remuneração paga a influenciadores digitais; • Pelo menos metade das aplicações em conteúdos independentes;

Fonte: Portal da Câmara dos Deputados (2024).

Por sua vez, o Substitutivo de Eduardo Gomes para o PL 2.331/2022 estabeleceu que o critério principal para a cobrança da Condecine seria a própria receita bruta das prestadoras de serviço de vídeo sob demanda. Para tal, foi disposta no Artigo 33, inciso IV do Substitutivo uma tabela que descreve a relação entre os valores, sendo:

Tabela 3 – Serviço de Vídeo Sob Demanda

Receita bruta anual decorrente da prestação do serviço ao mercado brasileiro	Alíquota	Valor a deduzir
Igual ou superior a 20 (vinte) vezes o valor máximo previsto no artigo 3º, inciso II, da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2016	3%	R\$ 1.200.000,00
Igual ou superior ao valor máximo previsto no artigo 3º, inciso II, da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2016, e inferior a este mesmo valor multiplicado por 20 (vinte)	1,5%	R\$ 60.000,00
Inferior ao valor máximo previsto no artigo 3º, inciso II, da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2016	0%	-

Fonte: Portal da Câmara dos Deputados (2024).

E mais, também foi descrito que os contribuintes da Condecine poderão deduzir até 60% (sessenta por cento) do valor devido caso apliquem diretamente recursos equivalentes a esse valor em:

I - projetos de capacitação, formação, qualificação técnica, preservação ou difusão do setor audiovisual;

II - produção de conteúdo audiovisual em parceria com produtoras brasileiras independente, de escolha desses agentes;

III – licenciamento ou cessão de direitos de exibição de conteúdo brasileiro independente, por prazo determinado;

IV - implantação, operação e manutenção de infraestrutura, inclusive recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência, para a produção de conteúdos audiovisuais no Brasil. (Art. 35, § 3º, incisos I a IV)

Ademais, foi estipulado que o valor a ser pago será reduzido em 50% “sempre que o catálogo ou a oferta seja formatada com mais de 50% (cinquenta por cento) de conteúdo que seja classificado como audiovisual brasileiro, considerando-se individualmente cada capítulo ou episódio das obras audiovisuais para fins de cômputo.” (Art. 40, inciso V).

Assim, a redação do PL nº 2.331/2022 prevê uma alíquota máxima de apenas 3% para a Condecine, valor que “é 25% inferior à alíquota de 4% sugerida nos projetos originais e recomendada pelo GT-VoD, e 50% mais baixa que a alíquota de 6% prevista no substitutivo ao PL nº 8.889, de 2017.” (MARTINS, 2025, p. 56).

Essa alíquota foi contestada não somente por entidades e profissionais do setor, mas também por agentes públicos. Segundo Martins (2025, p. 56) “a secretária do Audiovisual do MinC, Joelma Gonzaga” afirmou que “a contribuição pelas plataformas de VoD não poderia ter alíquota inferior a 6% sobre seu faturamento bruto.” Já segundo a deputada Jandira Feghali, “a redação do PL nº 8.889, de 2017, está ‘mais avançada’ que a do PL nº 2.331, de 2022, defendendo, entre outras modificações, um aumento na alíquota da Condecine proposta para os serviços de VoD.” (MARTINS, 2025, p. 45).

5.3.4 Atualizações na redação e tramitação do PL n.º 2.331/2022 em 2025

Em 25 de fevereiro de 2025 o deputado Gustavo Gayer (PL/GO) apresentou o requerimento nº 658/2025, o qual requeria o apensamento do PL n.º 2.331, de 2022, ao PL n.º 8.889, de 2017.

No dia 26 de março de 2025 o Ministério da Cultura, na figura do secretário-executivo Márcio Tavares, a deputada Jandira Feghali e representantes do setor audiovisual se reuniram com Geraldo Alckmin, vice-presidente do país e presidente em exercício e ministro do Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços, com

objetivo de discutir o PL 2.331/2022⁶³.

Foi noticiado na publicação Tela Viva que a reunião “buscou alinhar interesses e definir uma estratégia para a tramitação da futura regulamentação” (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025). Ainda conforme descrito pela publicação, produtores presentes teriam explicado que um dos destaques da reunião foram os intitulados "2 P.I.s", dois pilares apontados por Alckmin como cruciais para levar em conta no processo da regulamentação do *streaming*:

O primeiro P.I. é a definição do que é produção independente, seguindo a norma atual. O segundo P.I. garante que não será usado dinheiro público para a produção própria das plataformas, assegurando a propriedade intelectual para os produtores, e não para as plataformas. (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

Márcio Tavares teria destacado o retorno dos investimentos e a reestruturação das políticas de fortalecimento do audiovisual, bem como afirmado que o Governo Federal estava trabalhando para que a pauta seja aprovada ainda em 2025, uma vez que a regulação do vídeo sob demanda é uma das prioridades da gestão. A publicação descreveu ainda que “a necessidade do embarque da ministra da Casa Civil, Gleisi Hoffmann, na articulação do governo no tema” foi apontada durante a reunião (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025). Por fim, apesar das conversas realizadas, nenhum acordo foi fechado nesse dia.

Dois dias depois, em 28 de março, o Ministério da Cultura enviou uma nota ao Tela Viva, em resposta à notícia publicada no dia 26. Foi esclarecido que além de defender “um texto substitutivo aos dois projetos que tramitam na Câmara dos Deputados e no Senado para regulamentar o *streaming*”⁶⁴, o MinC também “segue dialogando com o setor, Governo Federal e com o Congresso para que a proposta atenda às necessidades e à grandiosidade da produção audiovisual brasileira” (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

Outrossim, foi destacado o fato que, desde 2023, o ministério “criou um Grupo de Trabalho para analisar e colaborar com o debate da regulação dos serviços de Vídeo On Demand (VoD) oferecido pelas plataformas de streaming e defender os interesses do Brasil”⁶⁵ (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

⁶³ Durante essa semana também foram realizadas outras reuniões. Essas contaram com a ministra Gleisi Hoffmann (Casa Civil), o deputado José Guimarães (PT/CE), o senador Randolfe Rodrigues (PT/AP), o senador Eduardo Gomes (PL/TO) e o deputado André Figueiredo (PDT-CE). Sobre as reuniões, foi apontado pelo MinC que, “em todas elas, como é de praxe, a ministra Margareth Menezes apresentou e pediu apoio para a pauta legislativa prioritária em 2025, um dos temas foi a Lei do Streaming. A secretária do Audiovisual, Joelma Gonzaga, não participou das agendas pois está cumprindo compromissos no exterior” (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

⁶⁴ Ou seja, o PL 8.889/2017 e o PL 2.331/2022.

⁶⁵ Esse é o já referido Grupo de Trabalho (GT) “GT VoD”, o qual foi instituído pelo Ministério da Cultura (MinC) em 6 de junho de 2023.

Ademais, o MinC explicou que as conversas realizadas durante a reunião “fazem parte da dinâmica política e são saudáveis para a construção de consensos”, sendo “um dos momentos em um contexto mais amplo de articulação” (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025). Porém, reforçou que “a discussão sobre a regulamentação das plataformas de *streaming* e VOD no Brasil envolve um conjunto mais amplo de pontos fundamentais do que os ‘2 P.I.s’ mencionados” (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

Alguns desses são: “a proteção ao direito autoral e patrimonial da produção brasileira independente”; a “visibilidade e garantia de participação no market share para a produção brasileira”; e a “implantação da Condecine VOD de, no mínimo, 6% do faturamento bruto dessas empresas, ‘compatível com a alíquota aplicada nas demais janelas de exibição e considerando o tamanho do país nesse mercado’”. (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025). E mais:

Além disso, o MinC defende a previsão de um mecanismo de investimento direto exclusivamente para pré-licenciamento, licenciamento e produção de obras brasileiras independentes, como forma de isenção do valor da Condecine VOD; 10% de cota de catálogo para o conteúdo brasileiro; proeminência da produção brasileira na divulgação dos catálogos; desenvolvimento econômico e social em todas as regiões brasileiras e simetria regulatória com as demais janelas de exibição no país. (LAUTERJUNG, Fernando. Tela Viva, 2025).

Em 08 de abril de 2025, a Deputada Jandira Feghali⁶⁶ apresentou o PRL n. 1 CCULT (Parecer do Relator) pela aprovação do PL 2.331/2022 e das Emendas 1, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17. Também pela rejeição das Emendas 2, 3, 8 e 9. Foi também nesse parecer que o PL 2.331/2022 foi intitulado como “Lei Toni Venturi”, em homenagem ao cineasta brasileiro que faleceu em 2024.

Em 14 de abril de 2025, a Deputada Jandira Feghalli e a conselheira do Conselho Superior de Cinema, e ex-diretora da Ancine, Rosana Alcântara, estiveram presentes no “Brasil *Streaming* 2025”, evento realizado pelas publicações Teletime e Tela Viva, que teve como objetivo “discutir como provedores de internet e empresas de banda larga fixa e móvel podem incorporar a distribuição de conteúdos *OTT* em suas estratégias de rentabilização e diferenciação competitiva” (TELETIME, 2025).

Durante a participação, Feghalli e Alcântara debateram sobre a regulamentação das plataformas de VoD. A deputada também abordou os principais pontos de seu parecer PRL n. 1 CCULT, apresentado na semana anterior. Ela igualmente “expressou otimismo quanto à tramitação do projeto e destacou a importância de um diálogo aberto com todos os

⁶⁶ Como descrito anteriormente, designada relatora do PL nº 2.331/22 pela Comissão de Cultura (CCULT) na Câmara dos Deputados em 28 de maio de 2024.

segmentos do setor para a construção de um texto que atenda às necessidades e viabilize a aprovação da regulamentação ainda em 2025” (POSSEBON, Samuel. Tela Viva, 2025).

A publicação destacou ainda que, durante o evento, Feghalli e Alcântara foram entrevistadas por Samuel Possebon, diretor editorial do Teletime e do Tela Viva, momento no qual elas responderam perguntas sobre a pauta, em especial a respeito das próximas etapas pelas quais o PL 2.331/2022 iria passar.

A primeira questão tratada por Possebon foi o fato de existirem dois PLs sobre a regulamentação do VoD em tramitação, o próprio PL 2.331/2022 e o PL 8.889/2017. Por esse motivo, ele perguntou quais seriam os destaques e inovações do substitutivo de Feghali e as expectativas dela com relação à evolução do debate e da tramitação.

A deputada respondeu que os projetos têm tramitações diferentes, uma vez que o substitutivo de André Figueiredo para o PL 8.889/2017 “já está com urgência para ir a plenário”, o que segundo Feghali “não quer dizer muita coisa, porque a urgência tira das comissões, mas não tem data prevista de votação”, já o PL 2.331/2022 “está nas comissões”⁶⁷ (FEGHALI, Jandira, TELA VIVA, 2025). Além disso, Feghali também salientou que para “construir algo que seja viável e que seja possível de ser aprovado”, “é necessário que todos os setores possam falar”:

É necessário que a gente possa ouvir o conjunto do segmento, não apenas os produtores, distribuidores e exibidores, mas o mercado como um todo: também as plataformas, os provedores e todos aqueles que lidam com o streaming. Isso é para que a gente possa construir um texto e responda a um conjunto de segmentos e que ele tenha viabilidade. (FEGHALI, Jandira, TELA VIVA, 2025)

Assim, a ideia de Feghalli seria realizar uma reunião, a partir da apresentação de seu relatório, contando com a presença do senador Eduardo Gomes, do deputado André Figueiredo, do senador Randolfe Rodrigues, do ministro Geraldo Alckmin (MDIC), do Governo Federal e de representantes de boa parte do setor. Para depois, a deputada propôs uma reunião ampla “com o setor todo, com todo mundo, com o mercado, com os produtores, com todo mundo que participe, para construir uma saída comum que viabilize esse texto no plenário da Câmara e que também não tenha problema no Senado”, pois “quando você constrói junto, aprova na Câmara, aprova no Senado e vai a sanção” (FEGHALI, Jandira, TELA VIVA, 2025).

Outrossim, Rosana Alcântara foi perguntada sobre como o Conselho Superior de

⁶⁷ Salienta-se nesse ponto que, das quatro Comissões: Comissão de Cultura (CCULT); Comissão de Comunicação (CCTCI); Comissão de Finanças e Tributação (CFT) e Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJ); ela relata o projeto na Comissão de Cultura.

Cinema iria se posicionar diante a discussão, especialmente “com relação ao substitutivo da deputada Jandira e outras discussões que já estão ocorrendo em paralelo em outras instâncias do Governo sobre esse tema” (POSSEBON, Samuel, TELA VIVA, 2025).

A conselheira respondeu que o CSC tinha uma reunião agendada para o final daquele mês, e que tanto o Conselho quanto outras várias gestões vinham acompanhando o debate “com posicionamentos, na maioria das vezes propositivos, alguns com mais estudos teóricos, outros com menos” (ALCÂNTARA, Rosana, TELA VIVA, 2025).

Ela também lembrou o Estudo de Análise de Impacto Regulatório feito pela ANCINE anos antes, que também havia sido amplamente debatido, e disse que o substitutivo de Feghalli para o PL 2.331/2022 lhe parecia conversar “com o que foi aprovado no Senado Federal, que traz muita tecnicidade legislativa”⁶⁸ (ALCÂNTARA, Rosana, TELA VIVA, 2025).

Alcântara também reforçou que o Conselho ainda iria se debruçar sobre o substitutivo de Feghalli, mas que esse trazia “muita razoabilidade, muita proporcionalidade”, classificando o texto como “limpo, técnico, transparente”, e que:

O texto tem uma estrutura instituída dentro dos debates que tem sido feito nos últimos décadas no debate sobre a regulação do audiovisual no Brasil, visitando outras culturas, visitando aquelas que são mais reguladas, aqueles estados que não são regulados, que são menos regulados. (ALCÂNTARA, Rosana, TELA VIVA, 2025).

Alcântara também afirmou considerar o texto maduro, o que iria o permitir avançar para uma regulação efetiva e equilibrada.

Por fim, Possebon questionou Jandira Feghalli sobre qual a perspectiva de aprovação para o PL 2.331/2022, e se essa pode acontecer ainda em 2025, uma vez que seu substitutivo saiu em um “contexto turbulento”, no qual “a discussão sobre *big techs*”⁶⁹ está “sendo barrada por uma série de pressões que vêm de várias frentes” (POSSEBON, Samuel. Tela Viva, 2025).

A deputada federal respondeu que os Estados Unidos sempre teve no audiovisual seu *soft power* mais importante: “Sempre trabalharam com o fortalecimento do seu próprio mercado, da sua própria produção, e não só no audiovisual. E tentam ocupar o mercado dos outros o máximo possível, violando inclusive os limites e a própria produção local e

⁶⁸ Alcântara se referiu a “Análise De Impacto nº 1/2019/SAM/CAN” realizada em 2019, que já foi tratada neste trabalho anteriormente.

⁶⁹ As “big techs” são grandes empresas da tecnologia, como Google, Apple, Microsoft, Amazon e Meta, as quais dominam o mercado global e que também alcançam poder de influência na sociedade e na economia mundial por meio de seus produtos e serviços.

regional.” (FEGHALI, Jandira, TELA VIVA, 2025).

Ela complementou dizendo que o sentido do projeto era então ter “o mercado apontado para o futuro”, já que mesmo “sem retirar a necessidade de estar dentro das salas de cinema, de outras plataformas de exibição e outros segmentos de exibição e distribuição”, “não pode negar que o *streaming* é algo que vai ocupar cada vez mais esse mercado”. A deputada também deixou claro que a necessidade da aprovação vinha “porque o mercado regulado, com regras claras, dá muito mais segurança jurídica para todo mundo” e que essa seria uma forma de valorizar a produção audiovisual brasileira e a produção independente, defendendo que:

Nós precisamos garantir que o mercado favoreça o mercado brasileiro, favoreça o talento, a criatividade. Nós não podemos ser eternos prestadores de serviço. Os criadores brasileiros precisam ter o seu direito patrimonial, seu direito intelectual, propriedade intelectual reservada. A gente precisa estimular, fomentar, valorizar e ter espaço de visibilidade no mercado. É preciso que o audiovisual brasileiro seja visto, as pessoas querem se ver na tela, o seu idioma precisa aparecer. E nós também podemos internacionalizar a nossa produção, como já está acontecendo. Tem o Oscar, tem o Kleber Mendonça lá em Cannes. É preciso que a gente no Brasil valorize a produção brasileira. Isso sem nenhuma xenofobia. Acho que a interculturalidade fundamental. A gente tem que conhecer tudo, a cultura não tem uma fronteira rígida, tudo é importante da gente conhecer, mas é importante que também nos conheçam. Que o Brasil conheça o Brasil. Que o Brasil conheça a sua própria produção, os seus valores e as suas especificidades. O sentido desse texto é de valorizar a produção brasileira, de dar visibilidade, de reinvestir os recursos para isso, não como prestadores de serviço, mas como os criadores da própria obra. E que a gente garanta uma boa presença da produção brasileira independente. No texto que a gente apresentou e eu busquei um texto equilibrado, razoável, mas afirmando as posições que são fundamentais na nossa opinião. (FEGHALI, Jandira, TELA VIVA, 2025)

Encerrando sua fala, ela esclareceu que a perspectiva era de tentar construir um acordo para aprovar o texto na Câmara ainda no primeiro semestre e concluir a tramitação no Congresso ainda em 2025.

5.3.4.1 PES n. 1 CCULT

Em 20 de maio de 2025 a Deputada Jandira Feghali apresentou o “PES n. 1 CCULT”⁷⁰ (Parecer às Emendas Apresentadas ao Substitutivo do Relator)⁷¹ na Câmara dos Deputados. Em tal parecer, Feghali manteve a estrutura do texto do senador Eduardo Gomes, porém fez alterações em algumas diretrizes, como em competências da Ancine e prazos

⁷⁰ Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2946354&filename=Tramitacao-PL%202331/2022.

⁷¹ Ou seja, parecer às 18 emendas que foram apresentadas ao texto do substitutivo.

estipulados para cumprimento de certas determinações. A deputada descreveu a rejeição das Emendas nº 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 16 e 18; a aprovação parcial das Emendas nº 2, 3, 6, 8, 13, 15 e 17; bem como a aprovação da Emenda nº 12, na forma de substitutivo ao PL nº 2.331/22.

Ademais, com o “PES n. 1 CCULT”, houveram alterações nas dosimetrias das cotas de tela e das tributações da Condecine, sendo mantida a tributação gradativa, contudo estabelecendo percentuais mais elevados para aqueles devedores com maior faturamento.

Além disso, foram previstos estímulos à capacitação e formação profissional, e ao *streaming* independente, com a possibilidade das grandes empresas de serviços de VoD realizarem investimentos diretos no licenciamento e pré-licenciamento de obras. As cotas de uso do Fundo Setorial do Audiovisual para as regiões Centro, Nordeste, Norte, Centro Oeste, Sul e Minas e Espírito Santos também foram mantidas.

Foi determinada uma separação entre os conceitos de “provedor” e “plataforma”, incluindo no texto do PL todos segmentos que monetizam a partir do audiovisual, incluindo, a animação. Essa, embora tenha produção e mercado diferente, devido sua vasta presença nos catálogos de VoD, bem como sua relevância no consumo de audiovisual no país, especialmente pelo público infantil, foi descrita no documento. E mais, foram detalhadas penalidades no caso de inadimplências ou descumprimento de outras normas.

Elucidando o que foi supracitado a respeito das Emendas, as de nº 1, 7 e 14, dos deputados Lídice da Mata, Benedita da Silva e Mersinho Lucena, rejeitadas, pretendiam “garantir à Ancine o recebimento das informações necessárias para fiscalizar o cumprimento das obrigações previstas” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 1).

Já as Emendas nº 2, 8 e 15, dos deputados Lídice da Mata, Benedita da Silva e Mersinho Lucena, foram parcialmente aprovadas “na parte em que sugerem maior clareza ao escopo da exceção proposta para serviços que disponibilizam conteúdos audiovisuais sob demanda” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 3)

Por sua vez, as Emendas nº 3, 6 e 13, dos deputados Lídice da Mata, Benedita da Silva e Mersinho Lucena, também parcialmente aprovadas, objetivaram “garantir que obras audiovisuais, especialmente as de animação, fossem consideradas, além de propor duração superior a 45 minutos para as demais” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 3). Para isso, essas propuseram “nova redação ao § 5º do art. 11 do Substitutivo”, a qual considerasse “obras audiovisuais voltadas para o público infantil, mesmo que de curta duração, (...) para efeito do cumprimento de cota mínima nos catálogos” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 1-2).

Isto é, propuseram que as animações fossem consideradas como obras audiovisuais pelas diretrizes do PL, assim incluindo-as no cumprimento da cota mínima nos

catálogos, bem como que as demais obras audiovisuais devem ter duração superior a 45 minutos. Assim, o texto do substitutivo de Feghali definiu que:

§ 5º Para fins de cumprimento da obrigação prevista no caput, para que seja contabilizado como 1 (uma) obra, cada título, deverá:

I - constituir obra não seriada ou temporada de obra seriada, com mínimo de 4 (quatro) episódios;

II - ter duração igual ou superior a 45 (quarenta e cinco) minutos; e

III- ter duração igual ou superior a 20 min, no caso de temporada de obra seriada de animação. (FEGHALI, 2025, Capítulo IV, Art. 11, § 5º, incisos I-III, p. 18).

As Emendas 4, 5 e 16, dos deputados Lídice da Mata, Benedita da Silva e Mersinho Lucena, rejeitadas, buscavam ampliar “as hipóteses para dedução do valor devido à CONDECINE, criando um espaço para que os provedores dos serviços de vídeo sob demanda possam adquirir e licenciar direitos de obras audiovisuais brasileiras do acervo recente e histórico da cinematografia brasileira” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 2).

A Emenda nº 9, do deputado Zucco, igualmente rejeitada, alterava “definições e conceitos”, revogava “dispositivos referentes ao agente relevante” e restringia “a incidência da CONDECINE aos agentes com atuação efetiva no mercado audiovisual nacional e com controle editorial sobre o catálogo” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 2).

A também rejeitada Emenda nº 10, da deputada Sâmia Bomfim, objetivava aumentar a alíquota da Condecine para até 12%. Pode-se identificar que tal Emenda estava mais alinhada com valores que são reivindicados por muitos profissionais e entidades do setor audiovisual brasileiro nas discussões da pauta.

A Emenda nº 11, da deputada Sâmia Bomfim, rejeitada, acrescentava “as definições de Grupos Incentivados, Produtoras Vocacionadas e Empresas Vocacionadas como forma de ação afirmativa” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 2).

A Emenda nº 12, do deputado Tarcísio Motta, foi integralmente acolhida e a partir dela foram descritas alterações para a arrecadação da Condecine, as quais foram descritas no Capítulo IV, Art. 12. Assim, o Art. 35 da Medida Provisória nº 2.228-1 passou a contar com o inciso, VI, § 1º, item "c", o qual estabeleceu uma alíquota intermediária para a contribuição, com porcentagem de 3% (três por cento) sobre a receita bruta anual dos provedores de VoD, decorrente da prestação de serviços ao mercado brasileiro, que tenham faturamento igual ou superior a 10 (dez) vezes o teto do Simples Nacional⁷².

⁷² Anteriormente as alíquotas previstas para a Condecine tinham caráter progressivo, indo de 0% para receitas anuais inferiores ao teto do Simples Nacional, 1,5% para receitas acima desse limite e chegando a

A Emenda nº 17, do deputado Mersinho Lucena, acatada em parte, visava “instituir um intervalo mínimo entre a exibição exclusiva em salas de cinema comerciais e sua disponibilização em plataformas digitais” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 3). Contudo, o prazo proposto pela emenda era uma janela de 180 dias, o que foi considerado “excessivo”. Por tal razão, foi determinado o prazo de 9 semanas:

Art. 17. As obras audiovisuais nacionais e internacionais, lançadas comercialmente em salas de cinema no Brasil, deverão respeitar a janela mínima de 9 (nove) semanas de exclusividade para exibição nas mesmas, antes de serem disponibilizadas pelos serviços de vídeo sob demanda definidos no parágrafo único do art. 1º desta Lei. (FEGHALI, 2025, Capítulo VI, Art. 17, p. 26-27)

Ou seja, determinou que deve haver o intervalo mínimo de nove semanas entre a exibição exclusiva em salas de cinema comerciais e a disponibilização em plataformas digitais de obras audiovisuais, sejam elas brasileiras ou internacionais⁷³.

Emenda nº 18, do deputado Tarcísio Motta, rejeitada, reduzia “para até 30% a dedução devida pelos agentes econômicos contribuintes da CONDECINE no caso de aplicação direta de recursos para licenciamento ou pré-licenciamento de conteúdo brasileiro independente” (FEGHALI, Jandira, 2025, p. 3).

Por fim, o substitutivo de Jandira Feghali seguiu para deliberação na Comissão de Cultura (CCULT).

5.3.4.2 Rio Creative Conference (Rio2C) 2025

Em maio de 2025 ocorreu o evento Rio Creative Conference (Rio2C) 2025⁷⁴, na Cidade das Artes, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O Ministério da Cultura participou da edição, destacando-se a presença do secretário-executivo do MinC, Márcio Tavares, no painel “O futuro do audiovisual brasileiro: Inclusão, sustentabilidade e desenvolvimento econômico”, localizado no Screening Room, no dia 29 de maio. O painel também contou com a participação de Leonardo Edde (RioFilme) e Alex Braga (Ancine).

Na ocasião, Tavares declarou apoio ao substitutivo de Jandira Feghali ao PL 2.331/2022 e, segundo descrito pela publicação Tela Viva, afirmou que “o relatório apresentado pela deputada ‘representa aquilo que o Ministério da Cultura tem defendido nos

6% para receitas superiores a 20 vezes o teto do Simples.

⁷³ No texto original da emenda a janela era de 180 dias, prazo que foi considerado excessivo pela relatora Jandira Feghali.

⁷⁴ A edição de 2025 do Rio2C durou seis dias, ocorrendo até 1º de junho. Também foram englobados no evento o Summit, a Conferência e Mercado, e o Festivalia.

últimos anos como uma proposta” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

O secretário-executivo também teria ressaltado “a importância de construir unidade em torno do tema para avançar na negociação e aprovação na Câmara dos Deputados”, e dito que a aprovação do projeto seria uma estratégia “para dar continuidade ao que chamou de ‘clima positivo do audiovisual brasileiro’” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

Márcio Tavares teria igualmente enfatizado ações realizadas pelo Governo Federal para fomento do setor audiovisual, sendo essas: a “medida do presidente Luiz Inácio Lula da Silva que resultou na ‘nova lei do audiovisual’”, assim intitulada pois promoveu “aumento nos limites de captação por projeto para até R\$ 25 milhões”; “o investimento de R\$ 1,3 bilhão por meio do primeiro ciclo da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB)”, o que foi classificado pelo secretário-executivo como “o maior resultado da história no incentivo fiscal”; e “a renovação da isenção de impostos para salas de cinema via PERSE⁷⁵, que resultou em mais de R\$ 150 milhões em isenções, a retomada da cota de tela e o lançamento de um edital de comercialização após um hiato de sete anos” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

Outra ação que Márcio Tavares teria destacado foi a iniciativa conjunta entre o MinC e a Embratur “para posicionar o Brasil como um destino para produções audiovisuais, visando atrair novas obras e investimentos” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

No mesmo painel, Alex Braga, presidente da Ancine, revelou que a agência já estava se preparando para as novas atribuições que irão recair sobre ela com a regulamentação do VoD, uma vez que a expectativa era que a aprovação do PL e o início da aplicação da lei ocorram ainda no ano de 2025.

Nesse sentido, Braga destacou em sua fala as “ações de governança e conformidade para dar segurança jurídica ao setor” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025), isto é, as decisões que serão tomadas visando proteger legalmente o setor. Foi citado por ele o programa intitulado de “Malha Fina”, que:

Permitiu a análise da conformidade dos projetos pelo objeto, agilizando a resolução de passivos de produtoras. A iniciativa é fruto de uma parceria da Ancine e do MinC com a Controladoria-Geral da União (CGU). Essa colaboração, segundo Braga, pôs fim a “crises sistêmicas de gestão orçamentária e financeira do fundo setorial” e eliminou fragilidades na fiscalização de recursos públicos. Como resultado, 82% dos

⁷⁵ O Programa Emergencial de Retomada do Setor de Eventos (PERSE) é uma iniciativa do governo brasileiro criada para apoiar o setor de eventos após este ter sido afetado pela pandemia de COVID-19. O PERSE fornece auxílio financeiro, incentivos fiscais e outras formas de suporte para ajudar na recuperação econômica das empresas e profissionais desse setor.

projetos concluídos no Brasil possuem um selo de autenticação da Ancine. (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

Foi igualmente ressaltada a adesão ao "Pacto Brasil", da Controladoria-Geral da União (CGU), uma iniciativa que visa estimular empresas atuantes no país a assumir de forma voluntária um compromisso público com a integridade empresarial, assim propondo-as a manter transparência e a boa relação com o setor público.

E, referente à transparência, Alex Braga também teria enfatizado “a importância da transparência por meio de dados, citando os painéis interativos da Ancine como ferramentas que ‘auxiliam, orientam tomadas de decisão, (...) ajudam a legitimar e melhor fundamentar a construção de políticas públicas’”. (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025). Por fim, ele teria ressaltado que “as declarações indicam um esforço para estabelecer um novo marco para o setor, com o objetivo de criar um ambiente de negócios estável e protegido de ‘intempéries políticas’” (LAUTERJUNG, Fernando, Tela Viva, 2025).

No dia seguinte, 30 de maio, Joelma Gonzaga, secretária do Audiovisual, participou do painel “Regulamentação do VOD: O Próximo Capítulo da Indústria Audiovisual Brasileira”, que contou também com Marcio Yatsuda (Bravi) e Luizio Felipe Rocha (STRIMA)⁷⁶. Portanto, o painel foi composto por representantes dos principais agentes que estão envolvidos na pauta: órgãos do setor, ali representados por Joelma Gonzaga; produtores independentes, ali representados por Marcio Yatsuda da BRAVI; e as plataformas de streaming, ali representadas por Luizio Rocha da STRIMA.

Segundo matéria publicada no portal do Ministério da Cultura, a mesa reuniu os especialistas com objetivo de discutir o cenário da regulação do vídeo sob demanda no Brasil. Assim, compreende-se que esta possibilitou que múltiplos agentes dialogassem abertamente entre si, o que já vinha sendo apontado pelo MinC e Ancine como importante para a construção de um marco regulatório capaz de atender as necessidades de todos os segmentos do setor audiovisual brasileiro.

Durante o painel foram analisadas as propostas de lei que estão em tramitação no Congresso “e os desafios e oportunidades para produtores, distribuidores e plataformas de streaming”. Joelma Gonzaga e Márcio Tavares, declararam apoio ao PL 2.331/2022, afirmando que esse é o relatório mais avançado do debate, e que estão prestes a regular os serviços de VoD. Joelma afirmou ainda: "Todos os pontos que entendemos serem cruciais de serem defendidos estão no relatório da deputada. Ele tem total apoio do Ministério da Cultura.

⁷⁶ STRIMA é uma associação que representa serviços de *streaming* no Brasil, reunindo Disney+, Globoplay, Max, Netflix e Prime Video.

O projeto vai avançar". A secretária do Audiovisual ainda descreveu que:

As plataformas de streaming são, hoje, o principal segmento. Elas estão presentes no nosso país, mas isso não se reflete economicamente para o desenvolvimento do setor. Queremos que elas continuem aqui, claro, mas se harmonizando com a nossa política pública do audiovisual e contribuindo com o seu desenvolvimento, assim como já é feito em diversos países do mundo. E que passemos, assim, do status de um dos países mais consumidores de audiovisual do planeta para um dos maiores produtores também. O Brasil tem que ser o país do cinema.

Joelma Gonzaga também reforçou o fato de que o aparato legal para o VOD deve assegurar que a produção brasileira independente tenha sua propriedade intelectual e direito patrimonial resguardados. E mais, lembrou que as empresas de VoD devem ser submetidas a Condecine, como ocorre nas outras janelas, como cinema, SeAC e as teles.

Ademais, a secretária teria citado “como pontos cruciais (...) o investimento direto para licenciamento e produção de conteúdo independente brasileiro e a proeminência e visibilidade das obras brasileiras nos catálogos das plataformas.” (TOLEDO, Mariana, Tela Viva, 2025).

Por fim, Joelma Gonzaga reforçou a necessidade de sanar a ausência de dados sobre as empresas e suas plataformas de VoD, algo já bastante apontado pelo setor anteriormente. Segundo ela: "Hoje, não temos dados suficientes das plataformas para entender qual é a volumetria. É mais uma razão pela qual a regulação precisa acontecer. Precisamos dos dados abertos para mensurarmos a política a partir daí" (GONZAGA, Joelma, Tela Viva, 2025).

5.4 As manifestações públicas para a aprovação da regulamentação

Os debates a respeito da regulamentação do streaming no Brasil contaram desde seus primeiros momentos com a contribuição de entidades e figuras notáveis do setor audiovisual brasileiro. Pode-se citar como um dos destaques recentes nesse sentido a “Carta das Entidades da Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Independente”, assinada por inúmeras entidades do país⁷⁷ e publicada em 17 de maio de 2024 pela Associação Brasil

⁷⁷ Dentre essas, entidades nacionais como + MULHERES Lideranças do Audiovisual Brasileiro, Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), Associação Das Distribuidoras Independentes Brasileiras de Obras Audiovisuais (ADIBRA), Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro (API), Comissão Especial de Cultura e Arte do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE), Rede Katahirine – Audiovisual das Mulheres Indígenas e Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE); sindicatos como Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual (SICAV) e Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC); entidades regionais como Associação Brasileira de Cineastas do Rio de Janeiro (ABRACI), Conexão

Audiovisual Independente (BRAVI).

O documento foi escrito com objetivo de articular e divulgar de forma ampla demandas e propostas cruciais para considerar na regulamentação do *streaming* no Brasil, as quais possuem foco na defesa da soberania do audiovisual nacional, combate ao *lobby* das empresas das plataformas⁷⁸ e então predileção pelas diretrizes descritas no texto do Projeto de Lei 8889/2017.

Foi descrito na carta que era almejada a aprovação do Projeto de Lei 8889/2017, uma vez que esse traduzia “em grande parte os pontos principais” do que é defendido por eles, pontos os quais também “estão expressos na Moção 01/2024 do Conselho Superior do Cinema, composto por representantes do governo, incluindo distintos Ministérios, e sociedade civil, representando nossa indústria” (BRAVI, 2024). São esses pontos:

(...) busca (*por*) isonomia regulatória, incentivar nossa economia, ampliar mercado, gerar empregos, e assegurar que as riquezas geradas em nosso território beneficiem o povo brasileiro. Promover a concorrência justa, evitar monopólios, e equilibrar o campo de atuação entre as empresas brasileiras e gigantes estrangeiros do setor de entretenimento. (BRAVI, 2024).

Também foi afirmado que:

Este projeto de lei propõe uma estrutura de contribuição justa, onde as plataformas de *streaming* contribuem efetivamente com a indústria audiovisual do país. A legislação visa garantir que o consumidor brasileiro receba um serviço de qualidade, protegido e com uma multiplicidade rica de conteúdo, permitindo liberdade de escolha que reflita a vasta cultura do nosso país. (...) Ele cria oportunidades para ampliação da indústria brasileira, incluindo a ampla gama de pequenas e médias empresas nas 27 unidades da federação. (BRAVI, 2024)

Ou seja, a proposta do PL, apoiada pelas entidades que assinaram a Carta, é que as plataformas de *streaming* contribuam financeiramente com o audiovisual do país, de maneira similar ao que ocorre com as modalidades já instituídas da Condecine. Dessa forma, tais empresas não irão somente angariar lucros no país, mas também irão fornecer subsídios que,

Audiovisual Norte, Nordeste e Centro-Oeste (CONNE) e Fórum Audiovisual Siará Cine – Ceará; instituições de ensino e cursos superiores como Academia Internacional de Cinema (AIC); Curso de Cinema e Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR); Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA); festivais e eventos de mercado como AMAZONIA FiDoC – Festival Pan-Amazônico de Cinema, BAIXADA ANIMADA – Mostra Ibero-americana de Cinema de Animação, CineBH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte, Festival de Cinema de Gramado, Festival Nacional do Making Off, Mostra de Cinema de Tiradentes e Cinefantasy – Festival Internacional de Cinema Fantástico. A lista estende-se muito mais, para conferir todos basta acessar: <https://bravi.tv/carta-das-entidades-da-industria-cinematografica-e-audiovisual-brasileira-independente/>.

⁷⁸ “*Lobby*” se refere à prática de grupos (empresas, corporações, associações e outros) conseguirem influenciar decisões que possuem grande impacto na sociedade, como aquelas decretadas pelo governo e/ou outras autoridades, com objetivo de defender interesses específicos em busca de benefício próprio.

em conjunto com os demais incentivos existentes e a regulação do setor, contribuirão para que o audiovisual brasileiro mantenha-se em pleno funcionamento, forneça “serviço de qualidade” aos seus telespectadores e possa se expandir.

A carta igualmente reiterou o Brasil como “um dos maiores mercados consumidores no mundo, reconhecido por seu potencial criativo e econômico”, uma vez que “conta com quase 18.000 empresas registradas na Ancine, gera mais de 650 mil empregos, uma receita de R\$ 60 bilhões anuais com tributos da ordem de R\$ 7 bilhões, beneficiando diretamente setores tão diversos quanto alimentos, transportes, restaurantes, hotéis, eventos, tecnologia, música e moda.” (BRAVI, 2024). Assim sendo, o documento destacou a relevância que o mercado e produção brasileira possuem nacional e internacionalmente, bem como ressaltou a importância que o cinema e audiovisual tem na economia do país, uma vez que gera milhares de empregos diretos e indiretos e recolhe tributos, os quais são convertidos de volta para diversos setores.

Também foi reforçado que o setor enfrenta “um *lobby* intenso e milionário de grandes corporações estrangeiras que buscam minar” (BRAVI, 2024) os esforços de proteção da economia, dos empregos, e soberania da indústria audiovisual brasileira. Portanto, a regulamentação para o segmento tem caráter de urgência. O referido *lobby* é praticado por poderosas empresas de serviços de *streaming* estrangeiros, as quais dominam o mercado e buscam esse meio para manterem tal domínio e expandirem-no ainda mais.

Ademais, no final do documento foram rebatidas as principais mentiras espalhadas sobre o PL 8.889/2017: a suposta censura que o mesmo iria promover sobre os conteúdos dos serviços regulamentados, e que também obrigaria as plataformas a exibir conteúdos intitulados de forma pejorativa como “esquerdistas”.

Foi explicado se tratar de uma falácia, e que na realidade o que está descrito é a obrigatoriedade de ofertarem 10% de conteúdos brasileiros, que as próprias plataformas podem escolher de acordo com cada perfil. E mais, até metade disso sequer precisaria passar por editais, podendo ser feito “através de licenças adquiridas diretamente com as produtoras independentes” (BRAVI, 2024). Foi escrito ainda que: “Isso tem o objetivo de criar emprego e renda no Brasil e propriedade intelectual para empresas aqui. Este limite terá 5 anos para ser alcançado, 2% a mais a cada ano.” (BRAVI, 2024).

Outra mentira refutada foi a de que o PL iria isentar apenas a Globo, que disponibiliza serviço de vídeo sob demanda na internet por meio da plataforma de streaming Globoplay. A resposta dada deixou explícito que: “O benefício de redução previsto no projeto se dá para plataformas que tenham mais de 50% de produtos brasileiros, que já pagam a

contribuição em outras janelas.” (BRAVI, 2024). E, o abatimento será maior para as empresas que mais investirem. Além disso, “este expediente é aberto a todas as empresas que queiram cumprir estas premissas. Há discussões em emendas tentando suprimir estes e outros descontos, para que mais recursos cheguem ao Fundo Setorial, que é o que o setor apoia.” (BRAVI, 2024).

O encarecimento da assinatura paga pelos assinantes também foi negada, uma vez que “não há nada escrito sobre isso no PL” e “nos países em que já há regulação, não foi constatado aumento de preços com as novas leis. Os preços subiram nos últimos anos devido a fatores internos das plataformas, mesmo sem regulação no Brasil.” (BRAVI, 2024). Também foi refutado que o PL 8889/17 seria “o PL das Fake News”, uma vez que “o PL que se passou a conhecer como o PL das Fake News é o PL 2630/2020” (BRAVI, 2024).

Outra inverdade contestada foi a de que o impulsionamento tornaria-se mais caro, a “Monetização” reduzida, e o consumidor/usuário acabaria por ser taxado em 6%. O texto da Associação deixou claro que: “Não há absolutamente nada neste sentido no texto do Projeto de Lei, que inclusive isenta as plataformas de pagarem Condecine para remunerar seus influenciadores.” E mais, o tal percentual de 6% “se refere à Condecine, que é uma CIDE (contribuição de destino específico para o audiovisual) paga por todo o setor audiovisual brasileiro, inclusive as teles, há anos, e não repercute para o cidadão comum.” (BRAVI, 2024).

Por fim, citou-se um suposto destaque no catálogo das plataformas para minorias, também sendo descrito como se fosse algo pejorativo e absurdo. E a resposta dada foi: “O PL 8889/17 não traz em seu texto nada que obrigue “destaque” ou cotas de catálogos para conteúdos realizados por grupos socialmente minorizados.” (BRAVI, 2024).

A Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que assinou a carta, também se manifestou publicamente por meio da campanha “Cinema negro, é cinema brasileiro! E não pode existir avanço, sem diversidade!”, lançada em 18 de abril de 2024, que teve como lema “Video on Demand (VoD) Streaming Por uma regulação efetiva e justa”.

Esta campanha, divulgada dois dias após a votação do Projeto de Lei nº 2.331/2022 ter ocorrido na Comissão de Assuntos Econômicos (CAE) do Senado Federal e o PL ter sido aprovado para ir à Câmara, demandou que fossem realizadas melhorias no texto do projeto. Isso pois, como descrito pela Associação, “a versão aprovada (...) não reflete as necessidades de todos os profissionais do setor audiovisual brasileiro” (APAN, 2024), uma vez que não incluiu diretrizes para ampliar as políticas públicas voltadas à diversidade no setor e assim oferecer maior equidade nesse segmento aos realizadores negros e a outros

grupos minorizados.

Tal fato reproduziria a enorme disparidade de oportunidades que profissionais negros enfrentam historicamente no cinema e audiovisual nacional⁷⁹, mas que é amenizada em outros segmentos por meio de Políticas Afirmativas. Por tal motivo, a APAN reforçou que “não pode existir avanço sem diversidade” e explicou que, em mobilização com outras entidades nacionais, levantou esta questão e outras que precisavam ser adicionadas e/ou alteradas no texto do PL nº 2.331/2022, para que assim o projeto ficasse de acordo com “o que os profissionais do audiovisual precisam” (APAN, 2024).

Ademais, a Associação citou que “o PL 8889/2017, em tramitação na Câmara federal, é o único que prevê destinação de recursos respeitando as diversidade racial, de gênero e territorial brasileiras” (APAN, 2024), bem como destacou que as Políticas Afirmativas têm um papel fundamental em promover maior equidade no setor audiovisual. Também descreveu que sem estas “as plataformas seguirão sem a produção independente feita por pessoas negras - e pior, essa desigualdade será bancada com recursos públicos” (APAN, 2024).

Além dessas entidades, profissionais do setor também já expressaram publicamente seu apoio em prol da regulamentação do *streaming* no Brasil. Dentre esses, pode-se citar novamente a diretora Anna Muylaert em sua entrevista para o jornal Estado de Minas. Foi descrito na matéria que: “De acordo com a diretora, cabe dar a devida importância às plataformas no atual ecossistema do audiovisual, mas é necessário haver processo de regulação, como o que está em curso na França, para que se resguarde o direito do autor” (BARBOSA, Daniel. Jornal Estado de Minas, 2022). A diretoria também teria dito:

Tudo na vida tem lado A e lado B. O streaming tem o lado A, que é o fomento à produção, mas tem o lado B, porque são, na maioria, empresas norte-americanas que vão impor a forma de trabalho deles, com vistas a um produto que interessa a eles promover (MUYLAERT, Anna. Jornal Estado de Minas, 2022).

E teria destacado ainda que: “Vai caber aos governos de cada país criarem uma legislação para proteger os autores” (MUYLAERT, Anna. Jornal Estado de Minas, 2022). Isto é, Muylaert descreveu que há pontos e contrapontos em relação ao que o streaming representa para o setor, mas o fundamental é que o mesmo seja regulamentado para garantir que sua

⁷⁹ Foi apresentado o dado do estudo “Diversidade de Gênero e Raça no Audiovisual”, desenvolvido pela Agência em 2018, que revelou que: “das obras incentivadas por recursos públicos geridos pela ANCINE em 2016, 100% foram dirigidas por pessoas brancas, ao passo que 98% foram roteirizadas por pessoas brancas.” (APAN, 2024). Além desse dado, foi descrito que a “direção de filmes com mais de 50.000 espectadores em sala de cinema entre 1970 a 2016” foi ocupada por “10% mulheres brancas” e “0% pessoas negras”, segundo o estudo “Raça e gênero no cinema brasileiro” do Boletim GEMAA n. 2, 2017.

presença e futuros desenvolvimentos e expansão possam se dar por um caminho mais equilibrado em relação ao que ocorre.

Já Walter Salles, diretor reconhecido por grandes sucessos como “Terra Estrangeira” (1996), “Central do Brasil” (1998) e “Ainda Estou Aqui” (2024), que, dentre outros prêmios, recebeu o de Melhor Filme Internacional no Oscar 2025, foi categórico em dizer em entrevista à BBC News Brasil que o futuro do cinema brasileiro depende da regulação do *streaming*. Foi descrito na matéria do canal de notícias que durante a entrevista, realizada antes do evento e publicada em fevereiro de 2025, o diretor afirmou:

Não tenho ideia do que poderá acontecer no Oscar, mas sei que o cinema brasileiro depende sobretudo de continuidade. E essa continuidade, por sua vez, depende da regulamentação do streaming, que é uma terra de ninguém por aqui, e de leis similares às que existem na França e na maioria dos países europeus para o audiovisual.

O Centro Nacional de Cinematografia francês estipulou regras claras, que protegem a propriedade intelectual das obras audiovisuais realizadas no país e abrem oportunidades não só de financiamento para a produção independente de filmes e séries, mas também cria mecanismos para a defesa da memória audiovisual. A Cinemateca Brasileira, por exemplo, poderia e deveria ser uma das beneficiadas dessa regulamentação. (SALLES, Walter. BBC News Brasil, 2025)

E não foi somente nessa ocasião que Walter Salles falou sobre o tema. Em entrevista realizada em 1º de março de 2025 por Sérgio Augusto, no canal do jornalista Bob Fernandes na plataforma YouTube, o diretor falou:

(...) Então você vê que em pontos específicos do Brasil o que não falta é talento, o que falta é continuidade. É a gente ter formas de poder tornar esses filmes possíveis, e acessíveis também. E acho que isso passa, entre outras coisas, pela regulamentação do streaming, que no Brasil inexistente.

Você pega por exemplo o caso francês: o Centro Nacional de Cinematografia Francesa regulamentou o streaming e os canais de streaming são obrigados a financiar uma percentagem de primeiros filmes, de segundos filmes. São obrigados a respeitar os direitos desses autores, quando os filmes passam nos seus próprios canais... Enfim, é uma conversa longa essa, da regulamentação, mas eu acho que ela é fundamental para a existência de uma cinematografia hoje. Já que nós estamos num mundo onde você tem umas duzentas, trezentas opções de canais o tempo inteiro. Se você não regulamentar isso, não há como assegurar a sobrevivência do cinema em sala, então essa questão me parece fundamental.

Outro diretor que também demonstrou diretamente ser a favor da regulamentação do VoD no Brasil foi Kleber Mendonça Filho. Durante sua passagem por Cannes, onde seu filme “O Agente Secreto” (2025) recebeu os prêmios de “Melhor Diretor” para o próprio Kleber Mendonça Filho e “Melhor Ator” para Wagner Moura⁸⁰, o diretor expressou, na

⁸⁰ Ressalta-se que essa foi a primeira vez que um filme brasileiro levou o prêmio de “Melhor Ator”

entrevista coletiva do longa, realizada em 19 de maio de 2025, defesa à pauta.

Na ocasião, ele estava acompanhado de parte do elenco, e juntos respondiam perguntas de jornalistas de diversos países. Assim, Kleber Mendonça aproveitou a visibilidade para falar abertamente sobre o tema, afirmando, segundo o que foi veiculado no jornal Folha de S.Paulo, que “o Brasil vive um momento próspero para o cinema – e não pode deixar a peteca cair”. Isto é, não pode deixar de levar a pauta adiante até alcançar a regulamentação do *streaming*, visto que esta se torna cada vez mais necessária.

A matéria, escrita por Alessandra Monterastelli, também descreveu que o diretor teria reforçado que “precisamos cuidar da nossa produção e da nossa distribuição. O Brasil precisa organizar o que o mercado de *streaming* deixa para o cinema brasileiro”, citando que os filmes “precisam ter uma boa janela de exibição nas salas de cinema antes de ir para o streaming” (MONTERASTELLI, 2025).

Tal determinação seria essencial para garantir que o segmento das salas de cinema continue tendo sua relevância cultural e econômica no setor audiovisual brasileiro, uma vez que estas e os serviços de *streaming* configuram-se como diferentes experiências de consumo e formas de comercialização das obras audiovisuais.

Kleber Mendonça também teria citado como exemplo de regulamentação o “modelo da França para a taxação das plataformas”, em que “a verba mais generosa coletada pela lei é revertida para a produção interna de filmes” (MONTERASTELLI, 2025).

Ou seja, neste modelo as empresas dos serviços de *streaming* não somente usufruem dos benefícios da produção e/ou coprodução no país, mas contribuem com retornos que são utilizados para fomentar o cinema e audiovisual local, algo muito mais equilibrado.

Ademais, também foi em 2025 que o “Movimento VoD12 pelo Audiovisual Brasileiro”, uma iniciativa formada por produtores independentes e um conjunto de entidades representativas do setor audiovisual brasileiro⁸¹, como sindicatos e associações, começou uma forte campanha para reivindicar não somente a aprovação do marco regulatório do VoD no Brasil, mas que esse seja formado por diretrizes favoráveis ao fortalecimento do setor nacional. Por tal motivo, uma das bandeiras levantadas pelo Movimento foi que a redação do

no Festival de Cannes.

⁸¹ Estão entre as entidades que fazem parte do Movimento VoD12: Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA), Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), Associação Brasileira de Empresas Produtoras de Animação (ABRANIMA), Associação Nacional de Distribuidoras Audiovisuais Independentes (ANDAI), Associação Paulista de Cineastas (APACI), Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro (API), Associação dos Streamings Independentes do Brasil, Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte, Nordeste (CONNE) e Sindicato da Indústria Audiovisual de Minas Gerais (SINDAV), entre outras que representam milhares de empresas do audiovisual independente brasileiro.

PL 2.331/2022, incluindo o texto após o substitutivo de Eduardo Gomes, tivesse alterações.

Nesse sentido, em março de 2025 o Movimento disponibilizou em seu *website*⁸² a carta que encaminharam no mesmo mês ao Governo Federal e parlamentares, intitulada “Frente Ampla pelo Audiovisual Brasileiro - por um Marco Regulatório do VOD e a pela Proteção da Soberania Brasileira”.

O documento iniciou destacando o fato do Brasil ser “uma das poucas democracias do mundo que ainda não regulou o mercado de streaming”, algo apontado como prejudicial ao ponto de colocar “em xeque nosso futuro como país”, bem como “empresas, talentos, artistas e técnicos do audiovisual brasileiro” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Assim, também foi expressado:

Nós, representantes do audiovisual independente brasileiro, vimos por meio desta manifestar enorme preocupação com a falta de compreensão dos poderes Executivo e Legislativo federais acerca da importância deste setor que é essencial para o futuro da indústria audiovisual no país, para a democracia, cidadania e para a soberania nacional. O audiovisual brasileiro forte é uma condição fundamental para que o país firme sua voz, em sua pluralidade, como grande nação do Sul Global. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Foi ainda apontado que embora o Brasil esteja “entre os cinco maiores consumidores de audiovisual no mundo e tem potencial para se transformar, em pouco tempo, em grande produtor e exportador de cinema e audiovisual”, o Executivo do país “segue sem conseguir efetivar uma regulação que resguarde a soberania nacional, mesmo com tentativas de parlamentares e de parte do governo nesse sentido” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

E mais, além de continuar sem amparo legal, o Movimento afirmou imensa preocupação no que “diz respeito ao avanço, no Legislativo e na postura do Executivo, de propostas de regulação que distorcem as premissas da soberania nacional e minimizam a importância de nosso imenso mercado” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Isto é, temem pelos PLs que tramitam (PL 8.889/2017 e PL 2.331/2022), uma vez que esses não estariam de acordo com o que suas entidades e profissionais compreendem ser benéfico para o setor audiovisual nas condições que esse se encontra. Nesse sentido, foi escrito:

Causou-nos surpresa e indignação a circulação, via imprensa, de informações de que o Governo Federal considere, neste momento, aceitar condições extremamente favoráveis às plataformas estrangeiras em detrimento do fortalecimento do audiovisual brasileiro. Entre essas condições, estão um valor baixíssimo de CONDECINE e a isenção para que essas plataformas produzam conteúdo cujo direito patrimonial – e consequentes lucros – serão retirados do país. Também nos causa espanto que tanto o executivo quanto o legislativo não considerem a representatividade do Conselho Superior de Cinema – indicado pelo próprio governo

⁸² Domínio “<https://vod12.com.br/>”.

– que elaborou uma moção com recomendações para uma regulação soberana. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Prosseguiram a carta fazendo um comparativo entre os projetos em tramitação, afirmando que o PL 2.331/2022 “apesar de melhor redigido, relega o Brasil ao papel de prestador de serviços, um cenário de empresas frágeis, sem valor agregado, e trabalho mal remunerado”. Já sobre o PL 8.889/2017 descreveram que esse “tem certo compromisso com as demandas do cinema brasileiro, mas precisa de alguns aprimoramentos e de alíquotas de Condecine que aproximem o Brasil do que é praticado em grandes mercados de consumo, como França (25,5%) e Itália (20%).” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Também foi reforçado pelo Movimento o fato de embora estarem “abertos ao diálogo, não é aceitável naturalizar essa situação e nem sucumbir ao lobby e às estratégias das empresas estrangeiras que buscam ser percebidas como brasileiras, no acesso a dinheiro público, facilidades fiscais e no cumprimento de cotas” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

E mais, afirmou-se que “tratando-se de uma questão de soberania nacional”, o Estado deve “assumir a dianteira na defesa da indústria audiovisual brasileira”, e as entidades esperam “do Governo uma postura firme nessa liderança, conduzindo as negociações com todas as partes envolvidas e priorizando o equilíbrio e o compromisso com as empresas nacionais.” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Ademais, foi descrito na carta que as entidades representativas que compõem o Movimento VoD12 reafirmam que tem compromisso com a Moção nº 1/2024 do Conselho Superior do Cinema (CSC) e com seus princípios fundamentais. E, em seguida, deliberaram sobre nove principais pontos considerados fundamentais referentes aos projetos de lei em tramitação na Câmara dos Deputados, PL 8889/2017 e PL 2331/2022.

O primeiro ponto foi “quanto ao valor da alíquota do CONDECINE”, em que foi descrito que discordam da redação de ambos os projetos, uma vez que “mantendo a coerência na defesa da moção do Conselho Superior do Cinema (CSC), concordamos que ambos os projetos são insuficientes no que se refere aos valores das alíquotas” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Em oposição, é defendido a “alíquota de 12% sobre faturamento bruto, incluindo faturamento obtido sobre publicidade, para todas as plataformas” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O segundo ponto foi “quanto às deduções e exclusões”, em que foi expressa discordância da redação de ambos os projetos por “além de estabelecerem alíquotas muito baixas de arrecadação da CONDECINE, são excessivamente generosos nas possibilidades de deduções e suas aplicações” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Em contrapartida, foi proposto: “incidência da CONDECINE sobre a totalidade do faturamento bruto” e “dedução de 50% para empresas com mais de 70% de catálogo de Produtos Brasileiros e Produtos Independentes Brasileiros (denominadas VOD Pleno, no PL 8889/2017)” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Ou seja, que o desconto máximo da contribuição seja de 50%, porcentagem aplicada para aquelas plataformas com mais de 70% do catálogo de filmes e séries nacionais.

O terceiro ponto foi “quanto ao investimento direto”, em que também houve discordância da redação de ambos os projetos “quanto ao uso dos valores dedutíveis”. Foi descrito também que “ambos preveem investimento direto tanto por parte dos VOD Plenos quanto das empresas estrangeiras”, e “embora o PL 2331/2022 apresente maior coerência, seus valores ainda são excessivamente complacentes; e as linhas de investimento, excessivamente amplas” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Por isso, foi defendida a imposição de condições para “a aplicação dos valores dedutíveis em investimento direto”, incluindo:

VOD Pleno – Empresas Nacionais – Máximo 50% de dedução sobre o valor da alíquota.

- Metade deste valor dedutível (25%) deve ser destinado a: Produção Brasileira Independente;

- A outra metade deste valor dedutível (25%) destinado a:

1. Licenciamento de produto brasileiro independente;
2. Pré-licenciamento de produto brasileiro independente;
3. Preservação de produção independente.

Demais Plataformas Estrangeiras – Máximo 30% de dedução sobre o valor da alíquota.

- Metade do valor dedutível (15%) deve ser destinado a: Produção Brasileira Independente

- A outra metade deste valor dedutível (15%) destinado a:

1. Licenciamento de produto brasileiro independente;
2. Pré-licenciamento de produto brasileiro independente;
3. Preservação de produção independente. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O quarto ponto foi “sobre a destinação do CONDECINE VOD e cotas obrigatórias”, em que houve concordância com ambos os projetos em relação às proposições desses de estabelecimento de “uma série de cotas específicas, incluindo cotas de destinação regional” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Foi descrito ainda que há entre o grupo de trabalho do Movimento o entendimento que “a definição dos percentuais de algumas cotas devem ser regulamentadas pela ANCINE, garantindo flexibilidade na sua implementação” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Além disso, foi reafirmada a importância de manter “no texto final da legislação” a obrigatoriedade da contribuição, bem como que “as cotas regionais já devem estar contidas no texto da lei”, seguindo as proporções de: “Cota de mínimo de 30% para agentes

independentes brasileiros da região CONNE; (Art. 14, § 6º, inciso I do PL 8889/2017)”; e “Cota de mínimo de 20% para agentes independentes brasileiros da região FAMES; (Art. 12, § 5º, inciso I do PL 2331/2022) (MOVIMENTO VOD12, 2025). E mais, o valor arrecadado dessas teria as seguintes “destinações obrigatórias com especificação de cota a ser feita pelo órgão regulador” (MOVIMENTO VOD12, 2025):

Empresas vocacionadas para Reparação Histórica;
Desenvolvimento de projetos;
Produção;
Distribuição incluindo P&A para estreia em plataformas;
Difusão;
Preservação;
Capacitação;
CABEQS e VOD independentes de pequenos e médio porte;
Infraestrutura nacional para agentes independentes brasileiros (CDN, video hosting, centrais brasileiras de armazenamento de conteúdo coletivo para provedores e produtores brasileiros independentes) e outras tecnologias que vierem a existir;
Direitos autorais;
Outras que o órgão regulador julgar necessárias. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O quinto ponto foi “quem deve pagar a CONDECINE”, em que também houveram concordâncias. Essas foram em relação ao descrito no Art. 1º, parágrafo único do PL 2331/2022 e ao descrito no Art. 1º, parágrafo único do PL 8889/2017, os quais, ao determinar os provedores que estariam submetidos a Condecine, conseguiram atender “a todos os casos de interesse do setor audiovisual nacional”. E esses seriam: “todas as plataformas de VOD; todas as plataformas de TV VOD (fast TV); Youtube, TikTok, Instagram e de outras plataformas similares, exceto os exemplos excluídos da lei (art. 3º proj. 2331/2022)” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O sexto ponto foi “das empresas excluídas da aplicação da lei”, novamente havendo concordância em relação a redação do PL 2331/2022, em seu Art. 3º, sendo esse satisfatório em atender “a todos os casos que devem ser excluídos da lei” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Portanto, ficariam excluídos:

Nos incisos I e IX: Conteúdos de plataformas gerados pelo usuário e não remunerados pelo provedor;
No inciso I: Quem fornece de forma assessoria;
Os CABEQS;
No inciso II: Disponibilização da radiodifusão que exibir filmes antes exibidos na tv aberta;
No inciso III: Conteúdos jornalísticos e informativos;
Plataformas sem fins lucrativos;
No inciso V: Plataformas Educacionais;
No inciso VI: Plataforma Públicas;
No inciso VII: Plataformas de acesso condicionado previsto na Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O sétimo ponto foi “cota de tela”, e por sua vez apresentou discordância da redação de ambos os projetos motivada porque, segundo descrito pelo Movimento “novamente os projetos em tramitação abordam este tema, de extrema relevância, de forma insuficiente” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Foi reforçado que “além do incentivo à produção, é fundamental que o conteúdo brasileiro independente disponha de janelas de exibição adequadas, permitindo a formação e a fidelização do seu público” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Isto é, que essas produções sejam disponibilizadas em janelas que o público consiga acessá-las de forma plena, sem que estejam em desvantagem em relação ao conteúdo estrangeiro. Portanto, o grupo de trabalho descreveu concordar com os seguintes critérios a serem seguidos pelas cotas:):

Percentual de horas – 20% do catálogo;
- 10% de Produto Brasileiro;
- 10% de Produto Brasileiro Independente.
Implementação da cota de tela, de forma gradativa em até 5 anos, com possibilidade de prorrogação;
Exclui Youtube, TikTok, Instagram e de outras plataformas similares.
(MOVIMENTO VOD12, 2025).

O oitavo ponto foi a respeito de “falhas nas definições”, o qual abordou ser fundamental que “a redação final do projeto aplicado ao VOD esteja alinhada com todas as definições criadas na lei 12.485/2011. Dessa forma, preserva-se o valor do seu legado legislativo e sua contribuição para o setor” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Isso visto que a Lei 12.485/2011 foi um dos grandes marcos da política audiovisual brasileira na década passada, impactando o setor em diversos níveis, algo já discutido anteriormente neste trabalho. Foi escrito também ser “imprescindível a definição, nos moldes da lei 12.485/2011, de Agentes Brasileiros e Agentes Brasileiros Independentes, para que todos os eixos do setor da indústria audiovisual sejam também enquadradas” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

O nono ponto, “proeminência”, também concordou com a redação dada no PL 2331/2022 que “garante o destaque obrigatório do catálogo de produtos brasileiros independentes nas plataformas”. Esse destaque reforça a cota de tela, pois para além de demandar a presença do audiovisual brasileiro, incluso o independente, nos catálogos desses serviços, é preciso que seja impulsionado ao público a visibilidade desses títulos, sem que os mesmos fiquem “escondidos” em meio a outros tantas produções que compõe tais plataformas.

Como foi explicado: “plataformas têm que oferecer minimamente destaque na

catalogação, oferta, busca, sugestão, sessões específicas, destaques, inclusive na página inicial e seleção de conteúdos audiovisuais BR e BR Indep” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Dessa estipulação, exclui-se “Youtube, TikTok, Instagram e de outras plataformas similares, limitando-se a conteúdo enviado pelos próprios usuários” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

A carta foi encerrada com os dizeres que “as entidades que assinam este documento colocam-se à disposição para seguirem em diálogo, na certeza de possíveis avanços nessa regulação em defesa da soberania nacional” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Na semana seguinte, em 31 de março de 2025, também foi publicada na aba “Sala de Imprensa” do site do Movimento VoD12, uma notícia com título “Frente Ampla pelo Audiovisual Brasileiro defende que 12% das receitas obtidas no Brasil pelas plataformas de streaming sejam investidas no setor audiovisual brasileiro”. Nessa, foi discutida a carta enviada ao Governo Federal e parlamentares, bem como acontecimentos que cercaram a temática após o dia do envio. Assim, foi descrito que:

segundo as entidades que assinam a carta, nos últimos dias houve a circulação de informações de que o Governo Federal estaria considerando, nas negociações com as casas legislativas, aceitar condições extremamente favoráveis apenas às plataformas estrangeiras, como um valor baixíssimo de contribuição e ainda descontos para obras de propriedade internacional, cujos lucros não ficam no Brasil, como filmes e séries originais das empresas com sede nos EUA. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Tal fato foi apontado como “uma proposta que prejudicaria gravemente a indústria audiovisual nacional, que garante milhares de empregos e é um dos motores da economia do nosso país” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Foi reforçado ainda que “atualmente, o Brasil ocupa o segundo lugar no ranking de consumo mundial de vídeos sob demanda, perdendo apenas para a Nova Zelândia, segundo o último relatório Finder (2021)” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Por esse e outros motivos afirmam que defender a valorização da produção nacional por meio da regulamentação é tão importante. Em seguida, foram destacados alguns dos principais pontos da carta no que se refere à regulação das plataformas de *streaming* em si, a valorização da produção nacional, investimento direto pelas plataformas e a proeminência das obras brasileiras.

Foi ainda descrito que durante a semana anterior a notícia “integrantes da frente participaram de reuniões estratégicas com importantes interlocutores” (MOVIMENTO VOD12, 2025). Dentre essas, inclui-se o já citado encontro que ocorreu no dia 26 de março de 2025 e contou com a presença de Geraldo Alckmin, vice-presidente do país e presidente em

exercício e ministro do Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços (MDIC), da deputada Jandira Feghali, atual relatora do PL 2.331/2022, e também com o Secretário Executivo Márcio Tavares, representante do Ministério da Cultura. Destacou-se, porém, que:

Após a reunião o setor foi surpreendido com matéria afirmando que um dia antes da reunião com Geraldo Alckmin o MinC, com intermédio de seu Secretário Executivo Márcio Tavares, já havia sido acordado com o Senado e Câmara uma contribuição de 4%, notícia que no dia seguinte foi negada pelo Ministério da Cultura, que afirmou em nota defender um mínimo ser 6%, valor ainda distante dos 12% defendido pelo setor. (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Em decorrência desse impasse, o Movimento encerrou a notícia reforçando que “para continuar a termos uma indústria e uma competição justa é necessário que tenhamos esta regulação dessas plataformas” (MOVIMENTO VOD12, 2025). E, “para que isso se concretize de fato precisamos de uma que não beneficie os estrangeiros e sim as empresas brasileiras de todos os portes, já que sabemos que o pequeno empresário é o que mais sofre com as regras e leis de nosso país” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Foi reforçado ainda a confiança em que “somente desta maneira será possível construir um projeto justo e benéfico para a indústria audiovisual e o Brasil”, uma vez que o país “atualmente está atrasado nesse debate em relação a outros países do mundo, como a França, onde já se discute a terceira onda regulatória” (MOVIMENTO VOD12, 2025).

Em 12 de junho de 2025 representantes do Movimento VoD12 pelo Audiovisual Brasileiro⁸³ reuniram-se com o Ministério da Cultura (MinC) para debater a pauta. Foi descrito em notícia publicada no *site* oficial do Ministério da Cultura que na ocasião, o ministério assegurou seu compromisso com a aprovação da Lei do Streaming ainda em 2025. Também teria sido reafirmado que o MinC almeja proteger a produção brasileira independente, a soberania cultural e o desenvolvimento industrial da cadeia produtiva do setor, assim fortalecendo o setor audiovisual nacional. E mais, a ministra da Cultura Margareth Menezes, que estava presente na reunião teria definido:

Estamos em uma fase crucial para uma primeira onda de regulação dos serviços de Vídeo On Demand (VOD) oferecidos pelas plataformas de streaming no Brasil. Garantindo a proteção da produção brasileira independente, a soberania cultural e o

⁸³ Entre esses representantes do Sindicato da Indústria do Audiovisual (SINDAV), da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), da Conexão Audiovisual (CONNE), da Associação Paulista de Cineastas (APACI), do Fórum Audiovisual de Minas Gerais (FAMES), da Associação Brasileira de Autores e Roteiristas (ABRA), da Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro (API), da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), da Associação Nacional das Distribuidoras Audiovisuais Independentes (ANDAI) e da Associação Brasileira de Empresas Produtoras de Animação (ABRANIMA).

desenvolvimento industrial da cadeia produtiva do audiovisual (MENEZES, Margareth, MinC, 2025).

E o secretário-executivo do MinC, Márcio Tavares, teria completado a fala de Menezes com:

A gente tem uma liderança nesse momento, que é um líder do sul global, o presidente do Brasil, falando da importância da soberania, da democracia, da cultura e entendendo a importância de levar a regulação no digital como tema central do governo. É por isso que a agenda avança e caminhamos para ser o primeiro país da América Latina a ter uma regulamentação do serviço de streaming. (TAVARES, Márcio, MinC, 2025).

Ademais, teria sido apresentado pelo MinC durante a reunião “o panorama, as ações e as articulações que têm sido realizadas desde o início desta gestão, em 2023” (MINC, 2025). Por sua vez, os representantes do Movimento VoD12 teriam saudado a importância do diálogo, reforçado a urgência dessa aprovação, bem como comentado “os pontos da legislação considerados fundamentais para que a indústria do cinema e da TV do Brasil tenha investimentos” (MINC, 2025).

Nesse sentido, teriam salientado também a defesa da alíquota de 12% para a Condecine, e que essa tenha destinação prioritária para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), e que as obras brasileiras tenham 20% de cota nos catálogos das plataformas.

Foi descrito que a ministra Margareth Menezes também teria expressado que o MinC encara a “Lei do Streaming” como uma medida estratégica prioritária, e que para ela “a construção de um mercado audiovisual mais robusto e democrático depende diretamente dessa regulação inédita no país” (MINC, 2025):

O Brasil precisa garantir que sua cultura esteja representada nas telas, não apenas como produto de exportação, mas como expressão legítima da nossa diversidade e criatividade. A regulamentação do VOD é um passo decisivo nessa direção. (MENEZES, Margareth, MinC, 2025).

Já integrantes da Pasta teriam lembrado que “o desmonte do MinC impediu que o debate sobre a regulação do VoD avançasse e, nesse período, as plataformas de streaming cresceram numérica e economicamente” (MINC, 2025). Por esse motivo, a pauta teria sido retomada com força pela gestão do governo vigente, buscando, “em acordo com o setor e com o Congresso, uma ‘primeira onda de regulação’” (MINC, 2025).

A notícia prosseguiu listando as principais propostas presentes no projeto substitutivo apresentado pela deputada Jandira Feghali, relatora do PL nº 2.331/22, na Câmara dos Deputados que o Ministério da Cultura defende, uma vez que “de acordo com a secretária

do Audiovisual, Joelma Gonzaga, o relatório da deputada Jandira é o mais avançado até o momento” (MINC, 2025), sendo essas:

- cota de 10% de conteúdo brasileiro nos catálogos
- alíquota de Condecine de 6% do faturamento bruto anual, sem qualquer dedução
- investimento direto em pré-produção, pré-licenciamento, licenciamento e produção de conteúdo brasileiro
- produção independente no centro da política pública
- transparência de dados (MINC, 2025).

E mais, Joelma Gonzaga também teria afirmado que: “O cinema brasileiro vive uma fase que nunca viveu antes, é histórico. Além disso, o debate está muito rico, muito maduro e muito organizado. Estamos no melhor momento para regular”. Em concordância, a ministra Margareth Menezes “acredita que além de um marco legal, essa regulamentação representa um passo simbólico para o Brasil no cenário internacional” (MINC, 2025), e teria destacado que: “Essa não é apenas uma pauta econômica ou técnica; é uma afirmação de soberania cultural.

A regulamentação das plataformas de streaming vai fortalecer a produção independente e gerar novas oportunidades para criadores de todo o país”. A ministra também escreveu em publicação feita no dia seguinte, 13, sobre o encontro:

O Brasil precisa garantir que sua cultura esteja representada nas telas, não apenas como produto de exportação, mas como expressão legítima da nossa diversidade e criatividade. A regulamentação do VOD é um passo decisivo nessa direção!

A construção de um mercado audiovisual mais robusto e democrático depende diretamente dessa regulação inédita no país.

O engajamento da sociedade civil e do setor é essencial para essa conquista histórica. Vamos juntos, todos no mesmo propósito, com diálogo e esforço de todas as partes, para fazer dessa regulamentação um instrumento de desenvolvimento para o Brasil! (MENEZES, Margareth, 2025).

Para além do que já foi apresentado, a notícia do Ministério da Cultural também descreveu os desafios que a regulamentação do streaming enfrenta em sua tramitação na Câmara dos Deputados e sobre a importância do engajamento da sociedade civil nesse processo. Como um dos principais desafios foram apontados os lobbies de grandes empresas. Nessa perspectiva, Márcio Tavares, secretário-executivo do MinC, teria explicado que “o tema tem sido trabalhado dentro do governo” “em uma articulação interministerial e junto aos líderes e parlamentares” (MINC, 2025).

Em sua fala, Tavares teria dito: “Para que a regulação aconteça ainda em 2025, precisamos de união, de um esforço conjunto entre governo, setor e sociedade civil, além de muito diálogo político” (TAVARES, Márcio, MinC, 2025). Ele também teria ressaltado “que o projeto substitutivo apresentado pela deputada Jandira, que contempla grande parte daquilo que o MinC defende como elementos estruturantes, foi fruto de uma articulação política que permitiu qualificar o texto e incorporar as demandas” (MINC, 2025), e que seria necessário trabalhar para o projeto ir rapidamente para o Plenário.

A respeito disso, destacou-se que “a entrada da ministra da Secretaria de Relações Institucionais, Gleisi Hoffmann, e do líder do governo no Congresso, senador Randolfe Rodrigues, na interlocução com os relatores das matérias na Câmara e no Senado, impulsionaram positivamente as negociações.” (MINC, 2025). E mais, o secretário também teria lembrado que “o governo Lula é favorável, não só às políticas de cultura, mas extremamente favorável aos marcos regulatórios do digital, que incluem o VoD, os direitos autorais e a inteligência artificial”, (MINC, 2025), declarando também que: “São todas batalhas muito importantes, mas, a do VoD, é uma batalha estratégica para o futuro do audiovisual brasileiro e é encarada assim pelo Ministério” (TAVARES, Márcio, MinC, 2025).

Por fim, a notícia descreveu que a ministra Margareth Menezes teria reforçado que é necessária uma mobilização coletiva:

O engajamento da sociedade civil e do setor é essencial para essa conquista histórica. A cultura brasileira é uma das nossas maiores riquezas e merece um mercado audiovisual fortalecido e protegido para florescer plenamente. Vamos juntos, todos no mesmo propósito, com diálogo e esforço de todas as partes, para fazer dessa regulamentação um instrumento de desenvolvimento para o Brasil. (MENEZES, Margareth, Minc, 2025).

5.5 PES n. 2 CCULT, a reviravolta na tramitação do PL nº 2.331/22 e o futuro da pauta

Em 30 de junho de 2025, a deputada Jandira Feghali apresentou o PES n. 2 CCULT (Parecer às Emendas Apresentadas ao Substitutivo do Relator) com um novo parecer às emendas apresentadas. Esse reforçou o que havia sido descrito no PES n. 1 CCULT, como a rejeição das Emendas nº 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 16 e 18; aprovação parcial das Emendas nº 2, 3, 6, 8, 13, 15 e 17; e aprovação da Emenda nº 12, também na forma de substitutivo ao PL nº 2.331/22.

Todavia, em 02 de julho de 2025, após 200 pedidos de obstrução, feitos em sua maioria por parlamentares de partidos de direita, o relatório PES n. 2 CCULT de Feghali sobre o PL 2.331/2022 foi retirado da pauta da Comissão de Cultura por meio do RPD n. 19

CCULT (Requerimento de Retirada de Pauta), de autoria do Capitão Alberto Neto (PL/AM), assim impedindo que o mesmo sequer fosse debatido.

No documento, o deputado requereu a retirada do PL 2331/2022 da Ordem do Dia, o que significa que este não seria mais discutido ou votado naquela sessão legislativa, sendo necessário um outro requerimento para que retorne à pauta posteriormente. Ou seja, com essa ação o projeto ficou temporariamente impedido de avançar em sua tramitação, o que representou um grande retrocesso em relação ao que se havia conseguido alcançar até o momento com a pauta, que conforme demonstrado no presente trabalho, estava se encaminhando para aprovação ainda em 2025.

Estavam acontecendo mais debates sobre a pauta, que contaram com a participação de segmentos diversos do setor, como o que ocorreu no Rio2C, o MinC e Ancine estavam se posicionando com frequência a respeito desta, por meio de declarações públicas, como as da Ministra Margareth Menezes e da Secretária do Audiovisual Joelma Gonzaga, bem como a tramitação do PL nº 2.331/22 estava avançando na Câmara. Contudo, com tal obstrução e as demais ações que a oposição pode ainda realizar, o futuro para a votação e aprovação da tão necessária regulamentação do Streaming no Brasil fica incerto.

Nesse sentido, foi veiculado pela publicação “Tanto Cine” que, em 19 de julho de 2025, “alguns perfis de redes sociais” haviam divulgado que “um secretário do MinC participou de uma reunião fora da agenda oficial com a Strima”. E, nessa reunião teriam sido “discutidas propostas para reduzir as obrigações das plataformas na regulação”, fato que evidenciaria mais uma vez o forte *lobby* das plataformas quanto à pauta no Brasil.

Ainda segundo a Tanto Cine, já no dia 21 de julho, “entidades do setor audiovisual brasileiro” buscaram estabelecer contato com o presidente para solicitar que os fatos fossem apurados e medidas tomadas diante da situação:

(...) entidades do setor audiovisual brasileiro, entre elas APACI, ABRACI ABRANIMA, ABRA e API enviaram uma carta ao presidente Lula denunciando interferências internas no MinC que estariam comprometendo o avanço do projeto de lei para regulamentar os serviços de vídeo sob demanda (VOD). No documento, pedem urgência na apuração dos fatos e na atuação do governo diante do cenário. (TANTO CINE, 2025).

Assim, no dia seguinte, 22 de julho, o MinC reuniu-se com entidades do setor e, após esta, publicou um pronunciamento em seu perfil oficial na rede social Instagram, reafirmando que a “soberania nacional da indústria audiovisual é inegociável”, bem como que “o Ministério da Cultura atua pela aprovação da Lei do Streaming”.

Foi ainda declarado que “a pauta representa prioridade absoluta para o

desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira e a proteção da produção independente nacional” e que “a gestão atual endossa as propostas presentes no projeto substitutivo apresentado pela deputada federal Jandira Feghali, relatora do PL n.º 2.331/22”.

Entretanto, foi descrito que, na regulamentação apoiada pela MinC, há a proposição de uma alíquota de 6% para Condecine e 10% de cota de tela, porcentagens ínfimas se comparadas ao que o setor vem reivindicando há anos, e que não dão conta de conferir retornos equivalentes ao que as plataformas lucram em nosso país.

Por tal motivo, torna-se urgente aos agentes e entidades do setor, bem como a sociedade civil, continuar com as movimentações que exigem a elevação de tais porcentagens, bem como o ajuste e inclusão de outras diretrizes que estejam de acordo com as necessidades do setor. Nesse sentido, as campanhas, cobranças diretas e reuniões com os órgãos, realizadas por entidades, como o Movimento VoD12, tornam-se essenciais neste momento de tentativa de estabelecer um texto que garanta maior proteção e fomento ao audiovisual e profissionais brasileiros no mercado de VoD, e o qual seja votado e aprovado em breve.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou investigar a regulamentação do *streaming* no Brasil, detalhando seu contexto, impactos de sua ausência e as propostas que estão em trâmite, visando aprovação para estabelecer o marco regulatório deste segmento. Assim, foi traçado um panorama do surgimento e evolução de tais tecnologias, bem como foram tratados os principais impactos que a lacuna regulatória para os serviços de *streaming* causa no setor audiovisual nacional.

Foi igualmente destacado o histórico das discussões sobre o tema e os Projetos de Lei apresentados para regulamentação desses serviços no país, as atualizações da pauta em 2025 e questionamentos sobre o futuro desta.

A partir desta pesquisa, foi possível identificar a magnitude da presença dos serviços de *streaming* no Brasil, os quais até mesmo ultrapassaram em aspectos econômicos e de assinantes a tradicional janela das TVs por assinatura, antes muito proeminente no mercado brasileiro. Frisou-se que as TVs por assinatura são regulamentadas pela Lei nº 12.485/2011, que prevê o apoio e desenvolvimento do setor audiovisual nacional independente por meio de incentivos fiscais, fundo de financiamento e determinações específicas, como as cotas de conteúdo nacional, que amenizam discrepâncias no mercado. Contudo, o VoD ainda não conta com barreiras legais capazes de fazer o mesmo.

Também foram salientados a importância e os principais objetivos da regulamentação: evitar que as plataformas, especialmente estrangeiras, monopolizem o segmento no Brasil, de modo a garantir a soberania do audiovisual nacional. Garantir um percentual da receita obtida no país para o investimento em obras audiovisuais nacionais independentes, com o recolhimento da Condecine, que contribui enormemente para o mercado audiovisual interno, uma vez que o FSA fomenta a produção local. Proteger os direitos dos profissionais envolvidos na produção de obras para plataformas de *streaming* no Brasil, para que participem desse mercado de forma mais equitativa. Dar privilégio a títulos brasileiros nos catálogos das plataformas de *streaming* por meio do sistema de cotas, bem como estabelecer também cotas de produção que garantam maior diversidade territorial, e consequentemente cultural, dos locais de produção das obras para *streaming* e de origem dos profissionais envolvidos nestas. Igualmente, exigir maior transparência das empresas das plataformas quanto a atuação no mercado brasileiro, incluindo a apresentação de relatórios sobre seus serviços, como ocorre nas TVs por assinatura, para assim permitir melhor acompanhamento do mercado, o que impacta na formulação de políticas públicas para este.

Ou seja, consideramos que o propósito da busca pela regulamentação do *streaming* no Brasil não é uma tentativa de frear o avanço do segmento, mas de evitar o domínio das grandes empresas e conglomerados e o enfraquecimento do audiovisual nacional. Afinal, o cinema e o audiovisual são importantes pilares da cultura e da economia, os quais estão intrinsecamente ligados à construção da identidade do povo brasileiro e geram inúmeros empregos.

E mais, como trata-se de um novo modelo que ainda não consegue ser abrangido pelas leis já existentes, demanda uma lei articulada de acordo com suas especificidades. Por esse motivo, foi descrito que a regulamentação do *streaming* caracteriza-se como uma questão extremamente relevante e atual, que vem gerando inúmeras discussões e mobilizações entre agentes e órgãos do setor.

Portanto, compreende-se que são muitas as questões que cercam e constroem essa pauta, além desta ter um longo histórico no país. Como citado, oficialmente, uma das primeiras manifestações da Ancine sobre a pauta ocorreu em dezembro de 2011 com a publicação da Instrução Normativa 95/11, que integrou o VoD a MP 2228-1/01, embora tenha sido posteriormente editada. Com o passar dos anos, diversos estudos institucionais, informes e outros documentos foram produzidos, assim como foram apresentados Projetos de Lei, como o PL nº 8.889/2017 e o PL nº 2.331/2022, e realizados encontros e reuniões oficiais para debater a pauta.

Evidenciou-se que, a partir de 2019, o advento da pandemia somou ao já precarizado quadro da cadeia produtiva audiovisual brasileira e agravou as assimetrias de mercado causadas pela ausência de uma regulamentação dos serviços de *streaming*, tornando a pauta ainda mais urgente.

Ademais, embora tenha tido progresso significativo entre 2024 e 2025, se comparado a anos anteriores, a pauta ainda enfrenta boicote da oposição e *lobby* das plataformas, o que a impede de ser efetivamente aprovada. Em 02 de julho de 2025, o PL nº 2.331/2022 foi retirado de pauta da Comissão de Cultura, ação que colocou em suspensão sua tramitação, impactando diretamente a esperada conquista do marco regulatório para o VoD no país.

Assim, até o momento da escrita deste projeto, não foi alcançada a aprovação de um marco regulatório para o *streaming* que contemple as demandas do setor. Para impulsionar esse processo e alcançar mudanças significativas, é fundamental continuar reforçando amplamente sua importância, bem como reivindicando sua aprovação.

Portanto, manter ativas as campanhas e mobilizações em prol da regulamentação do VoD nas redes sociais, espaços virtuais que possuem grande relevância para a política atual, bem como cobrar parlamentares envolvidos na pauta, por meio das próprias redes sociais e do contato direto com os gabinetes oficiais, podem auxiliar nesse processo. Igualmente, é importante que agentes e associações do setor com maiores acessos prossigam realizando encontros e reuniões com órgãos do Governo, uma vez que estes objetivam tratar da pauta e cobrar avanços e melhorias nesta.

Além disso, a produção e divulgação de conhecimento sobre o tema também é uma valiosa forma de contribuir com as mobilizações no setor, uma vez que assim estas podem ser realizadas de formas bem fundamentadas e potentes e os debates fortalecidos, o que auxilia até mesmo a combater desinformações. Portanto, este trabalho coloca-se em acordo com Tiago Mafra (2023, p. 13), na apresentação “Streaming & Regulação de VoD”, quando ele diz que: “Quanto mais e melhor a informação disponível, mais consistente tende a ser o debate e mais eficiente será uma eventual regulamentação”.

Por fim, como afirma Cezar Migliorin (2011, online) em seu ensaio “Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate”, publicado na Revista Cinética: “se não atentarmos para a singularidade do contemporâneo, não saberemos escolher as armas e as estratégias para que as possibilidades de criação e circulação do cinema tenham a força e a diversidade que queremos”.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE. **PNAD**: De 2005 para 2011, número de internautas cresce 143,8% e o de pessoas com celular, 107,2%. 2013. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14404-asi-pnad-de-2005-para-2011-numero-de-internautas-cresce-1438-e-o-de-pessoas-com-celular-1072>. Acesso em: 06 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES. **Anatel divulga Relatório de Monitoramento da Competição**: Documento reúne informações relevantes da competição no mercado de telecomunicações referente ao segundo trimestre de 2025. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/anatel-divulga-relatorio-de-monitoramento-da-competicao>. Acesso em: 18 de julho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES. **Anatel publica relatório sobre telefonia fixa e TV paga**. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/anatel-publica-relatorio-sobre-telefonia-fixa-e-tv-paga>. Acesso em: 15 de julho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES. **Brasil registra 19,81 milhões de assinantes de TV paga em novembro**. 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/brasil-registra-19-81-milhoes-de-assinantes-de-tv-paga-em-novembro>. Acesso em: 15 de julho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES. **TV por assinatura apresenta queda de 5% no ano de 2017**. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/tv-por-assinatura-apresenta-queda-de-5-no-ano-de-2017>. Acesso em: 07 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **ANCINE divulga resultados da sua Agenda Regulatória 2015/2016**: Maior parte das ações previstas no documento foi cumprida completamente. Brasília, DF, 12 de abril de 2017. Atualizado em 04/11/2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-resultados-da-sua-agenda-regulatoria-2015-2016>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **ANCINE participa da Feira e Congresso ABTA 2015, em São Paulo**: Um dos maiores eventos da América Latina sobre TV por Assinatura contou com a presença dos diretores da agência. [S. l.]: Agência Nacional do Cinema, 06 de agosto de 2015. Atualizado em 04 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-participa-da-feira-e-congresso-abta-2015-em-sao-paulo>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **ANCINE publica agenda regulatória para o biênio 2015/2016**: Documento recebeu contribuições do setor e da sociedade em Consulta Pública. Brasília, DF, 16 de março de 2015. Atualizado em 04 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-publica-agenda-regulatoria-para-o-bienio-2015-2016>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, p. 11, dezembro de 2020. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2019.pdf. Acesso em: 04 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Informe de Mercado Distribuição em Salas 2019**. 2020. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_distribuicao_2019.pdf. Acesso em: 04 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Mapeamento de TV Paga 2010**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, abril de 2011. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/conteudos/mapeamento-de-tv-paga-2010.pdf>. Acesso em: 04 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-vod2022.pdf>. Acesso em: 05 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2024**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/panorama-mercado-vod-2024.pdf>. Acesso em: 25 de julho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Streaming & Regulação de VoD**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/Streamingevod.pdf>. Acesso em: 05 de maio de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **VÍDEO SOB DEMANDA: Análise de Impacto Regulatório**. Agência Nacional do Cinema; Superintendência de Análise do Mercado; Coordenação de Análise Econômica e de Negócios, p. 1-268. Brasília, agosto de 2019. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/regulacao/analise-impacto-regulatorio-avaliacao-resultado-regulatorio/relatorio_de_analise_de_impacto_-_vod.pdf. Acesso em: 28 de junho de 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **“O futuro da regulamentação de VOD”**: ANCINE apresenta estudo sobre regulação do vídeo por demanda no RioContentMarket 2016. 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/o-futuro-da-regulamentacao-de-vod-ancine-apresenta-estudo-sobre-regulacao-do-video-por-demanda-no-riocontentmarket-2016>. Acesso em: 07 de maio de 2025.

ALCÂNTARA, Rosana. **O Futuro da Regulamentação de VOD**. Rio Content Market 2016, 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/rcm-vod-2016-v3.pdf>. Acesso em: 07 de maio de 2025.

ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL NEGRO. **Cinema negro, é cinema brasileiro! E não pode existir avanço, sem diversidade.** APAN, 18 de abril de 2024. Disponível em:

<https://apan.com.br/cinema-negro-e-cinema-brasileiro-e-nao-pode-existir-avanco-sem-diversidade/>. Acesso em: 11 de junho de 2025.

BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. **O setor audiovisual e os serviços de streaming:** Da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura, São Cristovão, v. 24, n. 3, p. 101–116, 2023. DOI: 10.54786/revista_eptic.v24i3.17814. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/17814>. Acesso em: 18 de julho de 2025.

BARBOSA, Daniel. **Plataformas de streaming são 'faca de dois gumes' para o cinema brasileiro.** Estado de Minas, 2022. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/03/22/interna_cultura,1354380/plataformas-de-streaming-sao-faca-de-dois-gumes-para-o-cinema-brasileiro.shtml. Acesso em: 13 de maio de 2025.

BIAGINI, Eduardo. **Setor audiovisual recebe investimento federal de R\$ 4,8 bilhões em dois anos.** Agência Gov, 2024. Disponível em:

<https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202412/setor-audiovisual-recebe-investimento-federal-de-r-4-8-bilhoes-em-dois-anos>. Acesso em 18 de maio de 2025.

BIKEL, Diane. **Audiovisual pode ter cortes por falta de regulamentação, diz setor:** A chegada das plataformas trouxe aumento de visibilidade para o mercado nacional, mas não assegura investimentos, segundo entidades. Poder360. 7 de abril de 2024. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/poder-empresendedor/audiovisual-pode-ter-cortes-por-falta-de-regulamentacao-diz-setor/>. Acesso em: 26 de junho de 2025.

BRASIL DE FATO. **Em noite de manifestações políticas, Festival de Gramado consagra ‘Noites Alienígenas’:** Noite de entrega de premiações foi marcada por manifestações dentro e fora do Palácio dos Festivais. Rio Grande do Sul, 22 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/08/22/em-noite-de-manifestacoes-politicas-festival-de-gramado-consagra-noites-alienigenas/>. Acesso em: 26 de junho de 2025.

BRASIL. **Decreto nº 11.721, de 28 de setembro de 2023.** Dispõe sobre o Conselho Superior do Cinema. Casa Civil da Presidência da República, 2023. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Decreto/D11721.htm. Acesso em 27 de abril de 2025.

BRASIL. **Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002.** Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 13 de maio de 2002. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110454.htm. Acesso em 23 de maio de 2025.

BRASIL. **Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006.** Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE -, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando

ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 28 de dezembro de 2006. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm. Acesso em: 28 de maio de 2025.

BRASIL. **Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011**. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 12 de setembro de 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm. Acesso em: 23 de maio de 2025.

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20 jul. 1993. Disponível em:

<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=8685&ano=1993&ato=39fIzaU5ENFpWTac1>. Acesso em: 22 de maio de 2025.

BRASIL. **Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Brasília. Casa Civil da Presidência da República, 2001. Revogada pela Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 26 de abril de 2025.

BRASIL AUDIOVISUAL INDEPENDENTE. **Carta das Entidades da Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Independente**. Bravi.TV, 17 de maio de 2024. Disponível em:

<https://bravi.tv/carta-das-entidades-da-industria-cinematografica-e-audiovisual-brasileira-independente/>. Acesso em: 11 de junho de 2025.

CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA. **Desafios para a regulamentação do vídeo sob demanda**: consolidação da visão do Conselho Superior do Cinema sobre a construção de um marco regulatório do serviço de vídeo sob demanda. Brasília, DF, 17 de dezembro de 2015. Disponível em:

https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/downloads/CSC/2014-2016-5a-ro_17-12-2015_consolidacao-da-visao-do-csc-sobre-vod.pdf. Acesso em: 28 de junho de 2025.

CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA. **Moção nº 1/2024**. Plenário do Conselho Superior do Cinema, Brasília. 02 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/orgaos-colegiados/conselho-superior-do-cinema/MocaoCSCVOD.pdf>. Acesso em: 23 de junho de 2025.

COSTA, Humberto. **Projeto de Lei nº 1994, de 2023**. Dispõe sobre a comunicação audiovisual sob demanda, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE e dá outras providências. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/156973>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

DE MARCHI, Leonardo; MARTINS LADEIRA, João. **Originais Netflix**: Um panorama da produção audiovisual da Netflix no Brasil 2016-2019. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 30, n. 1, p. e42989, 2023. DOI: 10.15448/1980-3729.2023.1.42989. Disponível em: <https://revistaseletronicas.puers.br/revistafamecos/article/view/42989>. Acesso em: 09 de abril de 2025.

FEGHALI, Jandira. **PES n.1 CCULT ao Projeto de Lei nº 2.331, de 2022**. Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) – LEI TONI VENTURI. Comissão de Cultura (CCULT), Câmara dos Deputados. Brasília, DF, 20 de maio de 2025. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2946354&filename=Tramitacao-PL%202331/2022. Acesso em: 17 de junho de 2025.

FEGHALI, Jandira. **PRL n. 1 CCULT ao Projeto de Lei nº 2.331, de 2022**. Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) – LEI TONI VENTURI. Comissão de Cultura (CCULT), Câmara dos Deputados. Brasília, DF, 08 de abril de 2025. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2882478&filename=Tramitacao-PL%202331/2022. Acesso em: 28 de junho de 2025.

FIGUEIREDO, André. **PRLP n.2 ao Projeto de Lei nº 8.889, de 2017**. Dispõe sobre os serviços de vídeo sob demanda. Mesa Diretora, Câmara dos Deputados. Brasília, DF, 13 de maio de 2024. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2422196&filename=Tramitacao-PL%208889/2017. Acesso em: 28 de junho de 2025.

FIGUEIREDO, André. **O impacto do streaming na cultura brasileira e a importância da regulamentação do setor**. Brasília, 12 de março de 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/depandrefigueiredo/p/DHHFUOeSis-/>. Acesso em: 24 de junho de 2025.

GOVERNO DA PARAÍBA. **Dez cidades paraibanas são cenários da série "Cangaço Novo" e será tema de painel em evento internacional**. Paraíba, 25 de julho de 2023. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/dez-cidades-paraibanas-sao-cenarios-da-serie-cangaco-novo-e-sera-tema-de-painel-em-evento-internacional>. Acesso em: 20 de julho de 2025.

GSHOW GLOBO. **Guerreiros do Sol, Raul Seixas**: Eu Sou e a Copa do Mundo de Clubes agitam o mês de junho no Globoplay: O filme Vitória, com Fernanda Montenegro, e o lançamento do Globoplay Novelas também estão entre os destaques. GShow Globo. Rio de Janeiro, 30 de maio de 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/guerreiros-do-sol-raul-seixas-eu-sou-e-a-copa-do->

mundo-de-clubes-agitam-o-mes-de-junho-no-globoplay.ghml. Acesso em: 27 de junho de 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **PNAD Contínua**: Em 2022, streaming estava presente em 43,4% dos domicílios com TV. Agência IBGE Notícias. Disponível em:

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38306-em-2022-streaming-estava-presente-em-43-4-dos-domicilios-com-tv>. Acesso em: 15 de julho de 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **PNAD Contínua TIC 2017**: Internet chega a três em cada quatro domicílios do país. Agência IBGE Notícias. Disponível em:

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/23445-pnad-continua-tic-2017-internet-chega-a-tres-em-cada-quatro-domicilios-do-pais>. Acesso em: 06 de maio de 2025.

IKEDA, Marcelo. **O consumo de filmes em plataformas de streaming: a crise do conceito de janela (windowing) e os desafios para o cinema independente**. Interin, v. 29 n. 1, p. 63-82, jan/jun 2024. Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/3011>. Acesso em: 20 de julho de 2025.

KEMPF, Alisson Felipe; SILVA, Matheus Silveira da; ONESSEKEN, Silmara Aparecida; GARCIA, Bruno Eduardo Slongo. **Consumo das plataformas de streaming antes e durante a pandemia da COVID-19**. Congresso Internacional de Administração, Paraná, Brasil, 34ª Edição, 2021. p. 4-5. Disponível em:

https://admpg.com.br/2021/anaais/arquivos/09122021_230937_613eb539011b0.pdf. Acesso em: 13 de maio de 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. **Ancine sinaliza tratamento tributário diferenciado ao VOD em catch-up TV**. Teletime, Brasília, DF, 05 de agosto de 2015. Disponível em:

<https://teletime.com.br/05/08/2015/ancine-sinaliza-tratamento-diferenciado-ao-vod-em-catch-up-tv/>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. **Governo Federal declara apoio ao substitutivo de Jandira Feghali ao PL do VOD**. TelaViva. 29 de maio de 2025. Disponível em:

<https://telaviva.com.br/29/05/2025/governo-federal-declara-apoio-ao-substitutivo-de-jandira-feghali-ao-pl-do-vod/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. **Jandira Feghali apresenta novo parecer sobre PL do**

streaming com alterações em alíquotas e cotas. TelaViva. 19 de maio de 2025. Disponível em:

<https://telaviva.com.br/19/05/2025/jandira-feghali-apresenta-novo-parecer-sobre-pl-do-streaming-com-alteracoes-em-aliquotas-e-cotas/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. **Ministério da Cultura aponta complexidade no debate sobre regulamentação de streaming**. Telaviva. 28 de março de 2025. Disponível em:

<https://telaviva.com.br/28/03/2025/ministerio-da-cultura-aponta-complexidade-no-debate-sobre-regulamentacao-de-streaming/>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. **Produtores e MDIC definem "2 P.I.s" como pilares da regulamentação de streaming**. Telaviva. 27 de março de 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/27/03/2025/produtores-e-governo-federal-definem-2-p-i-s-como-pilares-da-regulamentacao-de-streaming/>. Acesso em: 15 de junho de 2025.

MAFRA, Tiago. **Streaming & Regulação de VoD**. Ancine, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/Streamingevod.pdf/view>. Acesso em: 20 de julho de 2025.

MARTINS, Marcus. **As recentes tentativas de formulação de uma legislação para o audiovisual no Brasil**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, p. 291-305, abr./jun. 2007. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/44/174/ril_v44_n174_p291.pdf. Acesso em: 25 de abril de 2025.

MARTINS, Marcus. **Como anda a regulamentação dos serviços de vídeo sob demanda no Brasil? Brasília**: Núcleo de Estudos e Pesquisas/CONLEG/Senado, Fevereiro 2025 (Texto para Discussão nº 340). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/textos-para-discussao/td340>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. **Video sob demanda**: uma nova plataforma televisiva. In: XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 07 a 10 de jun., 2016, p. 1-24. Disponível em: https://introducaocomunicacao.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/12/texto-a.0001-_vicc81deo-sob-demanda-uma-nova-plataforma-televisiva-in-mesquita-d.-e-massarollo-joacc83o-carlos.-encontro-anual-da-compoc81s-na-universidade-federal-de-goiaacc81s-goiaacc8-1.pdf. Acesso em: 09 de abril de 2025.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. **A Empreitada Global da Netflix**: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 11, n. 1, ISSN: 2179-1465, p. 04-30, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/492>. Acesso em: 12 de abril de 2025.

MENEZES, Margareth. **Nos reunimos ontem com o Movimento VoD12 pelo Audiovisual Brasileiro**. Brasília, 13 de junho de 2025. Instagram: @margarethmenezes. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DK3ltzGv_M8/. Acesso em: 24 de junho de 2025.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: Notas para um debate. Revista Cinética, fevereiro de 2011. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 20 de julho de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Após reunião com representantes do setor audiovisual realizada nesta terça-feira (22)**, o Ministério da Cultura (MinC) reafirma seu posicionamento inequívoco sobre a regulação das plataformas de Video on Demand (VoD). Brasília, 22 de julho de 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/minc/p/DMbT7_xyQ9A/. Acesso em: 25 de julho de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Em reunião com VoD12, MinC assegura compromisso com aprovação da Lei do Streaming em 2025:** Esforço conjunto entre governo e setor é crucial para impulsionar o audiovisual do Brasil. Ministério da Cultura. Publicado em 13 de junho de 2025. Atualizado 17 de junho de 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/em-reuniao-com-vod12-minc-assegura-compromisso-com-aprovacao-da-lei-do-streaming-em-2025>. Acesso em 25 de junho de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Grupo de Trabalho do VoD apresenta relatório com diretrizes para a regulação do serviço no Brasil:** Estudo vê momento decisivo para a reconfiguração da política nacional do audiovisual. Brasília, DF, 02 de setembro de 2023. Atualizado em 22 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grupo-de-trabalho-do-vod-apresenta-relatorio-com-diretrizes-para-a-regulacao-do-servico-no-brasil>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Ministério da Cultura participa da Rio2C com agenda estratégica para o audiovisual:** Referência em criatividade na América Latina, evento é apoiado pelo MinC. Ministério da Cultura. 29 de maio de 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/sala-de-imprensa/avisos-de-pauta/ministerio-da-cultura-participa-da-rio2c-com-agenda-estrategica-para-o-audiovisual>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA; AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Relatório Final do GT VoD:** Recomendações acerca da Regulação do segmento de Video on Demand (VoD). Grupo de Trabalho GT VoD, Portaria Minc nº 36, de 6 de junho de 2023. Brasília, DF, 29 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorio-final-gt-vod/relatorio-final-gt-vod2023.pdf/view>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

MONTERASTELLI, Alessandra. **Kleber Mendonça Filho, em Cannes, defende a regulação do streaming no Brasil:** Diretor diz ainda que país sofre de amnésia autoaplicada pela Lei da Anistia após a ditadura, abordada em 'O Agente Secreto'. Folha de S.Paulo, 19 de maio de 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/05/kleber-mendonca-filho-em-cannes-defende-a-regulacao-do-streaming-no-brasil.shtml>. Acesso em: 14 de junho de 2025.

MOTION PICTURES ASSOCIATION. **Theatrical and Home Entertainment Market Environment 2021.** 2022, p. 1-67, 2022. Disponível em: <https://www.motionpictures.org/research-docs/2021-theme-report/>. Acesso em: 13 de maio de 2025.

MOVIMENTO VOD 12%. **Frente Ampla pelo Audiovisual Brasileiro defende que 12% das receitas obtidas no Brasil pelas plataformas de streaming sejam investidas no setor audiovisual brasileiro.** Movimento VoD 12%. 31 de março de 2025. Disponível em: <https://vod12.com.br/frente-ampla-pelo-audiovisual-brasileiro-defende-que-12-das-receitas-obtidas-no-brasil-pelas-plataformas-de-streaming-sejam-investidas-no-setor-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 24 de junho de 2025.

MOVIMENTO VOD 12%. **Frente Ampla pelo Audiovisual Brasileiro: por um Marco Regulatório do VOD e a pela Proteção da Soberania Brasileira.** Movimento VoD 12%. Publicado em: 2025. Disponível em:

<https://vod12.com.br/frente-ampla-pelo-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em: 24 de junho de 2025.

NETFLIX. **Novidades na Netflix**. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/new-to-watch. Acesso em: 27 de junho de 2025.

PINA, Rute. Walter Salles: **Futuro do cinema brasileiro depende da regulação do streaming, 'que é terra de ninguém'**. BBC News Brasil, São Paulo, 20 de fevereiro de 2025. Atualizado em: 3 de março de 2025. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4g31z1jx6jo>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

POSSEBON, Samuel. **Feghali vai trabalhar para que regulamentação do streaming saia este ano**. TelaViva, 14 de abril de 2025. Atualizado em 15 de abril de 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/14/04/2025/deputada-jandira-feghalli-apresenta-destaques-de-parecer-do-pl-2-331-22/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

SAIKALI, Lucas Bossoni; CARVALHO, Alice Padilha de. **O serviço de streaming no cenário legal brasileiro: reflexões a partir do caso Netflix**. Revista Eurolatinoamericana de Derecho Administrativo, Universidad Nacional del Litoral Argentina, Santa Fe, vol. 4, n. 2, p. 79-96, jul-dez, 2017. DOI: 10.14409/rr.v4i2.7144. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Redoeda/article/view/7144>. Acesso em: 04 de maio de 2025.

SILVA, João Victor Maciel da; CARDOSO, Suzana Guedes. **Netflix local: uma análise de dados da pluralidade nos conteúdos originais da plataforma**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL, p. 1-12, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1989-1.pdf>. Acesso em: 13 de abril de 2025.

SOUSA, Ana Paula. **O cinema que não se vê: a guerra política por trás da produção de filmes brasileiros no século XXI** / Ana Paula Sousa. - 1. ed. - Belo Horizonte [MG] : Fino Traço, 2022. 278 p.; 23 cm. ISBN 978-85-8054-569-2.

TANTO CINE. **TANTO EXPLICA: ENTIDADES DO AUDIOVISUAL COBRAM MINC PARA REGULAÇÃO DO STREAMING. ENTENDA**. Tanto Cine, 24 de julho de 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/tantocine/p/DMgNxQyRF90/>. Acesso em: 25 de julho de 2025.

TEIXEIRA, Paulo. **Projeto de Lei nº 8889/2017**. Dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 18 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2157806>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

TELAVIVA. **Jandira Feghali apresenta os principais pontos sobre o parecer sobre o PL 2.331**. Telaviva. 16 de abril de 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/16/04/2025/jandira-feghalli-apresenta-os-principais-pontos-sobre-o-pa-recer-sobre-o-pl-2331/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

TELAVIVA. **MinC assegura compromisso com a aprovação da Lei do Streaming em 2025**. TelaViva. 13 de junho de 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/13/06/2025/minc-assegura-compromisso-com-a-aprovacao-da-lei-do-streaming-em-2025/>. Acesso em: 20 de junho de 2025.

TELECO. **Estatísticas de TV por Assinatura no Brasil**. Disponível em: <https://www.teleco.com.br/rtv.asp>. Acesso em: 18 de julho de 2025.

TELETIME. **Brasil Streaming**. Teletime. Disponível em: <https://teletime.com.br/brasilstreaming/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

TOLEDO, Mariana. **"Não existe a possibilidade de não avançar"**, diz Joelma Gonzaga sobre o substitutivo de Jandira Feghali. TelaViva. 30 de maio de 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/30/05/2025/nao-existe-a-possibilidade-de-nao-avancar-diz-joelma-gonzaga-sobre-o-substitutivo-de-jandira-feghali/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

TOLEDO, Mariana. **Consumo de streaming cresce na quarentena e plataformas brasileiras investem em lançamentos**. 2020. Disponível em: <https://telaviva.com.br/23/04/2020/consumo-de-streaming-cresce-na-quarentena-e-plataformas-brasileiras-investem-em-lancamentos/>. Acesso em: 14 de maio de 2025.

TRAD, Nelsinho. **Projeto de Lei nº 2331, de 2022**. Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, para incluir a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao público brasileiro como fato gerador da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE. Brasília, DF, 23 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/154545>. Acesso em: 01 de julho de 2025.

TRAD, Nelsinho. **Projeto de Lei nº 2331/2022**. Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). Brasília: Câmara dos Deputados, 08 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2432409>. Acesso em: 05 de maio de 2025.

VALENTE, Jonas. **Plataformas digitais e concentração na Internet**. Rede de Pesquisa em Governança da Internet, III Encontro Anual: Anais da Rede de Pesquisa em Governança da Internet, Manaus, v. 3, 01 de outubro de 2019. Disponível em: <https://encontro.redegobernanca.net.br/encontro-anual/article/view/222>. Acesso em: 08 de julho de 2025.

WALTER, Salles. **Walter Salles defende a regulamentação do streaming no Brasil**. In: WALTER Salles: “A Anistia imposta criou uma amnésia, permitiu que a ditadura fosse romantizada”. Direção Geral: Bob Fernandes. Direção Executiva: Antonio Prada. Produção: Eliano Jorge. Edição: Valter Pereira. Arte e Vinhetas: Lorota. Música de abertura e encerramento: Gabriel Edé. Moderador: Sérgio Augusto. Convidado: Walter Salles. Rio de Janeiro, 1º de março de 2025. Vídeo (27:27-30:00). Publicado pelo canal Bob Fernandes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ue9-GDzJBO4>. Acesso em: 14 de junho de 2025.