



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE DIREITO

MATHEUS GOMES NUNES

DIREITOS CONEXOS EM CATÁLOGO:
A REMUNERAÇÃO DE ARTISTAS INTÉRPRETES PELA (RE)EXIBIÇÃO DE OBRAS
AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING*

SÃO CRISTÓVÃO

2025

MATHEUS GOMES NUNES

DIREITOS CONEXOS EM CATÁLOGO:

**A REMUNERAÇÃO DE ARTISTAS INTÉRPRETES PELA (RE)EXIBIÇÃO DE OBRAS
AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Direito.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andrea Depieri de Albuquerque Reginato

Co-orientador: MSc. Gustavo Fortunato D'Amico

SÃO CRISTÓVÃO

2025

[Folha destinada à inserção da ficha catalográfica.]

MATHEUS GOMES NUNES

DIREITOS CONEXOS EM CATÁLOGO:

**A REMUNERAÇÃO DE ARTISTAS INTÉRPRETES PELA (RE)EXIBIÇÃO DE OBRAS
AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Direito.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andrea Depieri de Albuquerque Reginato

Co-orientador: MSc. Gustavo Fortunato D'Amico

Aprovado em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Andrea Depieri de Albuquerque Reginato
Orientadora

Prof. MSc. Gustavo Fortunato D'Amico
Co-orientador

Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira
Avaliador

Prof.^a Dr.^a Míriam Coutinho de Faria Alves
Avaliadora

À Liliane, pelo possível e o impossível.

AGRADECIMENTOS

Sirvo-me deste para, em breves palavras, expressar minha gratidão por todos aqueles que estiveram presentes nos momentos que precederam – e tornaram possível – a entrega deste trabalho.

Primeiramente, agradeço todo o apoio e suporte dado pela minha família durante meu crescimento e amadurecimento. À minha mãe, Liliane, por ser sustentáculo dessa trajetória e por seu amor incondicional. Ao meu avô, Amorim, por ser sinônimo de força e cuidado, além de ser um estandarte do poder transformador da educação.

À minha querida Ana Beatriz, sou grato pelos momentos de escuta e amparo, combustível essencial que me permitiu seguir em frente nos momentos de incerteza. Tu és o meu farol.

Aos meus grandes amigos da Universidade Federal de Sergipe, que de colegas de turma se tornaram companheiros de jornada, meu mais sincero obrigado. À Mariana, Joanna, Alissa, Lucas, Yasmin, Pedro, Luan e David, agradeço imensamente por toda a parceria, amizade e por compartilharem comigo os sabores e dissabores da graduação. Foi uma honra dividir esses 5 anos com vocês.

À Universidade Federal de Sergipe, expresso minha imensa gratidão pelo compromisso com a educação pública, que resiste e persiste. Ao corpo docente do curso de Direito da UFS, agradeço o esmero no repasse do conhecimento jurídico de qualidade, atento às mazelas sociais e à pluralidade da formação acadêmica.

Agradeço à professora Andrea Depieri de Albuquerque Reginato, que teve papel essencial no meu primeiro contato com o Direito e, ao final do curso, tão gentilmente aceitou a orientação deste trabalho. A Gustavo Fortunato D'Amico, meu coorientador, mestre (jedi) e amigo, agradeço por todos os debates, orientações e desenvolvimento de ideias que expandiram meus horizontes dentro do Direito Autoral; esta pesquisa não seria possível sem sua dedicação.

Agradeço ao GEDAI, cujo trabalho na democratização do conhecimento e pesquisa sobre propriedade intelectual me trouxeram as bases para discutir temas tão caros à cultura. Ao Oxente, Pipoca, sou grato por me abrirem as portas para discutir a valorização do audiovisual brasileiro. Expresso também minha gratidão aos meus pares da Lemos Consultoria, que diariamente me mostram a beleza da interlocução entre o direito e o entretenimento.

Por fim, agradeço a todos os colaboradores que mantêm o cinema brasileiro vivo e fazem com que nossas histórias ecoem pelo mundo. A vida presta, e muito!

*Tenho um otimismo realista, porque a
condição humana é falha. Todos somos atores
nesse palco que é o mundo.
(Fernanda Montenegro)*

RESUMO

O advento e popularização das plataformas de *streaming* transformou a indústria audiovisual e a forma como as obras são consumidas e monetizadas. Nesse contexto, a posição dos artistas intérpretes se tornou um tema de tensão, especialmente quanto ao direito à remuneração pela (re)exibição de suas performances. No Brasil, a legislação autoral vigente protege os direitos dos intérpretes através dos direitos conexos aos de autor, mas não prevê expressamente a remuneração residual pela exploração das interpretações dos artistas do audiovisual, tampouco legitima a atuação de entidades voltadas para proteção desses direitos, o que difere de modelos adotados em países como Argentina, França e Estados Unidos. Este estudo busca analisar a viabilidade da remuneração dos intérpretes no Brasil frente às novas dinâmicas do mercado digital, explorando uma possível solução para a garantia de pagamento proporcional à exibição contínua das obras audiovisuais. A pesquisa adota abordagem qualitativa e exploratória, fundamentada na análise da legislação nacional e internacional, doutrina especializada e jurisprudência. Inicialmente, são apresentados os conceitos fundamentais sobre direitos de autor e conexos, bem como a evolução dos modelos de remuneração dos intérpretes com base nessas garantias. Em seguida, o estudo investiga os contratos de cessão de direitos e a ausência de previsões normativas que garantam uma remuneração proporcional ao uso contínuo das obras em plataformas digitais. A partir disso, o trabalho compara o caso brasileiro com experiências internacionais que garantem pagamentos residuais aos artistas, a fim de traçar um paralelo normativo e de posicionamento da classe artística. Por fim, são discutidas possíveis soluções, como a gestão coletiva de direitos autorais, visando assegurar maior equidade na distribuição das receitas do *streaming*. Dessa forma, conclui-se que a legislação brasileira ainda apresenta lacunas, tornando necessária a regulamentação específica ou a criação de novos mecanismos que garantam a remuneração justa dos intérpretes.

Palavras-chave: Direitos conexos. Remuneração. Obras audiovisuais. *Streaming*. Artistas intérpretes. Gestão coletiva.

ABSTRACT

The growth of streaming platforms has transformed the audiovisual industry and the way works are consumed and monetized. In this context, the position of performing artists has become an object of tension, particularly regarding their right to remuneration for the (re)exhibition of their performances. In Brazil, the current copyright legislation protects performers' rights through neighboring rights, but it does not explicitly provide for residual remuneration for the exploitation of audiovisual artists' performances, nor does it legitimize the role of entities dedicated to protecting these rights, which differs from models adopted in countries such as Argentina, France, and the United States. This study aims to analyze the feasibility of performers' remuneration in Brazil in light of the new dynamics of the digital market, exploring a possible solution to ensure proportional payment based on the continuous exhibition of audiovisual works. The research adopts a qualitative and exploratory approach, based on the analysis of national and international legislation, specialized doctrine, and case law. Initially, fundamental concepts regarding copyright and neighboring rights are presented, as well as the evolution of remuneration models for performers based on these guarantees. Subsequently, the study investigates rights assignment contracts and the lack of legal provisions ensuring proportional remuneration for the continuous use of works on digital platforms. Additionally, the study compares the Brazilian case with international experiences that guarantee residual payments to artists, in order to establish a parallel regarding normative provisions and the positioning of the artistic class. Finally, possible solutions are discussed, such as the collective management of copyright, aiming to ensure greater fairness in the distribution of streaming revenues. The study concludes that Brazilian legislation still presents gaps, making it necessary to establish specific regulations or develop new mechanisms to guarantee fair remuneration for performers.

Keywords: Neighbouring Rights. Remuneration. Audiovisual works. Streaming. Performing artists. Collective management

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADAMI: *Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes*

AISGE: *Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión*

AMPTP: *Alliance of Motion Picture and Television Producers*

ANCINE: Agência Nacional do Cinema

art.: Artigo

CPI: Comissão Parlamentar de Inquérito

DGA: *Directors Guild of America*

ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

EGC: Entidade de Gestão Coletiva

FSA: Fundo Setorial do Audiovisual

FVOD: *Free Video on Demand*

IBOPE: Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

LDA: Lei de Direitos Autorais – Lei 9.610 de 1998

MinC: Ministério da Cultura

OIT: Organização Internacional do Trabalho

OMC: Organização Mundial do Comércio

OMPI: Organização Mundial da Propriedade Intelectual

OTT: *Over-The-Top*

PL: Projeto de Lei

SAG-AFTRA: *Screen Actors Guild - American Federation of Television and Radio Artists*

SAGAI: *Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes*

STJ: Superior Tribunal de Justiça

TIC: Tecnologias da Informação e Comunicação

TJ: Tribunal de Justiça

TRIPS: *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*

UE: União Europeia

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

VOD: *Video on Demand*

TVOD: *Transactional Video on Demand*

SVOD: *Subscription Video on Demand*

VVOD: *Verified Video on Demand*

WGA: *Writers Guild of America*

WPPT : *WIPO Performances and Phonograms Treaty*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS, OBRA AUDIOVISUAL E PLATAFORMAS DE STREAMING: BASES E CONCEITOS.....	16
2.1 A PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS.....	16
2.1.1 Tratados Internacionais.....	20
2.1.2 Direitos dos Artistas Intérpretes no Brasil.....	24
2.2 OBRA AUDIOVISUAL.....	28
2.3 PLATAFORMAS DE <i>STREAMING</i> E <i>VOD (VIDEO ON DEMAND)</i>	31
3 O PANORAMA ATUAL DO STREAMING E A POSIÇÃO CONTRATUAL DOS INTÉRPRETES.....	34
3.1 MODELOS DE REMUNERAÇÃO NAS PLATAFORMAS DE <i>STREAMING</i> NO PANORAMA BRASILEIRO.....	34
3.2 CADEIA DE DIREITOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO VIA <i>STREAMING</i>	38
3.3 CONTRATOS SOBRE DIREITOS DOS INTÉRPRETES.....	43
4 MODELOS DE REMUNERAÇÃO DE INTÉRPRETES NO MUNDO.....	52
4.1 ARGENTINA.....	52
4.2 FRANÇA.....	56
4.3 ESTADOS UNIDOS.....	61
4.4 OUTROS PAÍSES.....	65
5 AS PERSPECTIVAS DE REMUNERAÇÃO NO BRASIL.....	68
5.1 O SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL.....	69
5.1.1 Gestão Coletiva no Audiovisual.....	75
5.1.2 Streaming como Exibição Pública.....	80
5.2 DESAFIOS E OPORTUNIDADES.....	82
6 CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS.....	93
APÊNDICE A.....	101
APÊNDICE B.....	102

1 INTRODUÇÃO

Em 2023, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, a maior e mais rentável do mundo, parou: pela primeira vez em mais de 60 anos, atores e roteiristas de toda a indústria entraram simultaneamente em greve para reivindicar melhores condições de remuneração e valorização no eixo das produções audiovisuais. O irrompimento do movimento reivindicatório teve como um de seus motivos principais a dominância das plataformas de *streaming* na exploração de seus trabalhos. Com a disponibilização de cada vez mais obras nos catálogos das plataformas, esses profissionais contestavam o modelo de remuneração proposto até então, o qual não abarcava o retorno financeiro pela disponibilização de seus expoentes neste ambiente digital.

Para os atores, a greve durou cerca de 120 dias, até que um acordo com os grandes estúdios e produtoras da indústria audiovisual norte-americana fosse firmado, garantindo que esses profissionais pudessem ser devidamente remunerados pela exploração de suas interpretações – seu ofício –, nas milhões de telas que permanecem eternamente ligadas às plataformas.

Na esteira desse contexto fulcral, que escancarou a importância de se olhar para o atual fenômeno midiático através da perspectiva dos rostos da indústria audiovisual, tem-se na ascensão das plataformas de *streaming* um agente profundamente transformador, em todas as conjunturas. Não apenas modificaram-se os hábitos de consumo, mas também as relações contratuais e os modelos de remuneração dos profissionais envolvidos. Dentre os principais afetados, restam os artistas intérpretes, cuja participação e obras audiovisuais é um lugar indissociável, mas em que remuneração pela exibição e reexibição dessas obras em plataformas digitais trouxe inúmeros desafios jurídicos e negociais.

No Brasil, os direitos dos artistas intérpretes estão elencados na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), sob a forma de direitos conexos aos de autor. Na legislação, não há menção clara sobre a obrigatoriedade de remuneração residual para esses profissionais, diferentemente do que ocorre em outros países, como a França. Além disso, os profissionais não estão amparados por entidades representativas com relevante presença institucional capaz de garantir esse direito de remuneração pela via reivindicatória, como ocorre na Argentina ou nos próprios Estados Unidos, por exemplo.

Diante desse panorama incerto, o presente trabalho busca analisar a viabilidade da remuneração dos artistas intérpretes brasileiros no contexto da reexibição de suas obras no mercado do *streaming*, considerando a posição de exercício dos direitos conexos e os desafios

impostos pela atual estrutura contratual no setor audiovisual. Sendo assim, a problemática central da pesquisa aqui realizada se materializa justamente na falta de mecanismos e aparatos normativos específicos que garantam aos artistas intérpretes brasileiros uma retribuição financeira equitativa pela reexibição de suas performances em obras disponibilizadas nas plataformas de vídeo sob demanda (VOD, da sigla em inglês).

A consolidação desse modelo como principal janela de exibição das obras audiovisuais impôs novas dinâmicas que restringem a participação dos profissionais nos rendimentos gerados por suas próprias atuações. No ordenamento nacional, onde já não se previa a remuneração equitativa dos artistas pela reexibição de obras em mídias tradicionais como cinema e televisão, sob a justificativa de uma suposta cessão integral de direitos, a ausência de regulamentação específica e a falta de transparência nos critérios de monetização dessas plataformas põem em voga gargalos ainda maiores.

Diante desse panorama, a relevância desse estudo se justifica pela necessidade de compreender a posição jurídica dos artistas intérpretes brasileiros no mercado tomado pela reprodução digital, bem como pela necessidade de investigação das possibilidades ocultas na garantia de contrapartidas equitativas pelo exercício de seus direitos conexos. Com a presença de cada vez mais obras brasileiras nas plataformas, instaura-se urgência para um debate acerca dos mecanismos, existentes e ainda inexistentes, que envolvem a distribuição equitativa da receita gerada pelas produções, principalmente ao se considerar a gama de investimentos privados que adentram o Brasil por meio dos grandes estúdios e produtoras internacionais.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar a viabilidade jurídica de se garantir – ou efetivar – um direito autônomo de remuneração residual dos atores brasileiros frente à crescente disponibilização das obras audiovisuais nas plataformas de *streaming*.

Para tanto, foram estabelecidos quatro objetivos específicos: examinar o histórico referente à proteção dos direitos conexos conferidos aos artistas no ordenamento jurídico brasileiro; entender o atual panorama do *streaming* no Brasil e no mundo, a fim de comprovar a relevância econômica e social dessa análise; comparar os modelos de remuneração de intérpretes em diferentes legislações e doutrinas jurídicas, com o fito de verificar sua aplicabilidade no Brasil; e, analisar o modelo normativo-institucional de remuneração atualmente vigente no território nacional, a partir da investigação de possíveis interpretações jurídicas que possam viabilizar essa remuneração no âmbito digital.

No ímpeto de alcançar tais objetivos, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, realizando uma incursão analítica a partir de contributos da doutrina autoralista, literatura especializada e interpretação da legislação vigente. Ademais, faz-se uso do estudo de

jurisprudência relevante sobre a questão, com foco nas disputas envolvendo direitos conexos dos artistas e entendimentos sobre novas formas de gestão coletiva de direitos autorais. A partir disso, o trabalho se estrutura em quatro capítulos de discussão, além desta introdução e das considerações finais.

No Capítulo 2, serão apresentados os principais conceitos que envolvem o tema, a fim de alcançar uma compreensão basilar sobre a discussão que será travada. Neste liame, o estudo traça a fundamentação do instituto dos direitos conexos aos de autor, bem como sua fundamentação e consolidação histórica. Ademais, analisa o conceito de obra audiovisual e revela sua definição jurídica, trazendo a composição os esforços que levam à sua concretização no mundo sensível. Por fim, apresenta o verbete *streaming* como definição, pontuando também seu impacto inicial no panorama midiático, e sua relação com os conceitos anteriormente apresentados.

Firmadas as bases conceituais do trabalho, o Capítulo 3 discute, do ponto de vista econômico e jurídico, o cenário atual do mercado de *streaming*, apresentando as principais formas de monetização dessas plataformas e como se dá a disponibilização de obras audiovisuais nos catálogos. Além disso, traz ênfase na posição contratual dos intérpretes, evidenciando não apenas a cadeia de direitos que compõe esse novo cenário, como as principais controvérsias envolvendo o tratamento jurídico dado às garantias dos artistas no seio dessas obras audiovisuais, através da análise de jurisprudência relevante e discussão acerca de como suas participações são negociadas.

O Capítulo 4 amplia a análise para o contexto internacional, trazendo exemplos práticos de legislações e modelos de estruturação adotados por países como Argentina, França e Estados Unidos para a efetivação do direito de remuneração de artistas intérpretes. Essa investigação também traz paralelos normativos e institucionais que podem servir como referência para o modelo brasileiro.

Por fim, o Capítulo 5 retorna a discussão para o panorama nacional, se dedicando a investigar as perspectivas de remuneração dos artistas intérpretes no Brasil. Esta seção analisa o papel da gestão coletiva de direitos autorais como uma forma de efetivação dessa garantia, bem como as possibilidades jurídicas advindas de um modelo já consolidado no âmbito da música, mas com ímpeto de transposição para o audiovisual.

Além disso, são exploradas as perspectivas futuras para a implementação desses novos modelos de arrecadação, considerando o atual arcabouço legal que se apresenta no país, bem como as demandas já expostas pela classe artística interessada. A partir dessa análise, busca-se

compreender se o ordenamento jurídico brasileiro já oferece caminhos para essa proteção ou se há necessidade de reformas legislativas para que isso ocorra.

Nesse diapasão, este trabalho de conclusão de curso busca contribuir, ainda que minimamente, para a construção de um debate mais consistente sobre a proteção dos direitos dos artistas intérpretes, na urgência trazida pela nova era digital. É dever de praxe também oferecer subsídios para o aprimoramento do arcabouço normativo relacionado, bem como a valorização dos profissionais na indústria audiovisual brasileira contemporânea, historicamente marcada por um forte percurso de resistência frente às adversidades e influência da massificação cultural trazida por agentes internacionais.

2 DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS, OBRA AUDIOVISUAL E PLATAFORMAS DE *STREAMING*: BASES E CONCEITOS

O presente trabalho tem como ponto de partida a apresentação dos conceitos fundamentais que embasam toda a pesquisa, com destaque para os direitos de autor e conexos, a definição de obra audiovisual e o papel das plataformas de *streaming* na circulação de conteúdos culturais. Esses pilares conceituais são imprescindíveis para contextualizar os debates contemporâneos sobre remuneração, propriedade intelectual e reexibição de obras em meios digitais, com luz dada à perspectiva da classe artística representada pelos intérpretes brasileiros.

Em primeiro lugar, os direitos de autor e conexos serão discutidos a partir de sua fundamentação legal e funcionalidade prática, privilegiando a análise das prerrogativas as quais gozam os atores e intérpretes através da consolidação dos aparatos normativos nacionais e internacionais.

Outro conceito central é o de obra audiovisual: esta, por ser resultado de esforços colaborativos, levanta questões específicas quanto à titularidade e divisão de direitos, especialmente dos atores que integram a obra, o que se torna ainda mais relevante em um cenário de reexibição constante em plataformas digitais, com foco na questão referente a sua remuneração.

Por fim, as plataformas de *streaming* serão exploradas como fenômenos disruptivos que remodelaram não apenas a cadeia de distribuição e o consumo de conteúdos audiovisuais, como também as dinâmicas de contratação de seus agentes internos. Isso porque, além de funcionarem como veículos para a disseminação global de obras audiovisuais, essas plataformas introduzem novos modelos de licenciamento e remuneração, desafiando as relações tradicionais que se firmavam no fazer audiovisual até então.

2.1 A PROTEÇÃO DOS DIREITOS CONEXOS AOS DE AUTOR

Os artistas intérpretes, também chamados de atores, ocupam um papel central na materialização das obras audiovisuais, sendo responsáveis por transmitir ao público o conteúdo de um roteiro a partir de suas interpretações. Para compreender a proteção conferida a esses profissionais, é imprescindível abordar o conceito de direitos conexos aos de autor, a fim de fincar as bases a discussão que se põe em voga, bem como sua importância no atual cenário de desenvolvimento midiático.

De início, tem-se que a própria semântica do termo “direitos conexos” pressupõe que estes estão conectados a um instituto principal, basilar ou primeiro. Não à toa, possuem a qualidade daquilo que é conectado à dimensão do direito de autor (Bittar, 2019, p. 157). Por esse motivo, é necessário realizar uma incursão rumo ao entendimento desse instituto, com vistas a explicar o porquê dessa separação terminológica, sua natureza jurídica e as bases normativas, internacionais e nacionais, que legitimam sua aplicação.

O conceito que abrange o “direito de autor”¹, ainda que tenha sofrido mutações desde sua concepção – em grande parte pela constante transformação que sucede o desenvolvimento de novas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) –, encontra-se plenamente firmado na ideia do espírito criativo do ser humano. O ilustre José Oliveira Ascensão (1997, p. 20) define esta seara jurídica enquanto “um setor da atividade normal dos particulares, centrado na criação literária e artística”. É, portanto, uma tutela de bens intangíveis exteriorizados em um corpo material², e que são resultado de um processo criativo e inovador inerente à condição humana.

A partir disso, as mais diversas criações intelectuais de cunho artístico encontram amparo na proteção do direito de autor: pinturas, peças literárias, obras audiovisuais, composições lírico-musicais, fotografias, plantas arquitetônicas, entre outras. Todos esses expoentes orbitam a figura do autor, indivíduo que goza, originariamente, de todos os benefícios legais que nascem junto com a obra. É ele (ou ela) quem recebe o aval do Estado para exercer as prerrogativas legais que regem sua criação.

No momento em que passa a existir no mundo sensível, a obra não apenas adquire o status de bem protegido pela legislação autoral, seja ela qual for, como também garante ao seu criador o exercício de direitos exclusivos, manifestados em uma natureza dúplice: os direitos de exploração econômica da obra, chamados de direitos patrimoniais³ e os direitos de “paternidade/maternidade”, conhecidos como direitos morais⁴.

O autor é titular, na verdade, de dois feixes de direitos. Um deles diz respeito aos direitos morais, que seriam uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, a divulgação e a titulação

¹ Direito de Autor e Direito Autoral não são sinônimos. Parte da doutrina especializada, como Ascensão (1998), Bittar (2019) e Costa Netto (2023), entende que o termo “direito autoral” abrange tanto os direitos de autor quanto os direitos conexos, sendo então gênero do qual estes últimos são espécie.

² Para Carlos Alberto Bittar: Não importa o meio, se virtual, se duradouro, ou não, a obra se completa quando o circuito de criação encontra o seu reverso de mera ideia em representação, quando ganha seu *corpus mechanicum* ou meio de transporte, uma vez que é, antes de tudo, um fluxo codificado em forma de linguagem de algum tipo de informação (artística, científica, literária, política *etc.*). Costa Netto (2023) expande essa concepção, concluindo que a proteção abrange uma “exteriorização sob qualquer forma” como é o caso da obra oral.

³ Ver o art. 29 da LDA (Brasil, 1998).

⁴ Ver o art. 24 da LDA (Brasil, 1998).

de sua obra. O outro refere-se aos direitos patrimoniais, que consistem basicamente na exploração econômica das obras protegidas (Branco; Paranaguá, 2009, p. 47).

Tais prerrogativas não apenas garantem que o autor possa receber recompensas financeiras pela exploração de sua obra, ou mesmo repassar essa possibilidade a outrem, como também que tenha o direito inalienável⁵ de ser reconhecido como seu criador. Essa abordagem é importante para entender que o valor estético não é o único cerne da proteção autoral, mas anda paralelamente ao incentivo de desenvolvimento cultural e econômico da sociedade.

Fato é que a legislação autoral brasileira possui maior enfoque no autor em si, tendo na ideia de autoria um lugar sagrado a ser exercido em oposição a terceiros. Esse panorama é fruto de uma construção fincada sobre a base do *droit d'auteur* (direito de autor, no francês), corrente jurídico-filosófica que privilegia o laço indissociável que é a relação entre criador e criatura, moldada na ideia de autoria e vinculação originária (Zanini, 2011, p. 104).

Essa corrente doutrinária difere-se do sistema de *copyright* (direito de cópia, no inglês), oriundo da Inglaterra e que se mostra mais presente em legislações anglo-americanas que aderem ao *common law*. No sistema do *copyright*, os direitos morais têm proteção substancialmente mais reduzida do que no sistema do *droit d'auteur*, isso porque o foco está no caráter patrimonial do direito de cópia, em que a obra é o foco das transações comerciais, com menos prerrogativas garantidas ao autor e titular originário.

De igual forma, os direitos conexos não apenas se vinculam ao direito autoral como também compartilham algumas de suas premissas essenciais, como a proteção à criação intelectual e à expressão artística. Não são, porém, direitos “coadjuvantes”, conforme assevera Bittar (2019, p. 157), mas sim possuem a mesma ênfase e importância do direito de autor, sendo muitas vezes a forma como este é concretizado e realizado.

A distinção terminológica e conceitual entre ambos reside na abrangência de sua proteção e nos sujeitos beneficiados: enquanto os direitos autorais são destinados aos criadores de obras intelectuais originais, os direitos conexos se voltam àqueles que, de algum modo, contribuem para a difusão, interpretação ou preservação dessas obras, como intérpretes, produtores fonográficos e organismos de radiodifusão.

O uso desses termos pode-se explicar pela pretensa dificuldade de abarcá-los no âmbito dos direitos de autor: entende-se que os artistas não criam a obra, mas contribuem com a sua própria personalidade na sua interpretação e execução, de modo

⁵ A doutrina costuma classificar os direitos morais do autor como direitos de personalidade. Assim considerados, desfrutam das características dos direitos da personalidade em geral, sendo inalienáveis e irrenunciáveis, como indica a LDA em seu art. 27. São, além disso - e embora a lei não o diga, talvez por ser de todo desnecessário -, imprescritíveis e impenhoráveis (Branco; Paranaguá, 2009, p. 49).

a atribuir-lhe uma forma diferente da original, criada pelo autor (Cordioli, 2023, p. 13).

Dessa forma, assim como o direito de autor, os direitos conexos seriam essenciais para garantir que o esforço criativo e interpretativo seja justamente recompensado, respeitando a independência e a originalidade da contribuição de cada profissional envolvido no processo criativo (Costa Netto, 2023, p. 278).

O que se nota é que o fundamento dessa proteção está especialmente vinculado à ideia de valor agregado. Não um valor monetário, mas sim a adição de significado a uma obra que, por si só, não poderia alcançar a plenitude pensada por seu autor-idealizador. Afinal, uma composição lítero-musical apenas se torna uma canção com o esforço de artistas executantes, ou ainda, trazendo o exemplo para o objeto de estudo deste trabalho, as cenas escritas em um roteiro só ganham vida nas telas quando materializadas nas performances de artistas intérpretes, que contribuem neste processo com sua própria personalidade e criatividade.

Com isso, os direitos conexos surgem como uma forma de recompensar e proteger juridicamente o esforço desempenhado por estes indivíduos na construção e difusão de determinada obra intelectual. Não são, por si, idealizadores ou autores em sentido estrito, mas sim intérpretes, executantes e difusores⁶ de obras pré-existentes (Ascensão, 1997, p. 307), os quais imprimem sua própria força criativa e de transformação na concepção de algo novo.

No sentido mais vulgar desta palavra, interpretar não é senão explicar, ou traduzir o significado de alguma coisa. A interpretação artística encerra alguma coisa mais: implica, inevitavelmente imprimir a obra interpretada o sentido e o entendimento de quem interpreta. Ora, toda interpretação artística é também uma execução, porquanto, quem interpreta sempre atua a do espírito. Mas a execução do intérprete caracteriza-se exatamente pelo plus de contribuição individual do agente, que lhe acrescenta algo elaborado em seu próprio intelecto e emanado de sua personalidade (Chaves, 1999, *apud* Soler, 2023, p. 42).

Portanto, ainda que se assemelhe substancialmente da proteção conferida aos autores, o amparo dos direitos conexos está em um lugar de incidência distinto. Isso porque o próprio processo de participação de um intérprete ou executante na interação com uma obra é diferente dos direitos que surgem na relação desta com seu criador; ao titular de direitos conexos não interessa – ou mesmo lhe cabe – o poder de comercializar uma obra, mas sim de que sua participação nesta seja devidamente remunerada e creditada, podendo defender suas prestações do mero parasitismo e da utilização não autorizada (Ascensão, 1997, p. 309).

⁶ Importante diferença observada em relação aos direitos de autor é que os conexos podem ser originados por uma pessoa jurídica. Isso porque, enquanto o art. 7 da LDA define que o autor pode apenas ser apenas uma pessoa física, o art. 89 da mesma lei aduz que as normas relativas aos direitos de autor se aplicam apenas no que couber aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão, sendo que estas últimas exemplificam essa possibilidade.

Logo, se está diante de uma relação jurídica que, embora seja derivada de outra que lhe é correlata, concede novos sentidos e finalidades àqueles que gozam de sua proteção. Neste trabalho, especificamente, tratar-se-á da cobertura e efetivação desses direitos conexos em obras (audiovisuais), quando opostos a novas formas de difusão (*streaming*), motivo pelo qual se faz necessário abordar as bases teóricas destes conceitos, bem como sua evolução enquanto direito positivado e apto a gerar efeitos nas relações do mundo sensível.

Sendo assim, importante destacar que o próprio processo de criação desse instituto não ocorreu de forma simétrica com o desenvolvimento do direito de autor, tanto a nível internacional como nacional, sendo imprescindível conceber, ainda que de maneira superficial, as nuances representadas por seu desenvolvimento legislativo, histórico de proteção e atual natureza jurídica.

2.1.1 Tratados Internacionais

Ao passo em que as primeiras previsões normativas referentes ao direito de autor alcançaram certa maturidade nas legislações nacionais ainda no século XVIII, com a estreia do Estatuto da Rainha Ana de 1710 na Inglaterra, apontada como a primeira lei de proteção autoral positivada⁷ (Zanini, 2011, p. 108), a proteção dos direitos conexos é matéria mais recente e, portanto, merece maior atenção quanto à construção legislativa.

No âmbito internacional, houve austero avanço na proteção dos direitos de autor a partir da Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, firmada em 1886, com forte participação do escritor Victor Hugo e sua “*Association Littéraire et Artistique Internationale*” na garantia dos direitos de artistas e escritores sobre a comercialização de suas obras literárias. O documento é considerado o marco da proteção autoral em sede internacional, possuindo um caráter universal de adesão e sendo um dos mais antigos acordos internacionais ainda em vigência (Zanini, 2011, p. 109).

Todavia, em seu texto inicial, não havia menção específica ao tema dos direitos conexos⁸, muito menos de artistas intérpretes (Cordioli, 2023, p. 18). O assunto ganhou certa

⁷ Diversas doutrinas reconhecem que esta foi a primeira lei de direitos autorais a ser sancionada em um território soberano, tendo dado origem ao que hoje se conhece como “*copyright*”.

⁸ Cordioli (2023) destaca que a ausência de uma previsão específica na Convenção de Berna acerca de determinadas obras e direitos decorre, em grande parte, do contexto histórico de sua elaboração, marcado pela predominância de obras literárias, como livros, na esfera da proteção autoral. Na época, os esforços legislativos e normativos estavam voltados principalmente para resguardar direitos de autores literários, dado que essas obras constituíam o núcleo da produção intelectual protegida e eram amplamente difundidas e comercializadas. A lacuna na Convenção também se explica pela própria carência de entes legitimados a reivindicar proteção em certos contextos. Com a primazia das obras literárias, os autores individuais ocupavam posição central no sistema jurídico de proteção

notoriedade, ainda que bastante tímida, na segunda revisão da Convenção, realizada em Bruxelas no ano de 1948, em que foi emitido parecer não vinculativo que apenas recomendava os países signatários de Berna a tratar de uma proteção específica aos titulares de direitos conexos, como os produtores de fonogramas (Eboli, 2003, p. 32).

Com isso, as décadas que sucederam o início do século XX foram marcadas por reivindicações de intérpretes e executantes em prol da positivação de seus direitos, com inclusive intervenção da Organização Mundial do Trabalho (OIT) nas disputas formais travadas por artistas intérpretes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão (Coutinho, 2014, p. 14). Conforme aponta Eboli (2003, p. 32), essa atenção dada pela organização mundial estava voltada principalmente aos trabalhadores intelectuais do ramo da música, teatro e cinema, devido às novas dinâmicas trazidas pelos incipientes processos de fixação e comunicação ao público⁹.

O surgimento de novas tecnologias de informação e o desenvolvimento de mídias¹⁰ como o cinema, televisão e o rádio, que possibilitaram a fixação¹¹ e exploração do trabalho de intérpretes, executantes e difusores, despertaram uma crescente preocupação com as condições de exposição e o poder de negociação desses profissionais no mercado. Isso porque tais métodos permitiam o contato direto e recorrente do público com novas obras que, por mais que não tivessem sido criadas por estes indivíduos, certamente ganhavam nova roupagem a partir da impressão de suas próprias personalidades nessas interpretações.

Assim, tal inquietação ficou evidente diante da insegurança enfrentada pela classe artística, causada pela ausência de regulamentação sobre o uso secundário de suas interpretações fixadas. Essas obras permaneciam sob o controle exclusivo do contratante, concentrador dos direitos, sendo ele o único a usufruir dos benefícios da comunicação ao público, como a visibilidade e o retorno financeiro (Chaves, 1999, *apud* Cordioli, 2023, p. 21).

intelectual, enquanto os modelos colaborativos de criação – como ocorre nas obras audiovisuais – ainda eram incipientes. Como resultado, a norma internacional não previa soluções específicas para cenários em que direitos autorais e conexos poderiam coexistir ou entrar em conflito, o que hoje constitui um dos principais desafios para a harmonização legal nesse campo.

⁹ O art. 5º, inciso I, da LDA define que a comunicação ao público é o ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares (Brasil, 1998).

¹⁰ Antônio Chaves (1999, p. 33) define como mídias os veículos, meios ou suportes materiais de comunicação ou mensagem, perceptíveis pelo ouvido, pela vista ou por ambos os sentidos em conjunto. Atualmente, o termo técnico que se utiliza, principalmente em contratos envolvendo produções audiovisuais, se chama “Métodos de Exploração”.

¹¹ Para Ascensão (1997, p. 464), a positivação dos direitos conexos surge com estreita influência da evolução dos meios técnicos. Pois, enquanto a intervenção artística apenas estivesse na memória dos espectadores, não haveria razão para discutir direitos dos artistas. Todavia, quando essa interpretação passa a ser fixada e comunicada em outros ambientes para futuras retransmissões, torna-se fulcral garantir uma proteção eficaz, que assegure ao artista o direito de participar das utilizações posteriores de trabalho.

Ascensão (1997, p. 464) ilustra a questão ao expor o problema da remuneração única destes artistas, o que, para o autor, se mostra injusto em razão da ausência de qualquer pagamento adicional pelos usos posteriores de sua interpretação fixada, enquanto o titular da obra goza indiscriminadamente de todos os proveitos financeiros desta.

Foi apenas com a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão, trabalho conjunto e patrocinado pela Organização Mundial do Trabalho (OIT), UNESCO e da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), que os direitos conexos passaram a ser objeto de proteção específica no plano internacional. Após inúmeros debates, foi conferindo aos artistas intérpretes, aos produtores de fonogramas e às organizações de radiodifusão um conjunto mínimo de direitos sobre seus expoentes criativos.

Este marco regulatório buscou consolidar a proteção jurídica a essas categorias, reconhecendo sua relevância para a cadeia produtiva cultural e estabelecendo parâmetros para o exercício e a salvaguarda desses direitos em âmbito internacional¹².

(...) o primeiro reconhecimento internacional desses chamados "direitos conexos" (direitos relacionados ao direito autoral) só ocorreu com a adoção da Convenção de Roma de 1961. Esse tratado concedeu aos artistas intérpretes em obras audiovisuais, como longas-metragens, vídeos e dramas televisivos, direitos contra transmissões ou gravações não autorizadas de suas performances. Contudo, em contraste com os intérpretes em gravações exclusivamente sonoras (CDs, arquivos MP3 e afins), uma vez que os intérpretes em obras audiovisuais consentiam com a gravação inicial de sua performance, eles não recebiam quaisquer direitos sobre o uso posterior dessa gravação (OMPI, 2011, p. internet) (*tradução nossa*)¹³.

Ressalta-se, como marco importante desta Convenção, a prerrogativa conferida aos titulares desses direitos de impedir reprodução, radiodifusão e comunicação pública de suas interpretações em mídias fixadas¹⁴. Também protege os artistas contra a fixação de suas

¹² Inicialmente, 42 participaram da conferência diplomática em Roma para discussão do protocolo. Após os debates, apenas 18 se tornaram signatários (Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Dinamarca, República Federal da Alemanha, França, Grã-Bretanha, Índia, Islândia, Itália, Iugoslávia, Camboja, México, Áustria, Suécia, Espanha e Vaticano) (Chaves, 1999, p. 449, *apud* Cordioli, 2019, P. 20). Em 2025, a Convenção conta com 97 signatários. Disponível em: https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=17. Acesso em: 07 jan. 2025.

¹³ No original: "Nevertheless, the first international recognition of these so-called "neighbouring rights" (rights related to copyright) did not come until adoption of the 1961 Rome Convention. This treaty gave performers in audiovisual works such as feature films, videos and television dramas rights against unauthorized broadcasts or recordings of their performances. However, and in contrast to performers in sound-only recordings (CDs, MP3 files and so on), once performers in audiovisual works had consented to the initial recording of their performance they were given no rights over its use".

¹⁴ Ver o artigo 7º da Convenção de Roma (1961), que estabelece os direitos conferidos aos artistas intérpretes ou executantes. O artigo prevê a possibilidade de os artistas impedirem, sem seu consentimento, a radiodifusão e a comunicação pública de suas execuções, exceto quando já radiodifundidas ou fixadas em fonogramas. Também protege contra a fixação não autorizada de suas execuções em suporte material e a reprodução dessas fixações em condições específicas, como ausência de consentimento ou uso para fins não autorizados. Essas disposições

execuções em suporte material ou a reprodução dessa fixação sem autorização, abrangendo casos como a ausência de consentimento inicial e o uso para fins não autorizados inicialmente ou que fugissem do escopo inicial contratado – como utilizar uma obra feita para o cinema na televisão, por exemplo.

Além disso, o artigo 7º também reforça que, embora a regulamentação sobre retransmissão, fixação e reprodução esteja sujeita às legislações nacionais, estas não podem privar os intérpretes ou executantes do direito de estabelecer relações contratuais com os organismos de radiodifusão, o que reforça a autonomia do artista sobre seus expoentes (Cordioli, 2019, p. 23). Tal dispositivo reflete um equilíbrio entre a soberania legislativa dos Estados e a necessidade de assegurar garantias mínimas aos artistas.

Outros diplomas importantes acerca do tema e que merecem citação, ainda que *au passant*, são o Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (1996), o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPS, 1994) e, finalmente, o Tratado de Pequim sobre Interpretações Audiovisuais (2012).

O Tratado da OMPI sobre Interpretações e Fonogramas (WPPT) – ou, como prefere Ascensão (1997, p. 467), “Tratado de Genebra” – é um forte pilar na regulamentação internacional, especialmente ao adaptar os direitos conexos dos intérpretes às novas tecnologias. Neste diploma, há especial relevância na abordagem dos direitos econômicos e morais de artistas intérpretes ou executantes, bem como de produtores de fonogramas, especialmente no ambiente digital.

Apesar de não contemplar interpretações audiovisuais, foco deste estudo, a menção a este tratado se faz necessária por reforçar a robustez acadêmica da análise, visto que fornece uma base normativa consolidada sobre execuções fixadas em fonogramas, garantindo aos intérpretes direitos como reprodução, distribuição, aluguel e disponibilização interativa. Além disso, o WPPT prevê, em sede de direitos conexos, a possibilidade de aplicação do teste dos “três passos”¹⁵ para limitações e exceções, alinhando-se à Convenção de Berna e estendendo tais princípios ao ambiente digital (OMPI, 1996).

buscam garantir maior controle dos artistas sobre a exploração de suas performances, respeitando a soberania legislativa de cada Estado contratante quanto à regulamentação de retransmissões e fixações (Brasil, 1965).

¹⁵ A regra dos três passos é um teste jurídico oriundo da doutrina do *copyright*. É utilizado para determinar a validade de exceções e limitações ao direito de autor. Segundo esta regra, tais exceções só são permitidas quando atendem cumulativamente a três requisitos: (i) aplicam-se apenas a casos especiais; (ii) não entram em conflito com a exploração comercial normal da obra; e (iii) não causam prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor. Esse mecanismo busca equilibrar o interesse público no acesso à cultura com a proteção dos direitos dos criadores.

O TRIPS (Acordo sobre Aspectos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio, na sigla em inglês¹⁶), ao vincular direitos de propriedade intelectual às regras do comércio internacional, ampliou o alcance e a efetividade desses direitos, ao mesmo tempo em que criou mecanismos de resolução de disputas no âmbito da Organização Mundial do Comércio (OMC). Isso, pois os países integrantes da organização são determinados a adotar, compulsoriamente, as disposições substantivas das Convenções de Berna e de Roma, o que garante a efetividade destes dispositivos a nível quase global.

Por sua vez, o Tratado de Pequim (2012) foi um marco ao expandir a proteção aos artistas intérpretes e executantes no campo das obras audiovisuais, o que havia sido negligenciado no Tratado de Genebra. Neste diploma, aos artistas intérpretes são internacionalmente conferidos direitos morais e patrimoniais, como o de autorizar ou proibir usos de suas performances gravadas. Por ser uma legislação consideravelmente recente, há foco especial na digitalização dos conteúdos on-line e repercussões dessas novas formas de produção e consumo nos direitos dos artistas, o que torna o documento uma peça central no debate da remuneração dos artistas nas plataformas de *streaming*.

Dessa forma, a adesão a tratados internacionais sobre direitos conexos e autorais desempenha um papel essencial na harmonização jurídica e no fortalecimento das garantias aos titulares desses direitos em um contexto global. Embora o Brasil seja signatário de importantes instrumentos como o TRIPS, até o momento de publicação deste trabalho ainda não houve a ratificação e recepção do Tratado de Genebra e, de maneira mais alarmante, do Tratado de Pequim, que trazem avanços específicos, especialmente na proteção de artistas intérpretes e executantes no campo audiovisual.

2.1.2 Direitos dos Artistas Intérpretes no Brasil

Com a consolidação de diretrizes internacionais de tratamento dos direitos dos artistas intérpretes¹⁷, as entidades nacionais passaram a adotar, em seus sistemas internos, legislações específicas que garantiam a proteção dos interesses desses titulares, para além também dos

¹⁶ Do inglês, *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Right*.

¹⁷ Importante mencionar que o termo “artista intérprete” enfrenta algumas divergências na doutrina autoralista. De um lado, juristas como Costa Netto (2023) e Walter Moraes (1976) entendem que haveria uma distinção entre o artista intérprete e o executante, sendo este último um mero repetidor da obra originária. Neste trabalho, optou-se por adotar a posição do ilustre Ascensão (1997), que destaca este problema como meramente terminológico. Sendo assim, define o intérprete como aquele que entra em contato com a obra de forma pessoal e que a exteriorize de forma individual, imprimindo a sua marca subjetiva. Assim, a interpretação pressupõe uma atuação criativa, ao contrário da mera execução técnica de uma partitura ou texto previamente definido.

tratados ratificados. No Brasil, os direitos conexos foram introduzidos¹⁸ pela Lei n. 4.944, de 1966, regulamentados pelo Decreto n. 61.123, de 1967, e reafirmados pela Lei n. 5.988, de 1973 (Eboli, 2003, p. 21).

Essas primeiras legislações são fruto de uma construção histórica e legislativa que buscou equilibrar os interesses entre criadores e difusores culturais, legitimando suas bases normativas na Convenção de Roma.

Especificamente sobre a regulamentação da profissão de artista, a Lei nº 6.533/78 trouxe um marco na proteção da profissão dentro do ordenamento brasileiro. O advento dessa legislação trouxe avanços significativos, especialmente ao reconhecer o vínculo empregatício entre artistas e empresas contratantes, garantindo proteção previdenciária, regulamentação da jornada de trabalho e positivação de direitos trabalhistas que antes eram amplamente negligenciados.

A lei também contempla aspectos relacionados aos direitos conexos ao de autor, instituto tão caro ao ofício. Em especial, tem-se a importância do art. 13 desta lei, que prevê a impossibilidade de cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais (Brasil, 1978). Ademais, seu parágrafo único traz complemento de que serão devidos os pagamentos de direitos autorais e conexos a cada exibição da obra (Brasil, 1978).

Vale destacar que essa disposição normativa não foi formalmente revogada pela sanção da Lei de Direitos Autorais brasileira, promulgada ao final da década de 1990 (Lei nº 9.610/98). À primeira vista, essa coexistência legislativa poderia sugerir uma solução simples e definitiva para a discussão proposta pelo presente trabalho. No entanto, essa relação normativa tem sido alvo de intensos debates doutrinários, pois levanta questões complexas sobre a interação entre os diferentes regimes jurídicos aplicáveis, tendências de mercado e entendimento jurisprudencial sobre o tema. Assim, uma análise aprofundada desse contexto será realizada no tópico 3.3., considerando a necessidade de uma abordagem sistêmica que contemple o atual panorama das relações jurídicas envolvidas, sobretudo no contexto do VOD.

Atualmente, o tema dos direitos conexos dos artistas intérpretes é regulado com maior precisão e detalhamento pela LDA, que disciplina a matéria em seu Título V, a partir dos arts. 89 e seguintes.

¹⁸ Há registros de leis brasileiras que tratam dos direitos de artistas considerados intérpretes e produções radiofônicas ainda na década de 1920, em paralelo às discussões que aconteciam no âmbito internacional (Braga; Giacomelli; Eltz, 2018, p. 29). Porém, para fins de precisão acadêmica, este estudo considera o marco inicial como sendo o da Lei 4.944, de 6 de abril de 1966, cuja disciplina segue os conceitos positivados na Convenção de Roma.

Em suma, a legislação desenvolve as bases fincadas pelas normativas que a antecederam, garantindo que os atores possam ser reconhecidos e remunerados pelo uso de suas interpretações, preservando sua contribuição criativa nas obras audiovisuais e fonográficas, além de regulamentar os limites e condições para exploração econômica de tais interpretações.

Seguindo o panorama proposto por Bittar de que os direitos de autor e os conexos estariam no mesmo patamar, a LDA define, em seu art. 89, que “as normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão” (Brasil, 1998). Ademais, o Capítulo II do Título V dedica-se integralmente às prerrogativas específicas dos artistas intérpretes ou executantes, delimitando o campo de incidência de seus direitos frente a terceiros e assegurando a proteção tanto patrimonial quanto moral, em consonância com os princípios gerais da legislação vigente.

Nesse contexto, torna-se essencial analisar o teor dessas prerrogativas, a fim de embasar a discussão sobre a posição jurídica dos artistas intérpretes em obras audiovisuais. Tal análise permitirá abordar questões como a possibilidade de cessão de direitos, bem como as mudanças nas dinâmicas contratuais e de remuneração advindas da ascensão e popularização das plataformas de *streaming* como nova forma de comunicação ao público.

Em referência ao teor patrimonial, a LDA traz, em seu art. 90¹⁹, um rol de direitos exclusivos do artista intérprete ou executante. Dentre eles, o de autorizar ou proibir a utilização de suas interpretações fixadas. Esse direito inclui a reprodução, distribuição e a disposição ao público, bem como qualquer outra forma de exploração econômica de suas obras. Tais disposições são imperiosas para a análise da posição dos intérpretes brasileiros quanto às negociações envolvendo suas participações em obras audiovisuais.

Isso porque, ainda que seja uma parte nesta integração de esforços que é a obra audiovisual, a participação do artista é protegida por tais garantias e deve coexistir com os direitos dos demais integrantes que compõem esse sistema. Sendo assim, os responsáveis pela realização da obra audiovisual, como um produto complexo e multifacetado, devem permitir a

¹⁹ Art. 90 da LDA: Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

I - a fixação de suas interpretações ou execuções;

II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;

IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

integração desses direitos, a serem considerados na confecção das minutas de contratação dos serviços artísticos.

Neste sentido, o § 1º do art. 90 dispõe que “quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto” (Brasil, 1998)”, enquanto o § 2º aduz que “A proteção aos artistas, intérpretes e executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações”, o que, quando analisados em conjunto, reforçam um apreço pela operabilidade na gestão de direitos, ao reflexo do que também ocorre com os direitos de autor, mas garantindo que as participações individuais sejam respeitadas (Bittar, 2019, p. 162).

Hermeneuticamente, entende-se que esses direitos patrimoniais têm o objetivo de garantir ao artista o controle sobre a exploração econômica de suas interpretações e a possibilidade de obter compensação financeira pela utilização de suas performances. O controle exclusivo conferido pela LDA assegura que o artista possa autorizar ou proibir o uso da obra em que participe, defendendo seus interesses comerciais e a integridade de sua imagem e expressão artística. Isso é materializado no art. 91 e no parágrafo único deste²⁰, que condiciona a exploração de determinados cenários (fixação e reutilização em território nacional e internacional) à autorização expressa do artista, por meio de negócios jurídicos detalhados²¹ e que prevejam cada utilização intencionada, sob pena de perda de validade da avença.

Partindo para os direitos morais, nota-se que a legislação atual, através do art. 92²², confere a estes indivíduos apenas os direitos de paternidade e integridade. Tais prerrogativas, ainda que sejam reduzidas em relação às garantias exercidas pelos autores, coadunam-se com o exercício dos expoentes criativos que decorrem de suas interpretações. Para Bittar, esta é uma recompensa pela impressão de sua própria personalidade:

E esse poder de controle sobre sua representação, ou execução, se deve ao fato de o artista ser detentor de um direito moral sobre a sua figuração, em cena teatral, em filme, em telenovela etc. Afinal, ao incorporar um personagem, de forma personalíssima e única, o artista carrega consigo sua formação artística, seu poder de

²⁰ Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

²¹ Por força do art. 4º da LDA, todos os negócios jurídicos envolvendo direitos autorais são interpretados restritivamente, o que significa que qualquer autorização ou cessão desses direitos deve ser expressamente prevista, não podendo ser ampliada para além dos termos acordados.

²² Art. 92. da LDA: Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

persuasão, suas habilidades artísticas, sua personalidade, seu talento, seu nome, seu prestígio social e perante o público etc. Muitas vezes, determinadas obras são garantia de sucesso, a partir do desempenho de um artista, ou de um elenco talentoso de artistas (Bittar, 2019, p. 161).

O direito de paternidade confere ao intérprete o reconhecimento de sua participação na obra, permitindo-lhe reivindicar a menção de seu nome ou de sua contribuição, independentemente de quaisquer cessões realizadas. Já o direito de integridade protege a interpretação do artista contra qualquer modificação, distorção ou utilização que possa prejudicar sua honra ou reputação, garantindo que sua atuação permaneça fiel ao contexto em que foi concebida.

Esses direitos morais, embora ligeiramente limitados, reforçam a conexão intrínseca entre o artista e sua performance – um “vínculo indissociável” –, reconhecendo a contribuição singular que resulta de sua dedicação e habilidade artística. Como observa Bittar, o reconhecimento desses direitos não apenas protege a figura do intérprete, mas também contribui para a preservação do valor cultural e social das obras em que participam.

Ainda assim, o que se percebe é que a legislação atual se isenta de definir searas de incidência importantes, especialmente ao se considerar o atual contexto digital. Isso porque, ainda subsiste a ausência de uma previsão específica voltada para o exercício dos direitos patrimoniais no caso de exibições subsequentes no título reservado aos artistas intérpretes. Isso gera desafios práticos, especialmente no contexto de obras audiovisuais disponibilizadas em plataformas de *streaming*, cujo modelo de negócios se baseia na ampla exploração econômica de conteúdos. Nesse ambiente, os direitos de paternidade e integridade assumem uma relevância ainda maior, considerando o alcance global e o caráter peregrino da disponibilidade das obras.

Além disso, a rápida evolução do mercado do *streaming* evidencia a necessidade de um tratamento jurídico que acompanhe a complexidade dessa nova realidade, assegurando que os direitos morais dos intérpretes sejam efetivamente respeitados e não diluídos na massificação do conteúdo. Assim, o reconhecimento desses direitos no ambiente digital não apenas reafirma a dignidade do artista como elemento central da obra audiovisual, mas também estabelece um equilíbrio ético e jurídico em um mercado marcado por intensas transformações tecnológicas e econômicas.

2.2 OBRA AUDIOVISUAL

Obras audiovisuais são produções que combinam elementos visuais e sonoros para transmitir mensagens ou contar histórias. Exemplos incluem filmes, documentários, séries,

novelas, programas de TV, peças de publicidade, animações, dentre outras. Nessas produções, as imagens podem ser apresentadas ao vivo ou ser previamente registradas em um formato que permite sua reprodução e exibição a qualquer momento, seja para uso pessoal ou para divulgação pública posterior.

São então obras audiovisuais os filmes, documentários, seriados, novelas, telejornais, publicidade, desenhos animados, propaganda política, eventos esportivos, entre outros. Nestas, as imagens podem ser transmitidas diretamente ou fixadas - gravadas em um suporte - para uso privado ou para transmissão e exibição pública posteriores (Rocha, 2010, p. 142).

Muito embora seja um produto singular, materializado em um objeto final da combinação de imagens e sons – o que justifica sua classificação como obra audiovisual –, esta nasce a partir da contribuição de diversos indivíduos. Tomando como exemplo a obra cinematográfica, pode-se observar que ela começa pela concepção de um texto inicial por um roteirista, que posteriormente será interpretado por atores, sob a direção de um cineasta que impõe sua visão artística. Após isso, profissionais de imagem e som lidam com o material na etapa de pós-produção; em suma, é um coletivo multifacetado, com diversas camadas de atuação através das mais diferentes funções, que objetivam um resultado final unificador.

A complexidade inerente ao processo colaborativo na criação de obras audiovisuais, marcada pela contribuição de diversos profissionais e pela fusão de esforços criativos (titulares de direitos de autor e conexos), frequentemente conduz à classificação dessas obras como coletivas; entretanto, há divergências doutrinárias sobre essa classificação. Costa Netto (2023, p. 142) argumenta que as obras audiovisuais não devem ser consideradas obras coletivas, mas sim obras em coautoria, em conformidade com a interpretação dogmática da LDA.

Por isso, ainda que exista essa divergência, resta incontroverso seu caráter intrinsecamente colaborativo e complexo. Representam um produto final resultante do trabalho conjunto de diversos indivíduos, como roteiristas, diretores, atores, músicos, editores, cenógrafos e demais profissionais, cujas contribuições não apenas técnicas, mas essencialmente criativas convergem para o nascimento da obra. Cada uma dessas funções carrega uma carga artística própria, indispensável para o impacto cultural e estético do produto final, em que as contribuições individuais se dissolvem em uma combinação complexa e indissociável (Bitelli, 2003, p. 41).

Ainda que o debate acerca da natureza jurídica das obras audiovisuais não constitua o foco principal da presente análise, sua menção oferece subsídios para compreender a aplicação patrimonial dos direitos conexos, especialmente no que diz respeito à remuneração residual dos artistas intérpretes. Afinal, este caráter multifacetado é o fundamento que justifica a busca por

uma remuneração equitativa, especialmente no contexto de reexibições em plataformas de *streaming*, onde a exploração econômica das obras é continuamente renovada.

Neste diapasão, a partir de uma análise hermenêutica da legislação brasileira, verifica-se que a autoria das obras audiovisuais não possui caráter de singularidade. O artigo 16 da LDA atribui a titularidade originária dessas obras ao autor do argumento literário, musical ou lítero-musical e ao diretor da obra, estabelecendo critérios objetivos para a identificação dos responsáveis pela criação intelectual da obra e os direitos a eles conferidos (Brasil, 1998).

No que tange à exploração dos direitos patrimoniais, a legislação determina que esses direitos sejam exercidos, em princípio, exclusivamente pelos autores identificados, salvo previsão contrária em convenções específicas. Entretanto, os direitos morais não se compartilham de forma equivalente aos direitos patrimoniais. Esses direitos são conferidos exclusivamente ao diretor, que detém a paternidade da obra, o direito à atribuição de créditos e à imutabilidade da criação, ainda que os direitos patrimoniais sejam cedidos integralmente a terceiros.

Quanto à relevância dos direitos conexos dos artistas intérpretes dentro das obras audiovisuais, o cenário é semelhante: a Constituição Federal de 1988 assegura a proteção das participações individuais em obras coletivas e confere aos criadores o direito inerente e irrevogável de fiscalização e aproveitamento econômico das obras. Todavia, na seara infraconstitucional, a LDA dispõe, no art. 90, §1º, que os direitos conexos referentes à interpretação ou execução de obras audiovisuais em que participam diversos artistas, devem ser exercidos pelo diretor do conjunto.

Eis o foco da problemática, já que, no centro dessa cadeia de direitos quem impera é a figura do produtor audiovisual, uma vez que este é tido como o responsável pela organização e financiamento da obra. Essa posição é juridicamente respaldada pelo art. 17, §2º²³, da LDA, que atribui ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

A concentração de direitos no produtor tem como justificativa a necessidade de centralizar a gestão e a exploração econômica da obra, que reúne contribuições criativas de diferentes autores e titulares de direitos conexos, bem como a assunção de todos os riscos inerentes de sua exploração – se uma obra não performa economicamente conforme previsto, este risco recai unicamente sobre o produtor. Assim, ao assumir o risco financeiro e a

²³ Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas. [...] § 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

coordenação de todas as etapas de produção, o produtor se tornaria o responsável pela administração desses direitos, garantindo a viabilidade do projeto e sua inserção no mercado.

As necessidades da indústria cinematográfica e os grandes investimentos realizados em cada produção levam as leis a procurarem, cada vez mais, assegurar ao produtor a plenitude dos direitos de exploração econômica da obra. Podem fazê-lo mediante a outorga ao produtor da categoria de autor. Mas, mesmo não o fazendo, procuram, de várias maneiras, assegurar ao produtor, com autonomia, direitos de utilização (Ascensão, 1992, p. 523, *apud* Bitelli, 2003, p. 41).

Neste contexto, levando em consideração essa estrutura legal, tem-se que a crescente popularização das plataformas de *streaming* trouxe à tona novos desafios para a remuneração equitativa dos artistas intérpretes, frequentemente relegados a um papel secundário na divisão dos rendimentos econômicos provenientes da exploração das obras. Esse cenário é agravado pela complexidade dos arranjos contratuais que regulam as relações entre artistas e produtoras: contratos padronizados, cláusulas de cessão de direitos irrestritas e a ausência de transparência na contabilização dos lucros das plataformas tornam ainda mais difícil o acesso a uma remuneração residual adequada.

Assim, a expansão do consumo de conteúdos em *streaming* impõe questões urgentes sobre a justa distribuição de *royalties* e a necessidade de revisitar as estruturas legais e contratuais que regem a cadeia de direitos autorais e conexos no setor audiovisual. Dessa forma, torna-se insuficiente a análise dessa conjuntura sem um básico entendimento das engrenagens que regem esta nova forma de disposição midiática, especialmente ao se deparar com a infinidade de obras lançadas a todo momento no vasto catálogo dessas plataformas.

2.3. PLATAFORMAS DE *STREAMING* E *VOD* (*VIDEO ON DEMAND*)

Superadas as questões iniciais referentes à conceituação das bases jurídicas, torna-se mister discutir a natureza das plataformas de *streaming*, conceito central para o desenvolvimento do presente trabalho. Do inglês “transmissão”, *streaming* representa o acesso a uma variada gama de conteúdos em vídeo, áudio ou interativos através do acesso à internet. São exemplos dessas plataformas o Spotify, Netflix, Amazon Prime e Steam, também chamadas de serviços de mídia “Over The Top”, ou OTT.

Não se confundem com ferramentas de *download* de arquivos multimídia – ainda que algumas plataformas prevejam essa possibilidade²⁴ –, por dependerem do acesso contínuo à

²⁴ Plataformas como Netflix e Spotify permitem que os usuários façam download de seus conteúdos para acesso analógico e sem a necessidade de internet, utilizando a memória do dispositivo de suporte para acomodação dos arquivos baixados.

internet, através do envio de frações do arquivo que partem de um servidor para a máquina do usuário em questão de segundos, o chamado *buffering* (Lobianco, 2022, p. 17 - 18). Essa particularidade permite o acesso a uma gama infinitamente maior de conteúdos²⁵, já que não dependem da disponibilidade de memória dos aparelhos receptores.

Tal modalidade se difere de mídias tradicionais como a televisão e o cinema por condicionarem a experiência à vontade do usuário. Muito mais do que a materialização de “o quê assistir”, a escolha se amplia para o âmbito do “quando” e “como” assistir, sendo esta origem do termo Vídeo Sob Demanda²⁶ (VOD, da sigla em inglês *Video on Demand*).

A Agência Nacional de Cinema (ANCINE) inaugurou a conceituação normativa do termo em território brasileiro ainda em 2012, através da Instrução Normativa nº 101 de 2012, em seu art. 1º, LII²⁷, também referenciando o poder de escolha do consumidor como um fator preponderante para sua caracterização. Surge, portanto, o caráter inovador das OTTs.

Afinal, mais do que apenas garantir uma experiência personalizada ao indivíduo, a disponibilidade de conteúdos sob demanda transformou o modo como as pessoas consomem conteúdos, em especial de entretenimento (Kenworthy, 2020, p. 8). Esse fenômeno resultou numa espécie de “destruição criativa”²⁸ que trouxe um processo de obsolescência às mídias tradicionais, como a televisão aberta e a cabo. Com isso, passou-se a observar uma crescente fragmentação das audiências e surgimento de desafios para o modelo linear de programação, forçando os agentes tradicionais a se adaptarem por meio de plataformas híbridas ou parcerias com serviços digitais²⁹.

Como resultado, o cenário de mídia tornou-se mais competitivo e diversificado, oferecendo múltiplos formatos e experiências que atendem a diferentes públicos em diferentes

²⁵ “Conteúdo” será utilizado neste trabalho como sinônimo de “obra audiovisual”, para que assim seja considerada a totalidade de produtos que integram as plataformas de vídeo.

²⁶ Vale ressaltar que *Streaming* e VOD não são sinônimos, apesar da comum confusão entre eles: Enquanto o *streaming* diz respeito essencialmente a um regime de transmissão de conteúdo ao consumidor final (neste caso, transmissão em fluxo, no qual o conteúdo é fruído à medida em que é transmitido), o VOD é um serviço de comunicação audiovisual, com finalidade comercial, modelos de negócio próprios, e contornos regulatórios que devem ser definidos em marco legal específico.

²⁷ Art. 1º, LII - Segmento de Mercado Audiovisual de Vídeo por Demanda - Conjunto de atividades encadeadas, realizadas por um ou vários agentes econômicos, necessárias à prestação dos serviços de oferta de um conjunto de obras audiovisuais na forma de catálogo, com linha editorial própria, para fruição por difusão não-linear, em horário determinado pelo consumidor final, de forma onerosa.

²⁸ Termo cunhado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter em seu livro “Capitalismo, Socialismo e Democracia (1942), atualmente muito utilizado em estudos no campo da comunicação, em especial na análise das ascensão do *streaming*. Trata-se de fenômeno que rege o capitalismo, onde modelos consolidados de exploração econômica são substituídos por novas modalidades inerentes ao próprio sistema.

²⁹ Cf. *Streaming Revolution: How Today's Consumers Are Changing The Game*. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/garydrenik/2024/04/30/streaming-revolution-how-todays-consumers-are-changing-the-game/>. Acesso em: 13 jan. 2025

localidades. Nicholas de Miranda Allem, ao discutir a estrutura do mercado audiovisual brasileiro, destaca o caráter disruptivo do *streaming*:

Do ponto de vista mercadológico, as plataformas de *streaming* possuem suas peculiaridades como segmento. Estas podem produzir conteúdo em formatos que dificilmente seriam recebidos em outras mídias tradicionais – a exemplo das séries documentais. Além disso, diferentemente do cinema, não há barreiras geográficas. O mesmo serviço pode ser acessado em quaisquer locais do mundo, a despeito de certas restrições de catálogo a depender de acordos de direitos autorais firmados e de limitações regulatórias em cada país. O consumidor não tem necessidade de se deslocar de casa e seu interesse em consumir uma obra depende menos de investimentos em marketing, como ocorre no cinema (Allem, 2023, p. 55).

Além disso, com a possibilidade de licenciamento de conteúdo para disponibilização em plataformas de vídeo, que agora também passam a atuar como primeira janela para exibição de obras audiovisuais, não apenas os métodos de exibição foram afetados, como também os de distribuição e produção. Atualmente, as empresas que operam no setor de *streaming* têm desempenhado um papel central na cadeia produtiva, assumindo funções que vão além da simples veiculação. Atuam frequentemente como coprodutoras, financiadoras e até mesmo distribuidoras exclusivas de conteúdos, moldando narrativas e formatos para atender às demandas de um público globalizado e segmentado.

Desse modo, o protagonismo das plataformas de *streaming* no mercado de mídia tem gerado mudanças significativas nas dinâmicas tradicionais de produção e consumo de conteúdo audiovisual. Essas transformações impactam diretamente as relações contratuais firmadas com os atores do mercado, ao passo em que redefinem os limites de seus direitos e remunerações. Logo, torna-se necessária uma discussão mais aprofundada sobre os direitos e garantias desses profissionais neste cenário, partindo-se do cenário global para o brasileiro, em ordem.

3 O PANORAMA ATUAL DO *STREAMING* E A POSIÇÃO CONTRATUAL DOS INTÉRPRETES

Após uma incursão sobre os conceitos fundamentais que preparam o terreno para a discussão da remuneração dos artistas intérpretes na lógica da – já não tão – recente propagação das plataformas de *streaming*, é necessário entender como ocorre o angario econômico dessas mídias, e sua influência na configuração dos contratos firmados no setor audiovisual.

Parte-se, assim, do macro, que é a compreensão do mercado de *streaming*, seus modelos de monetização e a forma como essas receitas são distribuídas, até o micro, analisando especificamente a posição dos intérpretes dentro da obra audiovisual veiculada nesse contexto, bem como os impactos desse ecossistema na estruturação de sua remuneração e direitos contratuais, sempre no paradigma brasileiro.

3.1 MODELOS DE REMUNERAÇÃO NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING* NO PANORAMA BRASILEIRO

Conforme se vê, os artistas são peças fundamentais na concretização de uma obra audiovisual. Na indústria do entretenimento, comumente é oferecida a estes uma contrapartida pela prestação de seus serviços artísticos, mensurada conforme alguns critérios que não seguem regras específicas, mas se norteiam por praxe, na complexidade do papel desempenhado, na notoriedade pública do artista, no tempo estimado de dedicação ao projeto, nas condições de mercado, experiência prévia, dentre outras cláusulas específicas negociadas entre as partes. Além disso, fator de extrema importância nesse negocial também é a primeira janela de exibição a qual essa obra será veiculada: Cinema, Televisão Aberta, lançamento direto para DVD, entre outros, visto que o impacto orçamentário e prospecção de receita difere-se amplamente para cada caso.

Com o advento do *streaming*, surge uma nova janela de exibição com particularidades que desafiam esses critérios, o que culminou em uma readequação orçamentária em relação às janelas de exibição mais tradicionais, impactando diretamente na remuneração dos artistas.

A partir dessas novas dinâmicas de exibição, que conversam muito mais com o espectador médio³⁰ do que outras formas de consumo de obras audiovisuais, como o cinema ou

³⁰A facilidade no acesso e a sujeição da programação às escolhas do consumidor tornaram o *streaming* a mídia preferida da maioria dos consumidores. Cf. <https://www.nbcnews.com/business/consumer/streaming-surpassed-cable-americas-watched-viewing-platform-rcna95313>. Acesso em: 20 fev. 2025

a TV Paga, por exemplo, tem-se uma demanda cada vez maior por esses conteúdos, pleitos que passam a ser prontamente respondidos pelo mercado. Une-se, então, o interesse das produtoras em ampliar a exibição e popularidade de uma obra ao desejo das plataformas de manter um catálogo ativo, atualizado, e cada vez mais diversificado

Sendo assim, a partir da compra dos direitos de licença de uso e distribuição de conteúdo por essas plataformas, numa espécie de horizontalização do acesso, cada vez mais obras audiovisuais passam a estar disponíveis a qualquer momento para consumo³¹ do usuário, sem um período determinado para que isso ocorra.

Se, de um lado, temos um software que presta um serviço utilizando-se de sua técnica tecnológica e informática como plataforma para a veiculação, disponibilização e reprodução de conteúdos audiovisuais, temos, do outro lado, uma rede de produção por trás a fim de suprir, na respectiva medida de sua demanda, seu catálogo e, assim, estabelecer uma transação comercial codependente entre as partes, alavancando o mercado audiovisual e cultural, tornando-o cada vez mais promissor e lucrativo (Melo, 2022, p. 25).

Nesse contexto, o cenário de análise de arrecadação de receita dos conteúdos disponibilizados nessas plataformas atende a regras distintas. Não mais se observa os números de bilheteria de lançamentos cinematográficos como ocorre no cinema, por exemplo; ou, mensuração de receita pelo nível de audiência e retorno publicitário que rege a receita dos serviços de televisão, seja ela aberta ou fechada. Em vez disso, a arrecadação passa a ser determinada por métricas internas das plataformas de *streaming*, como número de assinaturas, horas assistidas, engajamento e retenção de público, mas não restritas a estas. Tais critérios, muitas vezes sigilosos e variáveis, tornam o processo de avaliação e distribuição de receitas menos transparente e mais complexo, impactando diretamente os contratos e as formas de remuneração dos agentes.

Dessa forma, entender o panorama atual do VOD no Brasil é fundamental para mensurar o tamanho e potencial desse segmento, especialmente no que diz respeito à oferta de conteúdo nacional e aos modelos de acesso, que fornecem força de impacto no tratamento da remuneração dos artistas brasileiros pela reexibição das obras disponíveis nesses catálogos.

Isso porque as tendências de mercado refletem uma diversificação crescente, impulsionada pela demanda por conveniência e pela ampliação da participação do público no consumo de conteúdos mundialmente disponíveis, o que não é diferente quanto se observa o

³¹Na legislação e jurisprudência nacional, a relação entre a provedora de *streaming* e o usuário é considerada como sendo de consumo, pois o usuário paga para acessar e consumir os conteúdos oferecidos pela plataforma, como filmes, séries, músicas, *etc.* A provedora, por sua vez, oferece esses conteúdos mediante uma assinatura ou outro modelo de pagamento, criando uma dinâmica comercial onde o consumo do conteúdo é mediado por uma transação financeira em que não se pode negociar os termos – contrato de adesão.

modelo brasileiro, em que cada vez mais obras nacionais se tornam disponíveis nessas plataformas para consumo do público; surge, então, a necessidade de se mensurar o retorno financeiro proporcionado pela reexibição constante dessas obras.

Nesse cenário, é essencial compreender os modelos de geração de receita adotados por essas plataformas, que vão desde assinaturas fixas e transações por título até modalidades gratuitas baseadas em publicidade e acessos condicionados a assinaturas.

As plataformas de VOD oferecem cinco principais modalidades de acesso, permitindo diferentes experiências de consumo, que geram receita através de formas específicas de cobrança (ou não) aos usuários.

A modalidade mais comum é a *Subscription VOD* (SVOD), que garante acesso ilimitado a um catálogo completo mediante o pagamento de uma assinatura periódica fixa – é o caso de *streamings* famosos como Netflix, Prime Video e MAX. O *Transactional VOD* (TVOD) permite que o usuário pague por título, seja para compra ou aluguel. O *Free VOD* (FVOD) oferece acesso gratuito mediante cadastro, podendo incluir anúncios, momento em que é denominado *Advertising-Based VOD* (AVOD). Já o *TV Everywhere* disponibiliza o conteúdo de VOD vinculado a uma assinatura de TV paga linear. Por fim, o *Validated VOD* (VVOD) condiciona o acesso ao serviço à validação de uma assinatura de TV paga pré-existente (ANCINE, 2024, p. 10).

Nesse contexto, a disponibilização de obras brasileiras nas plataformas OTT tem se consolidado como um fator estratégico para a penetração de empresas de mídia transnacionais no mercado brasileiro, fator extremamente relevante, uma vez que o Brasil impera como o segundo maior público “consumidor” de *streaming* do mundo, ficando atrás apenas da Nova Zelândia, segundo relatório de *Streaming Global* do *Finder* (Ministério da Cultura, 2024, p. internet).

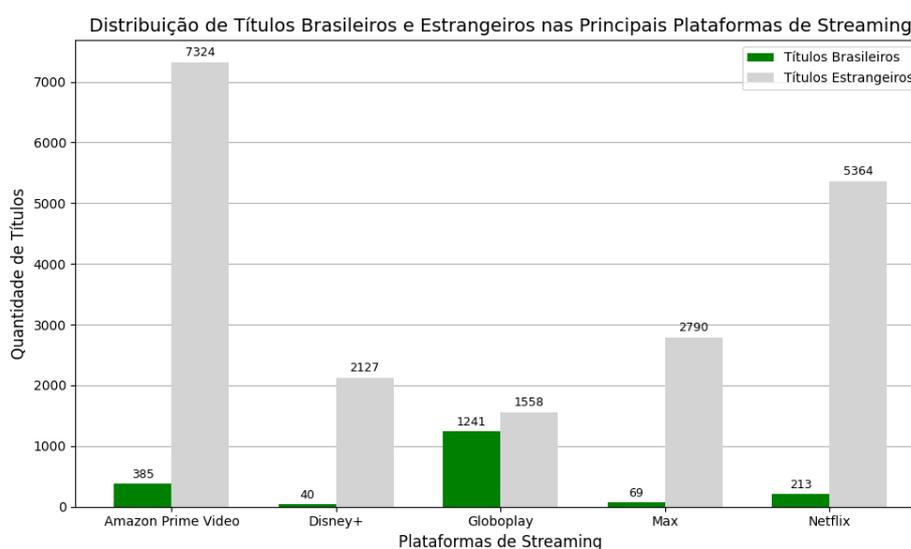
Com isso, o que se percebe é que a presença de obras brasileiras³² nos catálogos de grandes serviços de *streaming* tem crescido gradativamente ao longo dos anos, embora ainda seja marcada por desafios de distribuição e visibilidade. Em estudo realizado anualmente pela ANCINE em parceria com o Observatório de Cinema e Audiovisual Brasileiro, das 60

³²O estudo utiliza como parâmetro de “obras brasileiras” aquelas que possuem Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Os critérios para emissão do CPB, conforme a MP 2.228-1/2001 e a Instrução Normativa ANCINE nº 104/2012, exigem que a obra seja produzida por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, com sede e administração no Brasil e maioria do capital pertencente a brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 anos, que exerçam o poder decisório. A direção deve ser feita por brasileiro ou estrangeiro residente no Brasil há mais de 3 anos, e pelo menos 2/3 dos artistas e técnicos devem ser brasileiros ou residentes há mais de 5 anos. Também se aceita coprodução com empresas de países com acordo de coprodução com o Brasil ou, na ausência de acordo, desde que a produtora brasileira detenha ao menos 40% dos direitos e siga os requisitos de equipe mínima.

plataformas analisadas, foram identificadas 4.712 obras brasileiras, distribuídas em 50 plataformas diferentes (ANCINE, 2024, p. 10).

A maior oferta de títulos brasileiros está em plataformas como Vivo Play, Claro TV+ e Globoplay, que juntas representam 65% do total de obras nacionais da amostra. (ANCINE, 2024). Porém. Ao considerar as cinco maiores plataformas em termos de audiência no Brasil, segundo medição do IBOPE³³, nota-se que plataformas como Netflix e Amazon Prime Video lideram o mercado brasileiro em termos de tamanho de catálogo e audiência, ainda que apresentem desafios em relação à representatividade de obras brasileiras. Segundo o *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil – 2024*, a Prime Video dispara em quantidade, possuindo um catálogo de 9.394 títulos, enquanto a Netflix conta com 7.336 títulos, sendo seguida pelo Globoplay e seus 4.378 títulos disponíveis (ANCINE, 2024, p. 12).

FIGURA 1 – TABELA DE TÍTULOS BRASILEIRO NAS PLATAFORMAS OTT



Fonte: ANCINE. *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil – 2024*.

Dessa forma, ainda que, em termos brutos, a participação das obras brasileiras represente apenas 8,5%³⁴ do catálogo das principais plataformas de *streaming* do mercado, é necessário considerar que a abrangência mundial desses conteúdos traz uma nova lógica de

³³ A Kantar IBOPE Media é uma empresa especializada em medições de audiência e consumo de mídia. Ela coleta e analisa dados sobre o comportamento dos consumidores em relação a conteúdos de TV, rádio, internet, entre outros meios. Através de um conjunto de ferramentas e tecnologias, como painéis de amostragem e medições digitais, a empresa monitora e gera relatórios sobre a audiência de programas de TV, publicidade e outros conteúdos, fornecendo informações valiosas para anunciantes, produtores de conteúdo e veículos de mídia. Esses dados ajudam a compreender as preferências do público e a avaliar o impacto de campanhas publicitárias. Confira: <https://kantaribopemedia.com/brazil/>. Acesso em 16 fev. 2025.

³⁴ Esse percentual é resultado de metodologia aprofundada de análise do relatório Ancine, a partir do recorte das 25 principais plataformas que contavam com número considerável de obras brasileiras em seus catálogos.

propagação e visibilidade. Esse cenário amplia significativamente o potencial de exposição e consumo de produções brasileiras em mercados internacionais, contribuindo para a diversificação da audiência e ampliação da comunicação ao público – direitos patrimoniais cedidos pelos intérpretes na cadeia de contratação para produção dessas obras.

Atestada a relevância dessa nova modalidade, o que se tem são novas oportunidades de geração de receita em um mercado global dinâmico e altamente lucrativo. Nesse contexto, a discussão acerca a repartição dos rendimentos decorrentes da exploração dos direitos patrimoniais dos artistas alcança novo patamar, em que a ampliação da veiculação das obras em plataformas digitais globais impõe novos desafios e demandas, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento e valorização dos intérpretes como parte integrante da cadeia produtiva e dos resultados financeiros gerados pela exposição massiva dessas produções.

Neste diapasão, é crucial ressaltar o papel dos direitos dos artistas intérpretes na chamada “cadeia de direitos” de uma obra audiovisual (ou *chain of title*, do inglês, como é comumente referenciada). Na era do *streaming*, a multiplicidade de plataformas e novos agentes de mercado tem intensificado a necessidade de ajustes contratuais específicos para garantir a exploração comercial global das produções. A próxima seção abordará como essas configurações contratuais evoluíram nesse contexto, com foco no encaixe dos direitos materiais dos artistas dentro da viabilização das produções para distribuição nesta ampla rede contratual.

3.2 CADEIA DE DIREITOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO VIA *STREAMING*

Conforme visto no tópico 2.2., a realização de obras audiovisuais tende a ser um processo complexo diante da união de incontáveis esforços para sua concretização. Somado a isso, não apenas no âmbito da produção em si, o lapso de vida de uma obra também enfrenta outras etapas materializadas através de contratos de distribuição e exibição para, enfim, cumprir sua função social de chegar ao público espectador.

Nesse prisma, tem-se que a chegada e ampla difusão das plataformas de *streaming* trouxe grandes mudanças em todas as etapas da cadeia produtiva de uma obra, que normalmente compreende a produção, distribuição e exibição³⁵. No modelo atual inaugurado por essas

³⁵ Produção, distribuição e exibição são etapas distintas e essenciais no ciclo de vida de uma obra audiovisual, geralmente conduzidas por diferentes agentes. A produção refere-se à criação da obra, englobando desde o desenvolvimento do roteiro, captação de recursos, filmagem e edição, até a finalização do material pronto para ser exibido. A distribuição consiste na comercialização e entrega do conteúdo para os diversos canais de exibição, sendo feita por empresas especializadas que negociam os direitos com os parques exibidores. A exibição, por sua

plataformas digitais, as três etapas passam a se concentrar em um único agente, que investe na criação de suas próprias obras, as distribui em seu catálogo e as exibe através de seu próprio *buffer* de vídeo.

Esse novo panorama tem se consolidado com o passar dos anos, num movimento de influência direta no desempenho das mídias tradicionais, em especial o cinema, que passa a competir com a praticidade de acesso, materializada nas disponibilizações de filmes e séries à vontade do espectador, com acesso irrestrito dentro de sua própria casa.

Movimento que também é sentido na negociação das janelas de exibição das obras audiovisuais: se, anteriormente, grandes produções cinematográficas prezavam por uma estreia grandiosa nas grandes telas do cinema, um mercado exibidor “nobre”, hoje a disponibilização direto no *streaming* tem se consolidado enquanto uma opção mais rentável do ponto de vista comercial, cenário que, segundo Nicholas Allem (2023, p. 55), aflorou com *lockdown* da COVID-19, momento em que o lançamento de obras audiovisuais no VOD promoveu um encurtamento da exibição destas na janela do cinema³⁶, com inclusive ocorrência de lançamentos paralelos, tendo como resultado a diminuição da preferência pela distribuição nas grandes telas.

Outro cenário de grande relevância é a exibição de obras licenciadas nas grandes plataformas; isto é, filmes e séries que já tiveram sua janela de exibição encerrada retornam para o centro da indústria através da praticidade de acesso no VOD. Assim, como se tratam de obras que não haviam sido concebidas unicamente para disponibilização em plataforma digital – ou seja, lançadas antes do “*boom*” dessa modalidade –, sua distribuição no VOD acontece através da ferramenta de licenciamento. Em outras palavras, o titular concede uma autorização de uso para que a plataforma disponibilize o conteúdo em seu catálogo por um período, determinado ou indeterminado, mediante o pagamento de uma remuneração previamente ajustada.

Não se trata de uma cessão total de direitos, mas sim uma possibilidade de uso simultâneo da propriedade intelectual de que se é titular, estendendo o alcance da obra para ser disponibilizada em outros ambientes (Lobianco, 2022, p. 44). Esta é a ferramenta pelo qual uma

vez, é a disponibilização da obra ao público, normalmente realizada por cinemas, plataformas digitais ou emissoras de TV. Cada etapa exige expertises específicas e, na maioria das vezes, envolve contratos separados entre esses três agentes.

³⁶ Como praxe, um filme estreava nos cinemas e permanecia em exibição por cerca de noventa dias até seguir para a TV a cabo e demais janelas secundárias. Porém, o vídeo sob demanda acaba pressionando o encurtamento do tempo de permanência da obra no cinema – o que faz com que esta seja menos rentável ao exibidor.

obra pode integrar mais de um catálogo, o que amplia sua exibição mediante acordos específicos.

Porém, quando essas obras são licenciadas para *streaming*, nem sempre há uma previsão clara sobre a participação financeira dos artistas, o que pode resultar em uma remuneração desproporcional em relação ao sucesso alcançado nas plataformas digitais, de modo que as conquistas negociais encabeçadas por artistas para receber uma remuneração adicional com base em métricas como bilheteria e audiência não ocorre da mesma forma com o VOD, gerando alto grau de insatisfação pela classe artística ao redor do globo (Allem, 2023, p. 55).

Um exemplo notório dessa problemática ocorreu com a atriz Scarlett Johansson, que processou a Disney após o lançamento do filme *Viúva Negra* diretamente no Disney+, ao mesmo tempo em que chegava aos cinemas. O contrato da atriz previa uma participação nos lucros da bilheteria, mas a estreia simultânea no *streaming* impactou negativamente a arrecadação nos cinemas, reduzindo sua compensação financeira. Johansson alegou que a decisão da Disney violou os termos contratuais e resultou em prejuízos significativos, uma vez que ao contrato da atriz não previa a participação nas receitas advindas da exploração em VOD (Gardner; McClintock; Gardner, 2021, p. Internet).

A ação movida por Johansson evidencia como essa mudança pode impactar a remuneração dos artistas, em razão da disparidade em relação à mensuração das métricas de audiência e repasse financeiro nas mídias tradicionais e no *streaming*. Um dos principais pontos, que também reverbera em outras territorialidades, se dá justamente pela ausência de transparência quanto aos dados de acesso e reprodução das obras nas plataformas, calcado também na ainda recente recepção desse novo modelo nas legislações nacionais e acordos coletivos conquistados pela classe artística, aspecto que será discutido com maior profundidade no capítulo 4 deste estudo.

Ao citar um exemplo nacional de grande repercussão, tem-se o caso do elenco de “Ainda Estou Aqui”, filme do diretor Walter Salles que recebeu o Oscar de Melhor Filme Internacional na edição de 2025. Apesar do prestígio e do impacto global da obra, a distribuição das receitas geradas por sua exploração econômica levanta questionamentos sobre a remuneração contínua dos atores. Conforme destacado pela atriz Glória Pires em nota à imprensa³⁷, atores como Fernanda Torres não participam das receitas oriundas da exploração econômica do filme. Após sua trajetória nas salas de cinema, a produção passa a integrar o catálogo do Globoplay, onde

³⁷ Cf. <https://www.uol.com.br/splash/colunas/ricky-hiraoka/2025/03/03/como-a-vitoria-de-ainda-estou-aqui-no-oscar-impacta-o-cinema-.htm>. Acesso em 29 mar. 2025.

permanece acessível aos assinantes sem que haja compensação financeira adicional para os intérpretes.

Na etapa de produção esse ponto se torna mais crítico, já que, diferentemente do modelo tradicional que imperava no Brasil, no qual grande parte do financiamento era viabilizada por mecanismos de fomento da ANCINE³⁸ e demais ferramentas de incentivo fiscal, a penetração dos grandes *Players*³⁹ no mercado brasileiro impôs uma lógica de “obra sob encomenda”⁴⁰. Nesta modalidade, esses grandes investidores contratam produtoras brasileiras para a realização de obras nacionais a serem disponibilizadas nas plataformas, tendo como contrapartida disso a concentração dos direitos de propriedade intelectual sobre esta, materializando o chamado *buyout*⁴¹ - a “compra” total dos direitos.

Na hipótese de financiamento privado, normalmente, um canal de televisão, uma distribuidora ou uma plataforma de streaming, adianta o valor do orçamento de produção, garantindo como contrapartida os direitos sobre o filme. Esta operação é formalizada por meio de um contrato de prestação de serviços de produção sob encomenda, com cessão de direitos sobre a obra audiovisual produzida, por um contrato de investimento, por um contrato de licença futura, ou ainda, por um contrato de coprodução. Além dos direitos de propriedade intelectual, o financiador reserva para si uma série de prerrogativas como o poder de aprovação de contratações, o acompanhamento da produção, a decisão final sobre a entrega e diversos dos aspectos artísticos a ela relacionados, as situações de obrigatoriedade de devolução dos aportes, dentre outras (Allem, 2023, p. 151)

Esse modelo, importado em grande parte do sistema jurídico de *copyright*, gera desafios na adaptação às normas e proteções previstas no ordenamento brasileiro, especialmente no que diz respeito ao exercício dos direitos conexos dos artistas intérpretes dentro da rede contratual dessas produções. Isso porque a legislação nacional não recepcionou totalmente a chamada obra sob encomenda, uma vez que a legislação autoralista nacional segue o modelo francês, que concebe a figura dos direitos morais e, portanto, o vínculo indissociável entre artista e obra, sendo transferidos apenas o exercício de seus direitos patrimoniais (Bittar, 2019, p. 70).

³⁸ De acordo com relatório de 2024 da ANCINE, 68,3% das obras lançadas naquele ano foram financiadas através de incentivo privado.

³⁹ Neste trabalho, utilizar-se-á a nomenclatura “Player” para representar agentes de mercado que desempenham o papel de grandes investidores de obras audiovisuais brasileiras – em sua maioria plataformas de *streaming* – e que detêm a titularidade dos direitos de propriedade intelectual.

⁴⁰ A obra sob encomenda (em inglês, *Work for hire*). Para Bittar (2019, p. 69): “Dá-se o nome de obra de encomenda à criação em que outra pessoa toma a iniciativa de sua concepção, solicitando ou dirigindo o trabalho do intelectual, com ou sem conjugação de esforços, a respeito da qual prospera, de um modo geral, o princípio da titularidade do criador, em cuja esfera, pois, permanecem os direitos autorais”.

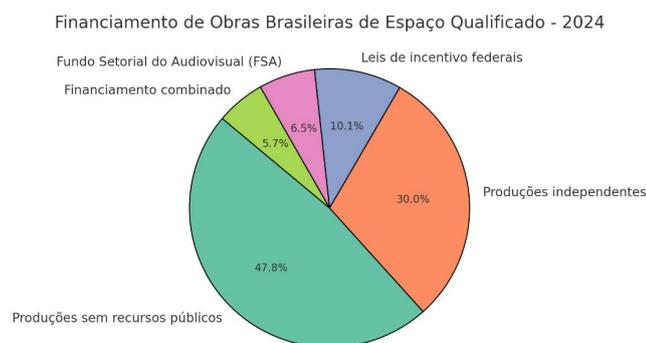
⁴¹ Em tradução livre, *buyout* significa “compra total”. No contexto técnico, o termo refere-se a uma transação em que o financiador adquire, de forma definitiva, todos os direitos patrimoniais de autor sobre a obra audiovisual (Allem, 2022, p. internet). Disponível em: institutedea.com/artigo/o-que-e-buyout-no-mercado-audiovisual/. Acesso em 13 fev. 2025.

Tal “inadequação” entre o mecanismo jurídico anglo-saxão e sistema legal unionista tende a ser suplantado pela robustez dos arranjos contratuais impostos nessas negociações. Nesse prisma, o aumento dos investimentos privados na indústria cinematográfica nacional é acompanhado por um gerenciamento contratual rigoroso, com uma repartição de direitos estratégicos que preveem a cessão integral dos direitos de propriedade intelectual resultantes da realização da obra. Logo, ainda que se tenha aplicação de recursos humanos brasileiros, com transposição das histórias nacionais nas telas das plataformas, grande parte do capital de propriedade intelectual gerado passa a integrar o domínio estrangeiro.

Nesse contexto, os contratos firmados entre produtores e plataformas passam a abranger cláusulas de exclusividade, prazos de licenciamento extensos, renovação automática e, imprescindivelmente, a cessão de direitos de exibição global. Assim, a atuação das plataformas vai além da simples aquisição de direitos para disponibilização de produtos audiovisuais em seu catálogo, envolvendo também o financiamento direto de projetos, garantindo-lhes não apenas os direitos de exibição, mas também participação em receitas adicionais, como produtos derivados e licenciamento internacional.

Conforme o relatório da Ancine, 68,3% das obras brasileiras de espaço qualificado disponíveis foram realizadas sem recursos públicos geridos pela Agência Nacional, sendo 42,9% dessas produções de caráter independente (ANCINE, 2024). As produções apoiadas por leis de incentivo federais respondem por apenas 14,4%, enquanto o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), mecanismo de incentivo direto, representa apenas 9,3% das obras. Um total de 8,1% das obras foi financiado com ambas as fontes. Esses dados refletem uma transformação no perfil de financiamento, com *Players* do cenário de VOD emergindo como grandes investidores no setor, em busca de diversificar os catálogos através da atração das audiências locais.

FIGURA 2 – DISTRIBUIÇÃO DE OBRAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS POR TIPO DE FINANCIAMENTO



Fonte: ANCINE. *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil – 2024*.

Dessa forma, se antes da chegada do *streaming*, a luta pela remuneração equitativa já era um desafio nas mídias consolidadas, sua chegada trouxe uma verdadeira escalada nesse cenário. Inicialmente, mesmo nos formatos tradicionais, os artistas intérpretes frequentemente dependiam de contratos com cláusulas que garantissem pagamentos residuais ou participações em lucros, que nem sempre eram bem definidos ou facilmente monitorados. No cenário atual, o modelo de remuneração residual passou a ser ainda mais difícil de aplicar, uma vez que, conforme mencionado anteriormente, o VOD possui métricas próprias e que, no geral, carecem da devida transparência.

Nesse contexto, torna-se fundamental discutir os direitos materiais dos artistas intérpretes dentro das obras audiovisuais e a legitimidade conferida pela legislação – ou possível permissividade extraída de seu silêncio – para pleitear essa remuneração adicional baseada no retorno financeiro de tais obras.

Assim, o próximo tópico abordará como as normas atuais e as lacunas legais impactam os artistas intérpretes, além de analisar a possível existência dos instrumentos jurídicos (in)disponíveis para reivindicar uma remuneração equitativa nas novas modalidades de produção, distribuição e exibição de conteúdo trazidas por esse contexto de plataformização.

3.3 CONTRATOS SOBRE DIREITOS DOS INTÉRPRETES

Partindo-se do contexto apresentado quanto ao crescente domínio do VOD e plataformas OTT no mercado de mídia, com crescente disponibilização de obras brasileiras e as peculiaridades negociais e contratuais que surgem dessa transformação de paradigma, passa-se à busca pela compreensão da posição assumida pelo artista intérprete neste vórtex. O intuito é entender a natureza jurídica de sua participação na obra audiovisual e as implicações disto no exercício de seus direitos patrimoniais enquanto titular de direitos conexos.

De início, cabe ressaltar que não é objetivo deste trabalho enfrentar a discussão de valor quanto à contribuição do artista para a obra audiovisual, o que já é fruto de extenso debate na doutrina⁴², mas sim analisar a natureza jurídica de sua integração na obra de caráter coletivo e

⁴² Walter Moraes dedica um tópico inteiro de sua obra “Artistas Intérpretes e Executantes” (1976), espinha dorsal desse estudo, a discutir a importância do ator dentro da obra cinematográfica, e se este poderia figurar enquanto coautor, posto que sem sua intervenção não seria possível realizar a obra. Ainda assim, o autor conclui que essa não seria uma posição aceitável, ainda que proceda certa fundamentação, pontuando que não existem legislações que tratem o artista como tal.

eventual possibilidade de ser titular de direitos patrimoniais na hipótese de reexibição dessas obras, em especial no atual panorama de VOD.

A figura do ator integra a obra audiovisual como sujeito titular originário dos direitos conexos de sua interpretação a ser fixada, sendo detentor dos direitos patrimoniais e morais decorrentes dessa realização. Não apenas isso, mas também empresta a utilização de seus direitos de personalidade - voz, imagem, aspectos físicos e comportamento social -, sendo este o instrumento de trabalho desses indivíduos, cuja imagem estampa as produções que figuram nas telas das mais diferentes mídias.

Note-se que a presença do artista está abrangida por essas duas camadas de proteção, que devem ser devidamente endereçadas para composição harmônica da obra audiovisual. Tais institutos não se confundem e possuem naturezas jurídicas distintas, sendo o direito de imagem um reflexo da personalidade do indivíduo, protegido constitucionalmente e passível de limitação apenas em situações específicas, enquanto os direitos conexos aos de autor decorrem da proteção conferida à expressão artística do intérprete e são caracterizadas enquanto “bens móveis” (Moraes, 1976, p. 27), garantindo-lhe prerrogativas exclusivas sobre o uso e exploração econômica de sua performance.

Acerca disso, diante do aspecto patrimonial que decorre da “criação” desse direito, deve haver autorização expressa para o uso na obra — esta é a inteligência do art. 90, inciso I, da LDA. Como é de praxe que tais projetos reúnam uma série de artistas que contracenam entre si, garantindo a coesão narrativa e estética da produção, a viabilidade da obra depende, normalmente, de um sistema que centralize e organize os múltiplos direitos envolvidos.

Dessa forma, a execução do projeto e sua complexa composição de agentes e esforços exigem a concentração desses direitos patrimoniais em um único titular que, de praxe, recai sobre a figura do produtor⁴³. Esse arranjo objetiva viabilizar a gestão, a exploração econômica e a distribuição da obra audiovisual de forma unificada, evitando entraves jurídicos que poderiam comprometer sua exibição e comercialização. Essa responsabilidade é natural ao agente financiador da obra e principal assumente dos riscos decorrentes desta, o que é materializado nos instrumentos de contratação desses serviços artísticos.

⁴³ Diferentemente da titularidade originária de direitos autorais, que deve ser exercida por pessoas físicas, a titularidade derivada pode ser conferida a pessoas jurídicas. Neste caso, utilizar-se-á os termos produtor e produtora (pessoa jurídica) como sinônimos, sendo esta última a de maior incidência dentro da discussão ora travada, já que o exercício dos direitos sobre uma obra audiovisual, via de regra, está sob domínio de pessoas jurídicas.

Moraes traz esse conceito enquanto “contrato de filmagem”, o que, ainda que debatido sob o regime da lei anterior de direitos autorais, parece expressar com certa exatidão e presteza sua natureza jurídica e especificidades:

É a denominação que se dá a esta sorte de negócio quase sempre plurivalente, tal a variedade de objetivos e de obrigações que o compõem. Neste contrato se reúnem o regime de trabalho, a especificação das prestações pecuniárias, as concessões, reservas de direitos, mas não se delinea a estrutura de edição (Moraes, 1967, p. 267).

Ao retornar à discussão já travada no tópico 2.2., nota-se que essa operacionalização possui resguardo na legislação através da titularidade conferida ao organizador da obra coletiva, que exerce os direitos em conjunto para o exercício da exploração comercial da obra audiovisual como um titular derivado. Nesse sentido, o instituto da cessão enquanto relação jurídica entre produtoras e demais agentes da obra audiovisual figuraria como o elemento contratual basilar para a viabilização desse cenário, como uma contrapartida à remuneração acordada para desempenho das respectivas funções.

Ocorre que essa rede de autorizações tem como objeto não apenas negócios jurídicos que envolvem direitos de autor, cuja cessão é expressamente prevista no art. 49⁴⁴ da LDA e regula a participação do diretor cinematográfico e do autor do argumento literário, mas também envolve peculiaridades dos direitos conexos pertencentes aos intérpretes.

Este é um ponto de grande importância, visto que não há previsão específica no título reservado aos artistas intérpretes quanto à possibilidade de cessão dos direitos de exploração econômica. Neste silêncio, a hermenêutica da legislação leva à aplicação subsidiária do art. 49 da própria LDA, que disciplina a cessão dos direitos patrimoniais de autor. Nesse artigo, é estabelecido que os direitos de exploração econômica podem ser cedidos, desde que tal cessão seja formalizada por escrito e se refira expressamente às modalidades de utilização previstas no instrumento contratual, com prazo e território determinados.

⁴⁴ Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

- I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;
- II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;
- III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;
- IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;
- V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;
- VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

A única referência indireta a essa possibilidade no caso dos direitos conexos reside na inteligência do art. 91, o qual dispõe que entidades de radiodifusão poderão realizar a exploração destes materiais mediante a autorização dos artistas, ao passo que seu parágrafo único traz que as utilizações adicionais deverão ser devidamente remuneradas.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização (Brasil, 1998).

Ainda assim, há elevado nível de imprecisão quanto à aplicabilidade em casos que fujam de conteúdos criados especificamente com o intuito de serem objeto de radiodifusão, ou mesmo a indefinição do que seria o “programa” referenciado na lei, e se poderiam abranger toda e qualquer obra audiovisual protegida (Soler, 2023, p. 23).

Neste âmbito, a doutrina autoralista apresenta pontos de vista distintos quanto à questão. Enquanto acadêmicos como Lênio Streck (2018, p. 17) e Ascensão (1997, p. 109-110) entendem que a cessão não seria possível, de modo que haveria apenas uma “permissão de circulação da obra” que deve ser devidamente remunerada a cada exibição, outros como Antônio Chaves e Martha Sá apoiam-se na interpretação literal dos arts. 91 e 92 da LDA para sustentar a possibilidade de cessão dos direitos conexos, desde que formalizada em contrato e respeitadas as disposições legais sobre a transferência de titularidade (D’Amico, 2021; Soler, 2019).

Essa questão decorre principalmente do embate entre a atual lei 9.610/1998 e a lei 6.533/1978, que regulamenta as profissões de artista e de técnico em Espetáculos de Diversões, também aplicável aos atores de obras audiovisuais. Isso porque essa última não foi revogada com o advento da LDA, de modo que alguns dispositivos contraditórios permanecem em vigor até o presente momento. Gustavo Fortunato D’Amico, que inaugura a discussão acadêmica sobre os aspectos jurídicos da ressurreição digital com base nos direitos dos artistas intérpretes, expõe a controvérsia a partir da ótica do art. 13⁴⁵ da lei 6.533/1978:

A divergência tem origem no contido no artigo 13, da lei 6.533/1978, o qual estabelece que não é possível a cessão ou promessa de cessão dos direitos autorais que decorram de uma prestação de serviço profissional. Nesse caso, o intérprete não poderia ceder os direitos de sua performance, algo que, inclusive, contradiz a própria Lei 9.610/98,

⁴⁵ Art. 13 da Lei 6.553/78: Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

que prevê, em caso como dos filmes, que os direitos sobre as performances serão exercidos pelo diretor (D'Amico, 2021, p. 62).

Fato é que, para além das disposições legais debatidas, o pagamento da remuneração se torna o principal argumento e prática para subsidiar a possibilidade de cessão, como se fosse uma contrapartida natural à perda da exclusividade do intérprete de explorar comercialmente seu expoente criativo. No entanto, parece, ao menos em primeira análise, haver certa desproporcionalidade no que tange a obras que são reiteradamente exploradas; esta é percepção de Moraes (1976, p. 267), o qual afirma que a cessão, caso seja presumida, só o pode ser dentro da normalidade⁴⁶ da produção e difusão de determinada fixação, sendo que o aproveitamento da obra repetidamente ultrapassa essa margem de normalidade.

Essa questão ganha ainda mais relevância no contexto do *streaming*, onde as obras audiovisuais permanecem disponíveis por tempo indeterminado e podem ser acessadas repetidamente sem qualquer necessidade de retransmissão ativa por parte de produtoras ou distribuidores. Diferentemente do modelo tradicional, em que a reexibição estava condicionada a contratos específicos com emissoras e licenciadores, o vídeo sob demanda perpetua a exploração da obra sem que isso necessariamente se reflita em novas remunerações aos intérpretes

Dessa forma, ao considerar que o art. 13 da Lei dos Intérpretes tivesse plena eficácia no mundo sensível, a ausência de possibilidade de cessão dos direitos conexos seria, por si, um vício capaz de invalidar os contratos de interpretação artística que não dessem a garantia de remunerações futuras a estes. Cenário que se agrava ao se considerar que as produtoras estariam explorando de maneira irrestrita o direito de colocação à disposição do público originalmente garantido aos intérpretes (Soler, 2019).

Porém, isso não é o que ocorre na prática. Isso porque, seja por uma possível revogação tácita⁴⁷ deste dispositivo pela atual LDA (Sá, 2006, *apud* D'Amico, 2021, p. 62), seja pelo lugar de pouco privilégio que ocupam os artistas intérpretes na mesa negocial, em que figuram do outro lado *Players* com vultoso poderio econômico, a maioria esmagadora dos contratos que permeiam o cenário do *streaming* prevê essa cessão irrestrita.

Nesse liame, a jurisprudência nacional também não parecer ter chegado a um consenso sobre o tratamento da questão, com alguns julgados emblemáticos que afastam a incidência do art. 13 da lei 6.533/1978 ou a considerando compatível com os dispositivos da atual LDA, tendo

⁴⁶ Da leitura da fonte primária, não há uma descrição do que seria essa “normalidade”. Dessa forma, assume-se que seja a fixação e exibição em número acordado entre artista e produtora, bem como os usos expressos a que a minuta contratual de prestação de serviços fizer referência.

⁴⁷ Ver art. 2º, § 1º da Lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro.

como resultado a negativa de remuneração adicional pela reexibição de obras audiovisuais, como também há histórico de reconhecimento do ditame legal nos contratos de prestação de serviços artísticos entre atores e produtoras, as quais são condenadas a ressarcir os ganhos provenientes da época em que a obra estava em exibição.

Exemplo recente dessa controvérsia é a ação movida pela atriz Bianca Rinaldi contra a emissora Record⁴⁸, na qual buscava indenização pelo não pagamento de direitos conexos referentes à reexibição de obras audiovisuais em que atuou, com destaque para a novela *Escrava Isaura*. A produção, considerada um dos maiores sucessos da emissora, foi amplamente licenciada para diversos territórios, incluindo Japão, países europeus e América Latina.

No entanto, o Tribunal de Justiça de São Paulo entendeu, em sede de apelação, que o contrato firmado entre as partes, celebrado sob a vigência da Lei 9.610/98, permitia a cessão desses direitos, afastando a aplicação do art. 13 da Lei 6.533/78, por considerar a força vinculante do contrato assinado pela atriz enquanto válvula de permissividade da exploração de sua interpretação em mais de um segmento, visto que haveria sido paga a remuneração (novamente, única) por essa transação.

À contramão disso, também há registro de precedentes que afirmam o direito dos intérpretes de receber remuneração adicional pela reexibição de obras em que estão fixadas suas interpretações, sendo configurado abuso de direito o uso não remunerado de situações que fogem ao escopo inicialmente contratado pelas produtoras. Fernanda Galera Soler (2019, p. 135), em sua dissertação de mestrado, cita alguns casos, como o do ator Fredy Allan⁴⁹, intérprete do personagem Zequinha na série “Castelo Rá-Tim-Bum” contra a Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), que ensejou o pagamento de seus direitos conexos pelas incessantes exibições da série durante mais de 19 anos, em diversos canais de televisão.

No processo, a sentença do TJSP acolheu parcialmente o pedido do artista, condenando a Ré ao pagamento dos direitos conexos do autor, referente às exibições contínuas da série pela emissora até as atuais e futuras exibições, em razão da impossibilidade e falta de clareza quanto da existência da cessão de tais direitos nas contratações realizadas pelas partes, que tiveram o contrato celebrado sob a vigência da Lei nº 5.988/73, antiga lei de direitos autorais. Atualmente, o processo aguarda julgamento no STJ, instância na qual se espera consolidação do entendimento jurisprudencial sobre a matéria.

⁴⁸ TJSP. Apelação Cível nº 0002023-07.2023.8.26.0100, Rel. Benedito Antonio Okuno, julgado em 12/06/2024, 8ª Câmara de Direito Privado. Acesso em 24 fev. 2025

⁴⁹ TJSP. Apelação Cível nº 0014827-53.2013.8.26.0004, Relatora: Fernanda Gomes Camacho, 5ª Câmara de Direito Privado, julgamento em 23 nov. 2016, publicação em 24 nov. 2016. Acesso em 24 fev. 2025

Cabe ressaltar, entretanto, que as decisões analisadas não adentram com profundidade a celeuma, se restringindo a definir a aplicação ou não do instituto da cessão nos negócios jurídicos envolvendo direitos conexos de artistas intérpretes (Soler, 2019, p. 138; Cordioli, 2023, p. 76).

Ademais, é destaque dessa análise que os precedentes que afastam a possibilidade de cessão e conferem procedência à remuneração adicional por usos extras das interpretações, com base na inteligência do art. 13 da Lei 6.533/78, referem-se especificamente a negócios firmados antes da vigência da atual LDA. Dessa forma, ainda que o posicionamento jurisprudencial recente não seja cristalino, o que se observa é o acompanhamento das tendências de mercado atuais, em que a cessão desses direitos seria sim uma possibilidade adequada à legislação autoralista vigente, posição que se extrai de toda a discussão estabelecida até então.

De toda forma, é imprescindível registrar que foram realizadas buscas nos sites do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo e do Tribunal de Justiça do Estado de Pernambuco, através do emprego dos termos “direitos conexos”, “art. 13º lei 6.533/78” e semelhantes, dentro do período de 2000 a 2025, filtrando decisões de 2ª Instância e de competência Cível. O objetivo era identificar, em locais onde há maior expoente de produção cultural voltada para o cinema e televisão, precedentes relacionados a demandas de atores contra produtoras audiovisuais pelo não pagamento de valores decorrentes da reprodução e distribuição de suas interpretações.

Contudo, não foram localizados casos específicos envolvendo a exibição de tais obras em plataformas de *streaming* ou VOD, objeto central desta pesquisa, o que se entende estar relacionado à novidade da discussão. Logo, nota-se que a inexistência de jurisprudência consolidada sobre o tema evidencia um desafio metodológico na pesquisa, dada a carência de referências doutrinárias e jurídicas que tratam da aplicação desses direitos de maneira específica no contexto digital.

Destarte, para além do vislumbre de uma resposta definitiva – o que não parece ser o caso, pelo menos por enquanto –, essa divergência doutrinária e jurisprudencial evidencia a complexidade do tema e reforça a importância de interpretações normativas que contemplem as especificidades da relação entre intérpretes e produtoras, especialmente no contexto contemporâneo de ampla exploração econômica das obras audiovisuais nos catálogos das plataformas.

Ainda que, na realidade das relações negociais, prevaleça a prática de confecção de minutas que preveem expressamente a cessão dos direitos conexos, uma fundamentação

jurídica pertinente poderia ser uma válvula para garantir previsões menos totalizantes, dando margem ao exercício dos direitos patrimoniais conforme melhor conveniência dos intérpretes.

Afinal, a estrutura do mercado de mídia é dominada pelos interesses industriais, o que força os atores a se submeterem aos contratos que lhes são apresentados, com pouca ou nenhuma margem para negociação. Cenário este que é intensificado com a hegemonia dos *Players* na produção e licenciamento de obras audiovisuais brasileiras para disponibilização nas plataformas de *streaming*.

Ainda assim, embora os contratos de produção possuam pouca ou nenhuma restrição em relação à cessão de direitos dos componentes que integram a obra audiovisual (considerados não só os atores, como também todo o corpo criativo e responsável por sua realização), a possibilidade de remuneração aos intérpretes pela exibição das obras audiovisuais não é excluída ou vedada. Isso se deve ao fato de que o legislador constituinte, por meio do artigo 5º, inciso XXVIII, da Constituição Federal de 1988, assegura a proteção das contribuições individuais em obras coletivas e concede aos intérpretes dessas obras o direito inerente de fiscalização do proveito econômico das obras que participarem (Nunes, 2023).

Nesta senda, nota-se que a Carta Magna não faz distinção entre titularidade originária e derivada – deixando esta incumbência para a legislação infraconstitucional –, referindo-se aqui apenas à figura dos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas. Trata-se, portanto, de norma programática com eficácia limitada sob a qual é necessária regulamentação complementar capaz de concretizar a função dada pela Constituição. Dessa forma, o que se percebe é que os intérpretes teriam prerrogativa constitucional para obter proveito econômico decorrente da exploração econômica das obras em que participaram (Nunes, 2023).

Tanto é que a participação nas receitas decorrentes da exploração pode ser prevista em contrato, o que chegou a ser realizado por alguns artistas de maior poder de negociação e prestígio – mas, longe de ser a regra. Nestes casos, os contratos originais de produção poderiam prever pagamentos adicionais ou bônus proporcionais ao sucesso da obra para atores e demais agentes criativos, quando explorada em diferentes mercados, a exemplo do pagamento de “reprises”⁵⁰ de novelas brasileiras exibidas em TV Aberta e dos *residuals*, comuns na indústria cinematográfica norte-americana.

No entanto, como não há uma reserva legal que regule esse aspecto de forma detalhada, tais pagamentos ocorrem apenas por mera liberalidade das partes, em situações específicas e

⁵⁰ Cf. https://www.observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/_ed827_quanto_vale_a_reprise/. Acesso em 20 fev. 2025.

consideravelmente raras. Este seria, em essência, o papel das Entidades de Gestão Coletiva (EGCs), regulamentadas no Capítulo XX da LDA, que têm a função de arrecadar e distribuir valores a seus representados para pagamento equitativo de suas contribuições culturais decorrentes de seu direito de remuneração. No entanto, a ausência de normatização específica sobre a exploração contínua de conteúdos audiovisuais - em especial nas plataformas digitais - gera incertezas quanto à remuneração dos direitos conexos dos artistas intérpretes nesse contexto.

Enquanto no mercado fonográfico brasileiro há uma estrutura consolidada para o recolhimento e repasse desses direitos, no setor audiovisual a implementação de mecanismos equivalentes ainda apresenta desafios, sobretudo devido à variação das práticas contratuais e à falta de parâmetros uniformes para a remuneração residual. No entanto, ainda que a regulamentação das relações envolvendo direitos de autor e conexos voltados para o ramo musical seja um modelo bem sucedido, a simples “solução” de transpor o que já acontece neste mercado para o contexto audiovisual não é profícuo, uma vez que se tratam de indústrias com funcionamentos e dinâmicas distintas.

Sendo assim, diante desse cenário, a regulamentação da remuneração dos artistas intérpretes nas novas mídias emerge como uma questão de interesse jurídico e econômico. A expansão do *streaming* como modelo predominante de distribuição audiovisual intensifica o debate⁵¹ sobre a necessidade de diretrizes mais específicas para a aplicação dos direitos conexos, especialmente quando se trata da consolidação dos direitos da classe artística, cuja exploração de seus expoentes criativos remanesce sem uma base sólida de tratamento jurídico, o que fica evidente diante dos exemplos trazidos neste tópico.

Nesta senda, observa-se a importância do aprimoramento dos contratos e do fortalecimento das entidades representativas, de modo a estabelecer parâmetros objetivos para a financeira decorrente da exibição contínua das obras, cenário este que já ocorre em outros países. Dessa forma, passa-se à análise de modelos e aparatos normativos estrangeiros em que a possibilidade de remuneração equitativa encontra respaldo na realidade, a fim de se traçar um paralelo com o modelo brasileiro e exercitar alternativas para sua implementação em território nacional.

⁵¹ Cf: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/direito-autoral-nao-e-favor-esta-e-a-campanha-que-uniu-fernanda-montenegro-e-outros-atores-brasileiros-em-luta-por-remuneracao-justa,714032aa12ed2318f70ed0d243224fd1jhrcuxmg.html>. Acesso em 20 fev. 2025.

4 MODELOS DE REMUNERAÇÃO DE INTÉRPRETES NO MUNDO

Diante do modelo atual de produção e consumo de obras audiovisuais brasileiras no eixo das plataformas digitais, considerando também a expressividade representada pelo mercado brasileiro neste contexto, é de extrema relevância examinar como diferentes países têm abordado a questão da remuneração equitativa dos artistas intérpretes e executantes pela reutilização de suas interpretações em obras audiovisuais. A partir de um olhar externo, é possível identificar se há lugares em que a discussão se encontra amadurecida, com foco nas engrenagens normativas e sociais que regem a recepção desse novo panorama midiático.

Com isso, parte-se para a análise de diferentes modelos de remuneração, com enfoque nos países de doutrina jurídica da *Civil Law*⁵², como Argentina e França, mas sem se furtar à análise de possíveis soluções a serem encontradas em países da *Common Law*⁵³, como os Estados Unidos, especialmente pelo protagonismo que ocupa não apenas no quesito de produção audiovisual, como também nas reivindicações da classe artística no que tange aos direitos remuneratórios.

Neste diapasão, nota-se que esses países possuem legislações específicas ou acordos coletivos que desempenham um papel fundamental na garantia desses direitos, oferecendo modelos que podem servir de referência para o aperfeiçoamento do sistema brasileiro. A seguir, serão analisados os mecanismos normativos e institucionais adotados nesses países, com o objetivo de compreender suas particularidades e avaliar a viabilidade de sua adaptação ao contexto nacional.

4.1 ARGENTINA

No ordenamento jurídico argentino, os direitos autorais são protegidos através da Lei nº 11.723 de 1933. De maneira semelhante ao Brasil, essa legislação trata dos direitos de autor e conexos em um mesmo diploma, separando por seção as disposições de cada uma dessas searas e colocando os direitos conexos em uma posição secundária. Essa é uma herança latente da

⁵² *Civil law* é um sistema jurídico baseado em um conjunto de leis codificadas que servem como principal fonte do direito, em oposição ao *common law*, que se baseia fortemente em precedentes judiciais. Originado no direito romano-germânico e amplamente adotado em países da Europa continental e da América Latina, o *civil law* busca fornecer regras claras e sistemáticas para a resolução de disputas.

⁵³ *Common law* é originário do direito anglo-saxônico, sendo baseado em precedentes judiciais, em que as decisões dos tribunais superiores servem como referência obrigatória para casos futuros. Diferente do *civil law*, que se baseia em códigos e legislações escritas, o *common law* evolui por meio da interpretação judicial. O maior exemplo desse sistema é o dos Estados Unidos, onde as decisões da Suprema Corte e de outros tribunais moldam continuamente a aplicação do direito.

Convenção de Roma de 1961, refletida na maioria dos artigos que tratam dos sujeitos de direitos conexos em uma cópia quase integral às garantias concedidas pelo diploma internacional.

Tratando especificamente dos artistas intérpretes, a legislação argentina reserva apenas o artigo 56⁵⁴ para regulamentar a disposição dos direitos exclusivos garantidos a estes titulares. O ditame estabelece que os intérpretes de obras literárias ou musicais têm o direito de exigir remuneração pela veiculação, retransmissão ou gravação de suas interpretações em diferentes meios, como rádio, televisão e suportes físicos. Além disso, o intérprete pode se opor à divulgação de sua interpretação quando esta causar grave prejuízo aos seus interesses artísticos.

Nesse aspecto, depreende-se que o direito de retribuição pela fixação das interpretações é o único expressamente garantido aos artistas como um direito mínimo (Emery, 2000, p. 42). Isso porque não há menção explícita aos direitos de reprodução e comunicação ao público, garantias basilares para encenar um equilíbrio negocial na produção de uma obra audiovisual, por exemplo. Ademais, à contramão de países como o Brasil, por exemplo, também não há uma previsão específica que trate dos direitos morais desses titulares, ainda que sua existência e aplicabilidade – particularmente do direito à paternidade materializado nos créditos – seja confirmada pela legislação argentina de maneira abstrata.⁵⁵

Tal configuração normativa argentina demonstra, à primeira vista, uma abordagem extremamente limitada em comparação com outras jurisdições que conferem maior detalhamento e amplitude a essa categoria de direitos. No entanto, a Argentina desponta como um exemplo importante justamente por sua legislação escassa, cujos entraves foram superados através de um movimento consolidado da classe artística que reivindicava a garantia do direito de remuneração equitativa pela exploração de suas interpretações, trazido através da formação das Entidades de Gestão Coletiva (EGCs).

⁵⁴ Art. 56. da Lei 11.723 - El intérprete de una obra literaria o musical, tiene el derecho de exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía, la televisión, o bien grabada o impresa sobre disco, película, cinta, hilo o cualquier otra substancia o cuerpo apto para la reproducción sonora o visual. No llegándose a un acuerdo, el monto de la retribución quedará establecido en juicio sumario por la autoridad judicial competente.

El intérprete de una obra literaria o musical está facultado para oponerse a la divulgación de su interpretación, cuando la reproducción de la misma sea hecha en forma tal que, pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos.

Si la ejecución ha sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta.

Sin perjuicio del derecho de propiedad perteneciente al autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública, puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo.

⁵⁵ Os direitos morais dos artistas intérpretes argentinos foram ratificados a partir da Convenção de Genebra de 1996, a partir da atualização das Convenções de Berna e de Roma, em que foi discutido um “mínimo convencional” a título de direitos morais para o artista intérprete e executante, o qual foi materializado no direito de reivindicação da identificação em suas interpretações ou execuções – o direito de paternidade (Emery, 2000, p. 50).

Essas instituições atuam no país através de um sistema de arrecadação e repasse de valores decorrentes de direitos de autor e conexos, pelo qual seus associados delegam o poder de negociação das condições em que suas obras e apresentações artísticas podem ser utilizadas pelos difusores e demais usuários (Lipszyc, 1993). Nesse modelo, os titulares de direitos — sejam autores, intérpretes ou executantes — concedem a essas entidades o poder de intermediar a negociação das condições de uso de suas criações por parte de emissoras, estabelecimentos comerciais e outros usuários, inclusive plataformas de *streaming*.

Dessa forma, atuam como mandatárias dos artistas, assegurando que a exploração econômica de suas obras ocorra conforme os termos estabelecidos pelos próprios criadores. Além da negociação e arrecadação, elas também são responsáveis por fiscalizar a utilização das obras e, quando necessário, tomar medidas para garantir o cumprimento dos direitos dos titulares desses direitos, contribuindo para a valorização e proteção da produção artística no mercado.

No caso da Argentina, conforme pontuado pela professora Raquel Xalabarder (2018, p. 88), ainda que o país careça de previsão específica para os direitos de remuneração dos trabalhadores do audiovisual, os repasses econômicos pela exploração das obras em que participam são realizados através da consolidação da gestão coletiva no país. Neste exemplo, a gestão dos direitos pode tanto ser realizada de maneira compulsória – definida por diploma legal, de modo que o licenciamento dos direitos só pode ser realizado de maneira coletiva – ou voluntária, quando o titular escolhe conceder às EGCs a legitimidade para atuar em seu nome na defesa dos direitos de arrecadação, mas sem prejuízo à possibilidade de realizar esse exercício de maneira individual.

Em relatório sobre gestão coletiva desenvolvido pelo Instituto Max Planck, destacou-se o fato de que as associações argentinas não são reguladas por uma normativa única que estabelece para elas um parâmetro de funcionamento mínimo (Vega; Hilty, 2021, p. 20). Dessa forma, o que se percebe é que cada EGC argentina é baseada em normas, decretos e instruções legais distintas, podendo até mesmo ser constituídas na forma de associação civil – sendo este o caso da gestão voluntária.

Em tal contexto, traz-se enfoque no Decreto 1914/2006, o qual desempenha um papel fundamental na proteção e garantia dos direitos de remuneração dos intérpretes na Argentina, especialmente no setor audiovisual, sob uma licença mandatária. A norma reconhece a *Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes* (SAGAI) como a entidade responsável por representar atores, bailarinos e outros artistas performáticos, atribuindo-lhe a competência exclusiva para arrecadar e distribuir os valores gerados pela exploração econômica de suas

interpretações. Essa centralização da gestão coletiva permitiu ao país alcançar maior transparência e eficiência na negociação das condições de uso das performances artísticas com os mais diversos usuários e interessados em licenciar obras audiovisuais.

Além disso, o decreto estabelece que os intérpretes devem ser remunerados pela exibição, retransmissão, comunicação pública e disponibilização interativa de suas atuações, abrangendo diversos meios, como televisão, salas de cinema e outros sistemas de difusão. Empresas que utilizam gravações audiovisuais contendo performances de atores e bailarinos, tais como emissoras e salas de cinema são compelidas a pagar uma retribuição pelo uso das obras que contenham as interpretações fixadas dos artistas argentinos, com distribuição dos valores arrecadados ocorrendo de maneira objetiva, equitativa e proporcional ao grau de utilização e relevância da interpretação para a obra audiovisual (Argentina, 2006).

A norma também contempla a questão da reciprocidade internacional, permitindo que a SAGAI firme acordos com entidades de gestão de outros países para garantir que os artistas argentinos recebam remuneração pela exibição de seus trabalhos no exterior e, da mesma forma, que intérpretes estrangeiros sejam compensados quando suas performances forem utilizadas na Argentina (Argentina, 2006).

Entretanto, cabe destacar que ainda não há uma previsão específica sobre o tratamento do direito de remuneração dos artistas em obras veiculadas nas plataformas de *streaming* que operam na Argentina. No entanto, já se observa um esforço da SAGAI para que essa contrapartida seja estabelecida⁵⁶, o que demonstra uma atuação ativa no ímpeto de instaurar um processo de negociação coletiva para a consolidação dos direitos frente à ascensão das novas mídias.

Porém, devido à ausência de legislação específica para tratar dessas entidades – ou mesmo a falta de qualquer projeto de lei para tanto –, há entraves nesse pleito, tendo em vista a força mercadológica representada pelos grandes conglomerados de mídia e plataformas de *streaming*. Ainda assim, a forte estrutura da classe artística presente na Argentina, que se mostra através de relevantes vitórias em sede de barganha coletiva, tem demonstrado certa eficiência em materializar garantias, ainda que a passos paulatinos, visando a solução da questão da remuneração no contexto das plataformas digitais.

⁵⁶ Em 2019, Jorge Marrale, então presidente da SAGAI, demonstrou interesse para que a Argentina acompanhe a legislação europeia no que tange à garantia de remuneração de intérpretes pelo uso de sua propriedade intelectual em obras disponibilizadas em plataformas digitais. Disponível em: <https://www.batimes.com.ar/news/argentina/argentine-actors-to-pursue-intellectual-property-fees-from-streaming-services.phtml>. Acesso em 12 mar. 2025.

Prova disso é que, em paralelo, associações irmãs como a *Sociedad General de Autores de la Argentina* (ARGENTORES), responsável pela gestão de direitos de autores e roteiristas, já disponibiliza licenças de desenvolvimento para plataformas digitais, como Netflix, Google e YouTube, visando regularizar e fortalecer a compensação justa para os criadores de conteúdo (Xalabarder, 2018, p. 88). Esse movimento reflete a crescente conscientização sobre a necessidade de garantir os direitos autorais no cenário digital, ainda que essa aplicação não seja obrigatória para esse novo método de exploração, que parece ainda ter um logo debate a ser instaurado.

4.2 FRANÇA

No mesmo ensejo de fortalecimento dos direitos dos atores, tem-se na França um exemplo profícuo formidável de garantias conquistadas ao longo das décadas, em especial no que tange à remuneração. Sendo o berço da doutrina do *droit d'auteur*, a normativa francesa atual que trata sobre os direitos dos intérpretes é a Lei nº 85-660 de 1985, incorporada ao Código de Propriedade Intelectual Francês de 1992 (Lei nº 92-597/92)⁵⁷, que destina um título inteiro com 15 artigos para versar sobre os direitos conexos, tanto na seara patrimonial quanto moral.

Dentre as garantias previstas, destaca-se o direito dos intérpretes à autorização prévia para a fixação, reprodução e comunicação pública de suas performances, base mínima que parece ser compartilhada pela maioria dos países da *Civil Law* que regulamentam os direitos conexos. Além disso, a lei prevê que os contratos celebrados entre atores e produtores de obras audiovisuais devem especificar uma remuneração separada para cada modalidade de exploração da obra, assegurando que os artistas sejam compensados de forma proporcional ao uso de suas atuações, em paralelo com os diferentes métodos de exploração de suas performances e em diferentes mídias (França, 1992).

Outro aspecto relevante da lei é a garantia de remuneração adicional para os intérpretes em caso de novas formas de exploração ou desenvolvimento de novas mídias não previstas

⁵⁷ A relação entre os direitos autorais e os direitos conexos, incluindo os direitos dos intérpretes, é regulamentada na parte geral do Código da Propriedade Intelectual da França. A legislação estabelece o princípio da independência e intangibilidade da proteção dos direitos autorais em relação aos direitos conexos, garantindo que estes últimos não possam prejudicar ou restringir o exercício dos direitos autorais por seus titulares. Essa regra se aplica a todos os detentores de direitos conexos, como intérpretes e produtores de fonogramas e videogramas. Um dos objetivos centrais dessa norma foi evitar conflitos entre os direitos dos autores e dos intérpretes, especialmente no que se refere ao exercício dos direitos morais. Os tribunais franceses interpretam essa disposição no sentido de que os direitos conexos não podem limitar os direitos exclusivos dos autores e vice versa (OMPI, 2003).

originalmente nos contratos, mesmo na hipótese de cessão integral dos direitos⁵⁸ (França, 1992). Partindo de uma análise sociológica e de mercado, nota-se que essa previsão evita que os artistas sejam prejudicados diante das constantes transformações do mercado audiovisual, reserva normativa que, de certa forma, preparou o terreno para a emergência do cenário de veiculação das obras francesas em plataformas de *streaming*.

Ainda, para o caso de silêncio contratual acerca de determinada forma de uso da obra, a remuneração dos artistas será baseada em tabelas estabelecidas por acordos específicos entre as organizações representativas dos profissionais (EGCs, por exemplo) e os empregadores – em especial, os estúdios e produtoras responsáveis (França, 1992). Nestes casos, a legislação também determina a legitimidade dos artistas para buscar o arbitramento dessa remuneração em sede judicial, a ser determinada pelo magistrado conforme a proporcionalidade do contrato e pagamento aferido para a realização da obra (OMPI, 2003).

Como ponto de destaque na legislação, tem-se o art. L132-25 do Código Francês, o qual aduz que quaisquer acordos de remuneração firmados entre as EGCs e organizações representativas de produtores e demais licenciados – cita-se, em especial, os estúdios, emissoras e demais conglomerados de mídia – será estendido a todos os interessados, por ordem do Ministério da Cultura Francês.

Esse contexto sumariza de forma eficiente o ecossistema formado pela interface legal do país, que funciona à base de um sistema de gestão coletiva voluntário, isto é, sob discricionariedade do artista sobre a concessão ou não da administração de seus direitos pela respectiva EGC. Nesses termos, o ator pode escolher entre ser pago pelo produtor ou pela entidade a qual é associado, o que de alguma forma prejudica o gozo dos benefícios e garantias conquistadas em negociações coletivas entre entidades e produtoras, as quais abarcam a todos, associados ou não, cenário feito possível em razão desta reserva legal.

Nesse sentido, percebe-se que o caso peculiar da França logra êxito em tratar das garantias individuais e coletivas dos artistas em razão da união entre previsão legal e fortalecimento de classe encabeçado pelas EGCs. Xalabarder (2021, p. 70) explica que o protagonismo exercido por essas instituições na legislação francesa fortalece a chamada

⁵⁸ A legislação francesa estabelece uma cessão legal de direitos (*cessio legis*) ao produtor quando o intérprete assina um contrato de trabalho para uma produção audiovisual. Para compensar essa transferência, a lei prevê um arcabouço regulatório complexo destinado a assegurar uma remuneração justa ao intérprete por todas as formas de exploração da obra. Sem entrar nos pormenores desta regulamentação e estrutura de cálculo realizada, é essencial destacar que, em regra, estes contratos devem prever um pagamento separado para cada modalidade de exploração, podendo ser definido individualmente ou por acordo coletivo.

“barganha coletiva”⁵⁹, essencial para que a concretização de garantias mínimas dadas aos artistas em termos de remuneração seja espelhada nos contratos de produção audiovisual.

Como saldo, nota-se que o resultado dessa convergência entre atuação das associações e o suporte legislativo confere aos intérpretes franceses um amparo mais robusto em relação à maioria dos países analisados durante a realização deste trabalho. Ao longo dos anos, as EGCs francesas têm conseguido negociar as chamadas “*clause de réserve*” (cláusulas de reserva, em tradução livre do francês) nos contratos de produção junto a produtoras e licenciadas.

Essas previsões autorizam às EGCs a realizar a administração dos direitos dos atores nessas contratações, bem como arrecadar e distribuir o pagamento de *royalties* pelo uso de suas interpretações em locais de frequência coletiva, transmissões de televisão (cabo ou satélite), *pay-per-view* e exploração em plataformas de VOD (Xalabarder, 2021, p. 70).

Neste contexto, figura no centro dessa rede a Sociedade Civil pela Administração dos Direitos dos Artistas e Músicos Intérpretes⁶⁰ (ADAMI), principal organização responsável pela representação de artistas intérpretes creditados em obras audiovisuais, o que inclui tanto os atores quanto musicistas presentes nessas produções (OMPI, 2003).

No próprio site da entidade⁶¹, há um detalhamento de como as receitas são arrecadas e distribuídas, bem como os marcos legais, acordos e instruções normativas que embasam essa configuração. Em relação a gestão de direitos nas produções voltadas para o cinema, a regulamentação é baseada em acordo firmado em 7 de junho de 1990, o qual se aplica a todos os produtores cinematográficos que contrataram artistas e firmaram contratos após 1º de dezembro de 1990⁶². A cláusula mais relevante desse acordo prevê o pagamento adicional à ADAMI, estabelecendo que os artistas intérpretes recebam 2% da receita líquida gerada pela exploração do filme, descontados os custos de amortização da produção (ADAMI, 2025).

⁵⁹ O conceito de barganha coletiva vem do inglês “*collective bargain*” e tem sido extremamente importante para sumarizar as conquistas das entidades de gestão coletiva. Na França, a força negocial assumida por essas entidades deu origem a três acordos coletivos que norteiam as relações contratuais entre artistas e produtoras. O mais antigo, “*Convention collective de travail de la production cinématographique*”, data de setembro de 1967 e já previa parâmetros de remuneração mínima a ser adotada nos processos de contratação de atores nas produções (OMPI, 2003).

⁶⁰ *Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes*.

⁶¹ Cf: <https://www.adami.fr/en/performers-rights/legal-milestones/>. Acesso em 15 mar. 2025

⁶² Para os contratos firmados antes de 1º de dezembro de 1990, aplica-se o Acordo L 212-7, assinado em 11 de julho de 2012. Esse instrumento trata especificamente dos atores que participaram de filmes lançados nos cinemas entre os anos de 1961 e 1990 e estipula a remuneração desses artistas pela exploração dos filmes em formato de vídeo (cinema e televisão) e por meio de plataformas de VOD. Nesse contexto, os atores recebem 3,15% das receitas obtidas com essas exibições referentes ao período passado e, a partir de 1º de janeiro de 2012, passaram a receber 4% da receita gerada por essas mídias, divididas equitativamente entre os participantes nestas condições.

Segundo dados da ADAMI, 14% dos valores arrecadados pela entidade advém do mercado audiovisual, sendo o restante referente à administração de valores oriundos dos intérpretes que atuam no mercado fonográfico. Esse montante decorre de acordos específicos firmados para setores audiovisuais, abrangendo remunerações adicionais estabelecidas em convenções coletivas para o cinema, televisão, bem como a regulamentação para exploração de conteúdos disponibilizados sob VOD. No âmbito internacional, essa gestão inclui os valores arrecadados por meio de acordos de representação firmados com entidades estrangeiras equivalentes, garantindo a proteção e a distribuição dos direitos dos artistas intérpretes em diversos países, independentemente da territorialidade (ADAMI, 2025; OMPI, 2003).

Em complemento a essas garantias, a nível internacional a França é signatária da Diretiva 2019/790 da União Europeia (UE), conhecida como “*Copyright Directive*”. O texto versa sobre direitos autorais no mercado digital, fixando objetivo para que os países-membros transponham em suas legislações garantias responsáveis por conceder fortalecimento à posição dos criadores e intérpretes audiovisuais.

O artigo 18⁶³ da Diretiva estabelece que autores e intérpretes devem receber uma remuneração adequada e proporcional pela exploração de suas obras, assegurando-lhes uma base legal sólida para negociações mais justas no ecossistema digital europeu, também incluídas as tratativas que envolvam veiculação nas plataformas de *streaming*. Além disso, a diretiva enfatiza a transparência contratual e o direito de revisão das condições pactuadas caso haja uma desproporção evidente entre a remuneração original e os rendimentos subsequentes oriundos da exploração contínua das obras.

Ainda que, em momento inicial a Comissão (Europeia) tenha declinado os primeiros elementos de uma regulamentação dos contratos de direitos autorais, o Parlamento Europeu deve ser parabenizado por consolidar essa construção incipiente e expandi-la de maneira significativa. A proteção finalmente instituída na Diretiva compreende cinco pilares: 1) um princípio de remuneração adequada e proporcional, 2) uma obrigação de transparência imposta aos cessionários e licenciados, 3) um mecanismo para ajustar, ao longo do tempo, a remuneração acordada, 4) um procedimento de resolução alternativa de disputas e 5) um mecanismo de saída, na forma de um direito de revogação do contrato (Dusollier, 2020, p. 1021-1022) (*tradução nossa*)⁶⁴.

⁶³ Art. 18 da Diretiva 2019/790 (UE):

Os Estados-Membros asseguram que, caso os autores e artistas intérpretes ou executantes concedam uma licença ou transfiram os seus direitos sobre uma obra ou outro material protegido para efeitos de exploração, têm direito a receber uma remuneração adequada e proporcionada.

2. Ao aplicar no direito nacional o princípio estabelecido no n.º 1, os Estados-Membros podem utilizar diferentes mecanismos e devem ter em conta o princípio da liberdade contratual e um equilíbrio justo de direitos e interesses. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>. Acesso em 17 mar. 2025

⁶⁴No original: “Whereas the Commission laid down the first elements of a regulation of copyright contracts, the European Parliament should be congratulated in securing this nascent construction and expanding it significantly. The protection finally enacted in the Directive comprises five tenets: 1) a principle of appropriate and proportionate remuneration, 2) an obligation of transparency imposed on the transferees and licensees, 3) a

Assim, com base neste dispositivo, os Estados membros da EU possuem liberdade para adotar diferentes mecanismos de implementação do princípio de remuneração adequada e proporcional aos trabalhadores do audiovisual. Nesse sentido, o Considerando nº 73⁶⁵ da Diretiva complementa que os Estados-membros podem recorrer tanto a mecanismos já existentes, quanto a novos instrumentos, o que inclui as negociações de cunho coletivo – opção recepcionada pela França – ou outras medidas, desde que estejam em conformidade com a tradição jurídica adotada no país, o que revela certo nível de flexibilidade para a discricionariedade legislativa de cada território, considerando suas nuances e operabilidade das soluções adotadas (Lacourt; Corman; Valais, 2023, p. 46).

Em suma, o que se extrai desse modelo nacional é a tentativa de equilíbrio entre amparo legislativo e autonomia da classe artística para pleitear melhores condições de posicionamento no mercado. Essa complementariedade estabelece bases para que as EGCs possam atuar com mais efetividade nas negociações, uma vez que a existência de uma reserva legal específica fundamenta as demandas por remuneração equitativa. Ao fazer um comparativo com o modelo argentino, por exemplo, tem-se que a fundamentação legal mínima revela um diferencial importante, permitindo a convergência precoce das garantias de remuneração com o advento do *streaming*.

Nesse sentido, Xalabarder (2021, p. 70) reforça que a França seria a prova cabal de que, mesmo em territórios em que a cultura da gestão coletiva seja consolidada, este movimento sozinho não é suficiente para garantir a remuneração equitativa. A jurista complementa que, para tanto, é necessária certa intervenção estatal por meio de normativas que expandam a efetividade da atuação dessas instituições. Logo, tem-se nesse aspecto um exemplo de aplicabilidade híbrida, materializada em duas frentes de atuação que não devem ser dissociadas, representando um ponto fulcral a ser trazido na discussão sobre a estruturação do modelo brasileiro.

mechanism to adjust the remuneration agreed upon over time, 4) an alternative dispute resolution procedure and 4) an exit mechanism in the form of a right of revocation of the contract”.

⁶⁵ Considerando nº 73 da Diretiva 2019/790 (UE): A remuneração dos autores e dos artistas intérpretes ou executantes deverá ser adequada e proporcionada ao valor económico real ou potencial dos direitos objeto de licença ou transferência, tendo em conta a contribuição do autor ou do artista intérprete ou executante para o conjunto da obra ou de outro material protegido e todas as demais circunstâncias do caso, tais como as práticas de mercado ou a exploração efetiva do trabalho. O pagamento de um montante fixo também pode constituir uma remuneração proporcionada, mas não deverá ser a regra. Os Estados-Membros deverão poder definir livremente casos específicos para a aplicação de montantes fixos, atendendo às especificidades de cada setor. Os Estados-Membros deverão poder aplicar livremente o princípio da remuneração adequada e proporcionada através de diferentes mecanismos existentes ou recentemente introduzidos, que poderão incluir a negociação coletiva e outros mecanismos, desde que tais mecanismos respeitem o direito da União aplicável.

4.3 ESTADOS UNIDOS

Ainda que pareça contraintuitivo analisar doutrina de nação pertencente à família jurídica distinta da brasileira como um possível exemplo de solução, o estudo do caso estadunidense é profícuo por dois motivos. O primeiro deles se refere, não à toa, ao protagonismo exercido pelo país na indústria cinematográfica a nível mundial, sendo parâmetro não só de produção, mas também de posicionamento no mercado. O segundo se dá pelo atual cenário de influência midiática que exerce sob o contexto brasileiro, ponto já amplamente discutido nos tópicos anteriores e que, por isso, podem revelar medidas de enfrentamento que decorram da própria estrutura adotada pelos *Players* norte-americanos.

Ao contrário dos países de *Civil Law* analisados anteriormente, a remuneração equitativa dos interpretes estadunidenses não decorre majoritariamente da gestão coletiva. Isso se deve basicamente ao modelo como são tratadas as leis de direitos autorais nos países da *Common Law*, em que terceiros, inclusive pessoas jurídicas, podem ser considerados autores de obras intelectuais, detendo assim sua titularidade originária. Neste caso, sendo os Estados Unidos o exemplo mais proeminente dessa doutrina jurídica, as obras audiovisuais são majoritariamente realizadas através do *work for hire*, não havendo que se falar, inclusive, nem em cessão de direitos; a titularidade da obra já nasce sendo do produtor.

Isso, atrelado ao fato de que os direitos morais são praticamente inexistentes nas legislações que compõem a doutrina do *copyright*, o “vínculo indissociável” entre autor pessoa física e obra não se consuma, o que dificulta a formulação de qualquer justificativa baseada na legislação para conceder direitos indissociáveis de remuneração dos colaboradores da obra audiovisual. Sendo assim, o ímpeto desses profissionais de pleitear contrapartidas proporcionais ao esforço dispendido nestas obras somente poderia ser garantido através de previsão contratual.

Nesse âmbito, o ímpeto pelo pagamento equitativo nasce em grande parte pela força sindical exercida pelas associações trabalhistas da classe artística estadunidense, as “Guildas”. Para os artistas intérpretes, a principal união sindical é a Screen Actors Guild–American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA), fundada em 2012 através da fusão entre a Screen Actors Guild (SAG) e a American Federation of Television and Radio Artists (AFTRA), a fim de unificar e facilitar o pleito pelos direitos dos intérpretes e demais artistas cênicos.

Sendo uma organização sindical, seu papel é o de buscar melhores condições de trabalho para os seus associados, e um desses objetivos vem justamente a ser a garantia de remuneração equitativa para os artistas. Os *residuals*, administrados em conjunto com a Directors Guild of America (DGA) e a Writers Guild of America (WGA), são pagamentos periódicos realizados aos roteiristas, atores e diretores pela reutilização de seus trabalhos, para além da primeira remuneração recebida no momento da contratação – toda exploração subsequente de obras audiovisuais geraria, então, o pagamento residual.

No país, grande parte das receitas recebidas pelos atores vêm dos *residuals*. Por exemplo, as constantes reexibições do seriado de comédia “*Friends*” (1994) têm rendido pagamentos residuais consideráveis ao elenco protagonista, que podem chegar a milhões de dólares⁶⁶. Steve Carrell, que interpretou o gerente Michael Scott na série “*The Office*” (2005), também tem recebido quantias expressivas em razão das reprises do seriado, principalmente nas programações da televisão a cabo e inclusão nas plataformas de *streaming*.

Todavia, a mensuração desse repasse de receita não é linear; os grandes valores reservados aos protagonistas de grandes sucessos – chamados de talentos *above the line* –, com alto índice de reexibição, são exceção em relação ao restante dos atores. Segundo o advogado do entretenimento Jeff Cohen, em entrevista para o portal *Backstage*, o cálculo envolvido no pagamento dos *residuals* é altamente complexo, uma vez que são fruto de fórmulas que levam em consideração uma série de fatores, a exemplo das disposições contratuais acordadas entre talentos e produtores, o tempo gasto com a produção, a tipologia e o mercado no qual a obra será lançada, como televisão, DVD ou cinema, dentre outras métricas não citadas (Woltmann, 2024, p. Internet).

Essa então seria a principal diferença entre as EGCs e as Guildas no que concerne à base de valores concedidos a título de remuneração. Enquanto as primeiras atuam na gestão coletiva de direitos de autor e conexos, garantindo a arrecadação e distribuição de valores provenientes da exploração de obras audiovisuais com fulcro em um direito intelectual, as segundas tem um foco voltado para proteção trabalhista e sindical dos profissionais da indústria.

Sendo assim, o que se extrai é que os *residuals* não são baseados no exercício de direitos conexos, sendo na verdade garantias de matéria trabalhista, concebidas como uma contrapartida pelo esforço materializado nos serviços prestados dentro da produção de uma obra audiovisual, ao contrário do direito de remuneração expoente da exploração de direitos intelectuais oriundos

⁶⁶ Cf. <https://www.backstage.com/magazine/article/calculating-sag-residuals-17706/>. Acesso em 16 mar. 2025.

da interpretação fixada, reproduzida ou distribuída ao público. Ainda assim, conforme aduz Xalabarder, ambos os mecanismos servem ao mesmo propósito:

Apesar de serem de naturezas muito diferentes, os *residuals* e os direitos de remuneração garantidos por força de lei acabam alcançando o mesmo objetivo: remunerar de forma justa os autores audiovisuais por toda a exploração de suas obras. Ao mesmo tempo, eles não entram em conflito com os direitos exclusivos dos produtores, que são necessários para garantir uma prática de licenciamento fluida e eficiente (Xalabarder, 2021, p. 36).

Acerca disso, nota-se que o sistema adotado nos EUA é de extrema particularidade, que somente é possível em razão do estabelecimento de uma estrutura específica de garantias profissionais dentro desse ecossistema (Xalabarder, 2021, p. 25). Esse panorama foi alcançado através de um longo e complexo processo de barganha coletiva entre produtores e artistas, que data da década de 1950⁶⁷, quando as primeiras negociações sobre pagamentos residuais para a televisão começaram a ser formalizadas pelos sindicatos da indústria audiovisual estadunidense.

No cenário atual, as Guildas – SAG-AFTRA, em especial – negociam o pagamento dos *residuals* junto à Aliança dos Produtores de Cinema e Televisão (AMPTP)⁶⁸, associação comercial que representa mais de 350 empresas, estúdios e produtoras que atuam no audiovisual. Esses acordos coletivos são negociados a cada 3 anos e devem ter suas cláusulas revisitadas de acordo com as novas formas de adequação do mercado.

Em 2023, as negociações entre o SAG-AFTRA e a AMPTP referente às insatisfações da classe artística culminaram em uma greve histórica que se estendeu por quase 4 meses, de 14 de julho a 9 de novembro de 2023. Tal paralisação representou um marco na indústria audiovisual estadunidense, sendo a primeira vez desde 1960 que atores e roteiristas interromperam suas atividades simultaneamente.

O cerne das reivindicações estava diretamente ligado à ascensão das plataformas de *streaming*, que alteraram significativamente os modelos de remuneração tradicionalmente utilizados na indústria cinematográfica e televisiva norte americana. Entre os principais pontos de impasse estavam à ausência de pagamentos residuais de obras exploradas nas plataformas de *VOD* e o uso de inteligência artificial⁶⁹.

⁶⁷ Cf: <https://www.sagaftra.org/membership-benefits/residuals/history-residuals>. Acesso em 16 mar. 2025

⁶⁸ Do inglês, *Alliance of Motion Picture and Television Producers*.

⁶⁹ Muito embora não seja este o foco do trabalho, não se pode furtar à menção à discussão acerca do uso da inteligência artificial nas produções audiovisuais, ponto de extrema tensão na classe artística. O principal temor era a replicação digital não autorizada de imagens e vozes, possibilitando a criação de performances sem o consentimento dos intérpretes. O acordo final alcançado pela SAG-AFTRA ao término da greve trouxe algumas salvaguardas importantes quanto a essa questão, exigindo consentimento e compensação para o uso da IA nas produções.

Diferente dos meios tradicionais de exibição, as plataformas de *streaming* não seguiam os padrões estabelecidos de remuneração residual baseados em reexibição e bilheteria. Com isso, os profissionais exigiam uma nova estrutura de pagamentos que levasse em consideração o desempenho das produções nesses serviços e garantisse uma distribuição mais justa das receitas geradas, as quais careciam da devida transparência em razão da prática adotada pelas plataformas de não divulgar suas métricas.

O impacto da greve foi significativo, resultando na paralisação de produções, adiamento de lançamentos e um prejuízo econômico substancial para a indústria do entretenimento, estimada em US\$ 3 bilhões, segundo matéria da Forbes⁷⁰. À medida que o impasse se prolongava, as negociações foram se intensificando, o que culminou em um acordo provisório em 8 de novembro de 2023, que levou ao encerramento oficial da greve no dia 9 de novembro do mesmo ano.

O novo contrato, ratificado pelos membros da SAG-AFTRA em 5 de dezembro de 2023, estabeleceu avanços importantes, incluindo um modelo de remuneração mais adequado para o *streaming*, considerando o desempenho das produções nessas plataformas e a obrigatoriedade de compartilhamento das métricas de audiência⁷¹, a fim de melhor mensurar o cálculo desses pagamentos residuais.

Esse episódio representa um ponto de inflexão na história da indústria audiovisual como um todo, evidenciando os métodos de adaptação das relações de trabalho adotados pelas entidades representativas diante das transformações tecnológicas e dos novos modelos de distribuição de conteúdo. O avanço das plataformas digitais e a crescente migração das produções para o *streaming* impõem desafios inéditos para os profissionais do setor, o que exige a reformulação de contratos, garantias trabalhistas e mecanismos de compensação financeira.

Embora a estrutura jurídica dos Estados Unidos e o modelo de *residuals* sejam específicos à sua realidade, a experiência norte-americana oferece importantes lições sobre negociação coletiva e proteção dos direitos dos trabalhadores da indústria do entretenimento.

No Brasil, onde o setor audiovisual enfrenta desafios semelhantes, a organização da classe artística e o estabelecimento de acordos com as plataformas digitais viriam a ser peças

⁷⁰ Cf.: <https://forbes.com.br/forbes-money/2023/07/greve-de-hollywood-pode-gerar-consequencias-economicas-de-mais-de-us-3-bi/>. Acesso em 16 mar. 2025.

⁷¹ Conforme extensivamente apontado no decorrer desse trabalho, a ausência de métricas acerca da audiência nas obras veiculadas no *streaming* é um dos maiores impasses no que tange à remuneração equitativa. A plataforma Netflix se tornou a pioneira nesta divulgação massiva de seus dados de audiência, a partir das reivindicações das greves que se sucederam em 2023. No entanto, esse ainda parece se um entrave para a maioria das outras plataformas. Disponível em: <https://variety.com/2024/digital/news/netflix-sarandos-streaming-data-transparency-competitors-1236151747/>. Acesso em 16 mar. 2025.

fundamentais para garantir condições justas de trabalho e uma distribuição equitativa da remuneração. Assim, a análise dessas estruturas normativas e contratuais a nível internacionais pode contribuir para o desenvolvimento de modelos regulatórios mais robustos e adequados ao contexto brasileiro, fortalecendo a posição dos artistas e demais profissionais do setor frente às mudanças do mercado.

4.4 OUTROS PAÍSES

Importante destacar que as legislações anteriormente citadas não se tratam de exemplos isolados. A proteção dos direitos autorais no setor audiovisual tem sido uma preocupação crescente em diversos países, resultando em regulamentações que buscam garantir uma remuneração justa para os profissionais atuantes nessas obras. Sendo assim, o modelo de gestão coletiva surge como um elemento central para assegurar que artistas intérpretes recebam compensação adequada pela exploração comercial de seus trabalhos, especialmente nos países que adotam a *Civil Law*.

Diferentes nações adotaram abordagens específicas para equilibrar os interesses dos atores e da indústria, estabelecendo diretrizes que evitam a exploração desigual e promovem uma distribuição equitativa dos benefícios gerados. Além disso, a crescente digitalização e a popularização das plataformas de *streaming* trouxe novos desafios à regulamentação desses direitos, tornando ainda mais necessária uma análise comparada das legislações existentes. A seguir, serão analisados, de maneira superficial, alguns dos principais exemplos internacionais, incluindo a legislação europeia e a experiência de países da América Latina.

Na Itália, a primeira lei que tratava sobre direitos dos artistas intérpretes foi promulgada ainda em 1941, antes da assinatura da Convenção de Roma, através do Lei nº 633, vigente até os dias de hoje (Cordioli, 2023, p. 19). A legislação nacional assegura aos artistas intérpretes o direito de participação nos rendimentos gerados por qualquer forma de exploração pública de suas criações⁷².

O ponto central dessa regulamentação é que tais direitos não são autônomos, pois decorrem diretamente das relações contratuais estabelecidas com os produtores. Isso significa que, independentemente da extensão da cessão dos direitos de exploração, há uma garantia legal irrevogável e irrenunciável de remuneração equitativa (“*equo compenso*”) aos artistas pela exibição pública da obra audiovisual (Xalabarder, 2017, p. 71). Esse modelo se alinha a uma

⁷² Ver art. 84(3) da Lei Italiana nº 633/41

tradição jurídica que busca proteger os atores contra práticas contratuais abusivas, impedindo que renunciem a direitos essenciais.

De forma semelhante, a legislação espanhola prevê, desde 1996, que os intérpretes de obras audiovisuais tenham assegurado o direito à remuneração por qualquer forma de exploração de seus trabalhos⁷³. No entanto, ao contrário do modelo italiano, o sistema espanhol exige que esses repasses sejam administrados exclusivamente por entidades estatais de gestão coletiva, conforme estipulado em lei. Segundo aponta Cordioli (2023, p. 77), a legislação espanhola é considerada o caso mais completo de regulação e proteção dos direitos dos artistas, em razão do amplo detalhamento dado pela legislação, com destaque para a irrenunciabilidade desses direitos, o que oferece uma prerrogativa importante no embate com as produtoras.

Os artistas audiovisuais desfrutam de vários direitos patrimoniais irrenunciáveis, garantindo-lhes compensação financeira justa pelos atos de exploração comercial de suas obras. Esses direitos abrangem a exibição em salas de cinema, a transmissão televisiva, a comunicação ao público por meio de plataformas digitais interativas e até mesmo o aluguel de conteúdos audiovisuais (Xalabarder, 2017, p. 73). Tais medidas garantem que a remuneração dos artistas não esteja exclusivamente vinculada às negociações iniciais, mas acompanhe a exploração contínua da obra, inclusive no *streaming*.

O exemplo espanhol também é modelo de força de barganha das EGCs na garantia de direitos dos artistas, sob a perspectiva autoral. Em 2020, a entidade responsável pela gestão dos direitos conexos de artistas e intérpretes espanhola, AISGE (Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propriedade Intelectual), firmou importante acordo com a Netflix acerca do pagamento de remuneração equitativa a esses profissionais pela exploração de conteúdos em território espanhol (AISGE, 2020, p. Internet).

Na América Latina, países como Chile e Colômbia também implementaram mecanismos legais para promover a gestão coletiva no setor audiovisual. No Chile, a Lei nº 20.243 de 2010 garantiu aos atores e intérpretes direitos de remuneração por exibição pública de obras audiovisuais⁷⁴. Um aspecto notável dessa legislação é a previsão de nulidade para qualquer cláusula contratual que impeça o exercício desse direito (Chile, 2010). Essa disposição reforça a importância da irrenunciabilidade desses direitos, protegendo os criadores contra pressões comerciais que poderiam levá-los a abrir mão de compensações futuras.

Na Colômbia, a partir da Lei 23 de 1982 – cujo escopo de intervenção foi ampliado pela “Ley Fanny Mikey” – a abordagem é semelhante: a remuneração equitativa dos atores

⁷³ Ver art. 108 do Real Decreto Legislativo Espanhol nº 1/1996.

⁷⁴ Ver art. 3 da Lei Chilena nº 20.243/2010

permanece garantida mesmo quando há cessão integral dos direitos ao produtor⁷⁵ (Colômbia, 1982). Essa proteção assegura que os artistas continuem a se beneficiar financeiramente de suas criações, independentemente dos termos iniciais do contrato de cessão. A permanência desse direito ressalta o reconhecimento da contribuição contínua dos artistas para o valor econômico da obra, não podendo ser renunciado em sede de negociação.

Conforme visto, esses exemplos, ainda que pontuais, demonstram um reconhecimento crescente da necessidade de mecanismos eficazes de proteção aos direitos autorais no setor audiovisual. A consolidação desse modelo internacionalmente, incluindo sua aplicação no Brasil, tende a desmistificar possíveis alegações de inviabilidade jurídica ou econômica, evidenciando sua viabilidade prática e benefícios tanto para os atores e criadores quanto para a indústria como um todo.

Além disso, a padronização e o fortalecimento desses direitos favorecem um ambiente mais sustentável para a produção audiovisual, incentivando a criatividade e garantindo que os artistas sejam devidamente recompensados por suas contribuições. Neste sentido, é mister abordar a situação encontrada no Brasil a esse respeito, a fim de compreender a completude de seu sistema de remuneração e potenciais focos de análise para o desenvolvimento de uma remuneração equitativa plausível.

⁷⁵ Ver arts. 166, 167 e 168 da Lei Colombiana nº 23/1982

5 AS PERSPECTIVAS DE REMUNERAÇÃO NO BRASIL

Em âmbito nacional, a questão da arrecadação e repasse de receita oriunda da reexibição de obras audiovisuais nas plataformas de *streaming* tem se tornado um ponto de grande preocupação e debate entre a classe artística. Isso porque, por mais que a legislação autoralista garanta uma série prerrogativas aos autores e titulares de direitos conexos, cabe salientar que seu diploma data da segunda metade da década de 90. Mostra-se, portanto, um texto legal defasado em relação à recepção de dispositivos que abarquem as novas transformações tecnológicas, em especial no que tange ao acesso de conteúdo *online*.

Pelo que se pôde constatar, mesmo ao considerar que a ascensão do *streaming* seja um fenômeno considerado recente, de modo que até países com legislações mais atualizadas tenham tido seus entraves para legislar sobre a matéria, no Brasil o cenário encontra alguns desafios adicionais. Com penetração do capital estrangeiro no mercado nacional, a interlocução entre artistas e grandes plataformas adentra um campo extremamente desigual, uma vez que essas empresas, sediadas no exterior, impõem modelos contratuais baseados em suas próprias práticas de mercado.

A ausência de uma legislação sobre o tema, que sequer é tratado de maneira genérica, gera incertezas quanto à possibilidade de remuneração dos artistas, escancarando um vácuo normativo que favorece a precarização da classe. Conforme visto anteriormente, é regra que os contratos firmados entre artistas e produtoras não contemplem a remuneração proporcional pelo uso subsequente das obras, especialmente em plataformas digitais. Essa lacuna evidencia a necessidade de um modelo que assegure o repasse de receitas de forma justa e transparente.

Partindo-se da análise realizada, é evidente que efetivação do direito de remuneração equitativa aos atores não é uma premissa utópica, muito menos distante. A partir dos exemplos trazidos em sede de legislação internacional, tem-se como saldo que alguns modelos instaurados internacionalmente poderiam ser replicados, com ajustes, a fim de atender as especificidades do mercado nacional.

Neste liame, é essencial ampliar o estudo sobre o funcionamento da gestão coletiva no Brasil, que já conta com uma estrutura consolidada quando o assunto é a atuação no mercado fonográfico, através do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD). Dessa forma, o ponto fulcral da discussão, portanto, reside na viabilidade de se estruturar um cenário análogo para o setor audiovisual, considerando suas especificidades e a operabilidade desse eventual sistema. Mais do que isso, a reflexão se estende à possibilidade

concreta de sua aplicação no contexto específico das plataformas de *streaming*, cujas dinâmicas apresentam desafios singulares.

Por fim, faz-se necessário também recorrer à futurologia para sanar alguns problemas que despontaram no decorrer deste trabalho. O primeiro deles diz respeito à inércia legislativa, sendo discutida a eventual criação de uma legislação que forneça uma reserva legal capaz de conferir maior segurança jurídica às disputas negociais envolvendo o direito de remuneração subsequente dos artistas; o segundo, o diminuto poder negocial da classe artística, que poderia ser sanado a partir de mecanismos institucionais que ampliem a representatividade e poder de barganha coletiva.

Nesse sentido, o debate sobre o futuro dos direitos autorais no audiovisual inicia sua incursão, inevitavelmente, por um esforço de antecipação e adaptação às transformações tecnológicas e de mercado. Sendo assim, passar-se-á para a análise do modelo brasileiro, a fim de investigar as lacunas impeditivas da efetivação do direito pleno de remuneração e potenciais focos de mudança para o seu desenvolvimento.

5.1 O SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL

A fim de verificar a viabilidade da implementação de um modelo eficiente de remuneração equitativa para os artistas intérpretes do audiovisual, é fundamental que se investigue o modelo já existente na normativa brasileira: a gestão coletiva de direitos autorais. Conforme discutido no capítulo anterior, este é um panorama comum aos países da doutrina do *Civil Law* no que tange à arrecadação e distribuição de valores decorrentes da exploração de obras intelectuais, demonstrando aparente êxito no seu funcionamento, ressalvadas as peculiaridades de cada aparato normativo interno.

Sendo assim, é proveitoso que, ao discutir essa possibilidade jurídica no contexto dos direitos dos intérpretes do audiovisual, se parta de um ponto relativamente estruturado, ainda que não seja exatamente voltado para a finalidade aqui discutida. No Brasil, nota-se que já existe um sistema fortemente estruturado de gestão coletiva de direitos autorais; todavia, este funciona quase que exclusivamente voltado para o mercado da música, onde a arrecadação e distribuição de valores provenientes da execução pública de obras e fonogramas seguem um modelo de grande êxito. Essa estrutura, amplamente adotada como referência em outros países, se destaca pela sua estabilidade e aderência, o que pode oferecer subsídios relevantes para a construção de um sistema similar no setor audiovisual.

A história da gestão coletiva de direitos autorais no Brasil data do início do século XX, vinda através da criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917. No entanto, só começou a ganhar os contornos que se sobressaem na atualidade a partir da criação do ECAD, instituído através da Lei 5.988 de 1973 e anteriormente organizado e administrado pelo extinto Conselho Nacional de Direito Autoral⁷⁶.

O advento do ECAD é justificado por um antigo problema operacional, visto que, antes de sua criação, o sistema de gestão coletiva brasileiro se encontrava fragmentado em diversas associações de direitos autorais. Essa diluição dificultava o processo de arrecadação e distribuição dos direitos dos artistas – aqui especificamente músicos e compositores –, uma vez que a inscrição das obras em mais de uma associação aumentava os custos de transação envolvidos na execução pública, prejudicando a recepção e o exercício desses direitos. Com a proliferação das associações, havia grande dúvida sobre qual entidade administrava determinado repertório, ou até, do ponto de vista dos titulares, qual seria a mais vantajosa para sua realidade (Francisco; Valente, 2016, p. 122).

Neste diapasão, a unificação dessas entidades foi a solução encontrada pela legislação para sanar a problemática. Atualmente, o ECAD é mantido como um monopólio legal, sob a forma de entidade sem fins lucrativos⁷⁷, sendo a única organização legalmente instituída capaz de realizar a cobrança e exploração econômica de obras protegidas (Arenhart, 2011).

Atualmente, a entidade reúne sete associações de gestão de direitos que regem sua administração: Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus), Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (Amar), Associação de Intérpretes e Músicos (Assim), Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem), Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), Sociedade Independente de Compositores e Intérpretes Musicais (Socinpro) e a União Brasileira de Compositores (UBC).

Todo e qualquer titular de direitos autorais⁷⁸ sobre obras lítero-musicais ou fonogramas pode realizar sua associação a uma dessas entidades. A gestão é integrada e realizada em

⁷⁶ Conforme aponta Bibiana Virtuoso (2020, p. 40), O Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) foi criado pela Lei nº 5.988/73 e regulamentado pelo Decreto nº 76.275/75, atuando como órgão de fiscalização, consulta e assistência em matéria de direitos autorais e conexos. Desativado em 1990 e finalmente extinto com a promulgação da Lei de Direitos Autorais de 1998, não possui equivalente na legislação vigente. O órgão foi alvo de inúmeras polêmicas e embates da classe artística em razão das suas constantes reformulações internas e mudanças de posicionamento político no passar dos anos (Francisco; Valente, 2016).

⁷⁷ Apesar de terem havido discussões sobre a natureza jurídica do ECAD (Chaves, 1977), esta é considerada uma sociedade civil, de natureza privada, e sem fins lucrativos. É legitimada pelo papel do associativismo, em que a autorregulamentação e iniciativa faz-se presente no funcionamento da entidade para o devido controle e fiscalização da arrecadação de direitos patrimoniais (Bittar, 2019, p. 135).

⁷⁸ Nesta categoria estão compreendidos o titular de direito de autor (autores, compositores e editores), aquele que é detentor dos direitos patrimoniais sobre as obras musicais e composições; e o titular de direito conexo (intérpretes

conjunto, de modo que o repertório de faixas e composições que consta nos bancos de dados de cada uma dessas entidades é compartilhado, garantindo o êxito na operabilidade da arrecadação e distribuição dos direitos incidentes sobre a execução pública das obras. Sanado, então, o antigo problema da fragmentação.

Sendo assim, na esteira das explicações sobre o funcionamento da gestão coletiva no Brasil, é mister dar o devido destaque ao direito de execução pública como elemento basilar dessa dinâmica. Este nada mais é do que uma modalidade de direito patrimonial de autores e titulares de direitos conexos, que confere a estes a legitimidade para serem remunerados pelo contato de suas obras com a coletividade, através da comunicação ao público. Logo, trata-se de direito exclusivo e que requer autorização prévia e expressa do titular para que seja exercido por terceiros, conforme redação do art. 68 da LDA.

O §2º do art. 68 complementa esta redação, trazendo o conceito legal de execução pública enquanto a utilização de uma obra em locais e situações que não sejam o uso privativo. Francisco e Valente (2016, p. 111) destacam que essa conceituação é dotada de relevante amplitude, haja vista que abrange praticamente todas as situações em que a obra não é tocada no seio individual ou familiar, nos locais chamados de “frequência coletiva”, exemplificados pelo §3º do mesmo artigo:

Art. 68: [...]

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas (Brasil, 1998).

É importante frisar que o pagamento pelo exercício do direito de execução pública não é análogo ao pagamento ou à compra de uma cópia de fonograma, tratam-se de direitos que coexistem. Essa é a mesma dinâmica jurídica que ajuda a explicar a possibilidade de remuneração de um artista intérprete pela reexibição da obra audiovisual em que participou, para além do valor pago no momento de sua contratação. Dessa forma, superando, em teoria, o embate que tange a (im)possibilidade de cessão de direitos conexos sobre as interpretações artísticas travado anteriormente neste estudo, tem-se aqui a existência de um direito autônomo, fato gerador de uma remuneração adicional.

musicais, produtores fonográficos e músicos acompanhantes), detentor dos direitos patrimoniais sobre o fonograma – obra musical fixada em um suporte fonomecânico, corpóreo ou virtual, com todos os arranjos e intervenções já inseridos.

Com isso, a importância das EGCs para proteção dos autores e artistas surge justamente para garantir a efetivação deste direito de execução pública. Isso porque, ao autorizar a gestão de seus direitos (associação voluntária), os titulares concedem às entidades o poder de fiscalizar a utilização de suas obras nos locais de frequência coletiva. Munidas desse dever, as EGCs se encarregam de arrecadar a remuneração devida por estas utilizações, devendo cobrar estes valores aos usuários e realizar a distribuição dos repasses de maneira proporcional.

São, dessa forma, representantes dos titulares, constituídas para garantir o exercício de seus direitos, sendo este o maior benefício aferido na associação. Afinal, é patente que a tarefa de fiscalizar cada execução de uma obra seria extremamente difícil – senão impossível – de ser realizada por um único titular, cenário este que se torna ainda mais hercúleo quando se considera o atual contexto de disseminação das obras em ambiente digital.

Atuam, portanto, como um intermediário entre o criador ou detentor dos direitos e o público. É a ponte que abrevia o caminho naturalmente custoso que se tem na prática de transação comercial em negócios de propriedade intelectual, que envolvem desde a busca por possíveis negócios até a fiscalização do uso e repasse das verbas devidas. Logo, no lugar de o titular realizar por si todas essas etapas, isso caberia às associações de gestão coletiva (Nunes, 2023).

Na prática, as associações de gestão coletiva funcionam como intermediárias entre os criadores e os usuários⁷⁹ das obras protegidas, simplificando o processo de licenciamento e distribuição de *royalties*. Sua atuação reduz significativamente os entraves burocráticos envolvidos na negociação direta entre autores, titulares e os usuários que utilizam suas criações, facilitando tanto a fiscalização quanto o cumprimento das obrigações financeiras por parte dos destes últimos. Dessa forma, os titulares não precisam se encarregar individualmente de cada etapa da administração de seus direitos, podendo confiar a essas organizações a gestão eficiente de suas obras, com o retorno financeiro advindo de sua exploração.

Com isso, Francisco e Valente (2016, p. 117) explicam que a gestão coletiva de direitos autorais surge como uma solução para garantir a remuneração dos titulares pelo uso de suas obras, uma vez que a administração individual desses direitos é faticamente inviável. Nesse modelo, os autores e titulares se organizam em associações, delegando a elas a responsabilidade de atuar em seu nome na defesa de seus interesses. Conforme já debatido no exemplo argentino, tem-se que essas associações funcionam como mandatárias dos titulares, exercendo atribuições

⁷⁹ O termo “usuários” se refere às pessoas físicas ou jurídicas que utilizam obras protegidas por direitos autorais, como músicas, filmes e textos, em atividades comerciais ou públicas. Isso inclui emissoras de rádio e TV, plataformas de *streaming*, casas de shows, estabelecimentos comerciais, entre outros, inclusive hotéis, que devem obter autorização e realizar o pagamento de direitos para o uso dessas obras. No contexto da gestão coletiva de direitos autorais brasileira atualmente em vigência, os usuários que tocam faixas musicais devem pagar ao ECAD a remuneração referente ao direito de execução pública dos respectivos artistas e titulares.

como a concessão de autorizações para o uso das obras e a arrecadação dos valores devidos pelos usuários.

Neste prisma, a fonte de regulamentação atual das EGCs brasileiras tem como sustentáculo a Lei 9.610/98, com complementação normativa trazida pela Lei 12.853/2013. O art. 97 da LDA garante a possibilidade de autores e titulares se associarem com o propósito de exercer e defender seus direitos, assegurando um modelo de administração coletiva para facilitar a arrecadação e distribuição da remuneração devida pelo uso de suas obras (Brasil, 1998). Complementando essa diretriz, o art. 98 disciplina o sistema de filiação dessas entidades, conferindo-lhes a legitimidade necessária para atuar em nome dos titulares, permitindo a cobrança dos direitos autorais em nome de seus associados (Brasil, 1998).

O art. 99 dispõe sobre a unificação da arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e fonogramas em um único escritório central (Brasil, 1998). Essa disposição escancara a prevalência de um sistema vocacionado para a administração de direitos musicais, ainda que a lei não exclua a possibilidade de gestão de direitos referentes a outras modalidades de obras intelectuais – cenário que será melhor abordado no tópico 5.1.1. desse estudo.

Além disso, a lei estabelece parâmetros adicionais para garantir a transparência e eficiência dessas associações. Isso porque, nas discussões travadas durante a CPI do ECAD⁸⁰, que levantou inúmeras questões sobre o modelo de funcionamento do escritório, os funis de visibilidade acerca dos valores efetivamente arrecadados trouxeram grande lesividade aos artistas. Na esteira desse panorama, foi promulgada a Lei 12.853/2013, conhecida como “Lei da Gestão Coletiva”, a qual alterou alguns dispositivos da LDA para consolidar a governança da entidade e transparência perante os associados, sujeitando-a a um maior nível de fiscalização estatal e parametrização de suas atividades, que são consideradas de interesse público.

Antes da implementação da Lei 12.853/2013, a gestão coletiva de direitos autorais no Brasil diferia significativamente do modelo adotado em outros países, principalmente pela ausência de uma supervisão pública externa e pela falta de eficiência no sistema. Com a nova legislação, houve um avanço significativo nesse cenário, promovendo uma modernização do setor e alinhando-o às práticas internacionais (Wachowicz, 2017, p. 8).

⁸⁰ A CPI do ECAD foi instaurada com o objetivo de investigar possíveis irregularidades na gestão do escritório, buscando propor melhorias no sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais. Entre as principais questões levantadas estavam os critérios de admissão e expulsão de sociedades de gestão coletiva, a substituição dos serviços de auditoria, o pagamento de prêmios por participação nos resultados a funcionários, a destinação de honorários advocatícios de sucumbência para executivos, além de denúncias de apropriação indevida de créditos retidos e de formação de cartel (Francisco; Valente, 2016, p. 259).

A nova lei adicionou os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 100-A e 100-B e acrescentou diversos parágrafos aos arts. 97, 98 e 99, transformando o sistema nacional de gestão coletiva de direitos autorais. Em síntese pode-se resumir que a nova lei estabeleceu diversos novos requisitos para o funcionamento das associações de gestão coletiva e também uma supervisão estatal sobre as associações, que não existia anteriormente (Francisco; Valente, 2016, 118).

O título VI da LDA, que antes da revisão legislativa contava com apenas 13 dispositivos, contando os caputs dos artigos, incisos e parágrafos, passou para o considerável número de 73 itens, o que revela uma verdadeira expansão normativa. Em suma, essas complementações trouxeram maior direcionamento dos deveres e obrigações das EGCs, especificando seu escopo de atuação sob a égide do Estado.

Na esteira do aumento da governança e transparência no sistema de gestão coletiva, a legislação estabeleceu novos requisitos para o funcionamento das EGCs, tornando mais evidente o caráter de monopólio legal que passa a reger essas organizações. Um dos aspectos mais significativos dessa mudança foi a ampliação do papel do Ministério da Cultura (MinC), que passou a exercer protagonismo na supervisão e regulamentação dessas entidades, positivamente garantida com os arts. 97 e 98 da LDA e art. 2º do art. 2º do Decreto nº 9.574/2018.

A partir da nova normativa, o MinC não apenas acompanha de perto⁸¹ as atividades desempenhadas pelas EGCs, como também recebe o condão de conceder legitimidade a essas entidades para que possam atuar na defesa dos interesses de seus associados. Isso porque, para que possam operar formalmente, as EGCs devem ser habilitadas pelo Ministério, submetendo-se a critérios de controle que visam assegurar maior transparência e equidade no repasse dos valores devidos aos titulares de direitos.

Considerando todo o exposto, tem-se que a principal crítica doutrinária ao modelo brasileiro reside exatamente nessa excessiva concentração estatal em uma única entidade, sem abertura para que as EGCs voltadas para outras searas dos direitos intelectuais possam se estabelecer e operar sob a regulamentação e respaldo do Estado. Esse cenário é agravado pela ausência de um marco regulatório mais amplo, de modo que a situação legislativa atual é voltada especificamente ao setor musical, deixando os criadores do ramo audiovisual, como autores e artistas intérpretes em uma posição de subalternidade. A falta de normativas específicas para proteger esses profissionais intensifica a fragilidade de seus direitos, limitando seu poder de negociação e sua participação nos processos de arrecadação e distribuição dos valores gerados pelos seus próprios trabalhos.

⁸¹ Ver art. 98 §§ 7º e 8º da LDA.

Diante dessa problemática, os próximos tópicos analisarão os contornos e ensaios de uma possível gestão coletiva de direitos autorais no setor audiovisual brasileiro, destacando a situação dos artistas intérpretes e a crescente participação das plataformas de *streaming* nesse debate, especialmente como usuárias sujeitas ao pagamento de direitos pela comunicação ao público. Embora já existam EGCs voltadas para esse segmento em território brasileiro, sua atuação ainda enfrenta desafios significativos devido à falta de um amparo normativo específico. Essa ausência de regulamentação compromete a eficácia do modelo e a garantia de uma remuneração justa para os intérpretes, evidenciando a necessidade de um debate mais aprofundado sobre o tema.

5.1.1. Gestão Coletiva no Audiovisual

Superada a ambientação inicial sobre o sistema de gestão coletiva de direitos autorais atualmente vigente no Brasil, passa-se ao vislumbre desse possível espelhamento para os artistas do audiovisual, respeitadas suas especificidades, com fulcro em um melhor detalhamento normativo.

No relatório organizado pelo Instituto Max Planck, o professor Victor Drummond destaca que a resistência ao pagamento de direitos autorais pelos usuários é uma circunstância universal, impactando diretamente a arrecadação no mercado fonográfico, ainda que este disponha de um robusto aparato normativo que torne essa remuneração compulsória. Com o crescimento do *streaming*, essa questão tornou-se ainda mais evidente no setor digital, ampliando os desafios na gestão e cobrança desses direitos. O mesmo fenômeno, segundo o professor, também ocorre no setor audiovisual, embora no Brasil ainda não existam mecanismos estruturados para a arrecadação de direitos dos intérpretes nesse segmento (Vega; Hilty, 2021, p. 198).

A ampliação do modelo de gestão coletiva para o audiovisual se torna, portanto, essencial para resguardar os direitos dos criadores e titulares de direitos conexos. Para o professor Marcos Wachowicz, essa é uma possibilidade não cumprida pela legislação especial, mas que possui raízes constitucionais. A Constituição Federal, em seu artigo 5º, inciso XXVIII, alínea “b”, já reconhece a proteção individual dos direitos autorais que compõem uma obra de caráter coletivo como um direito fundamental, o que reforça a importância de medidas legislativas que assegurem a justa remuneração dos profissionais do setor.

Portanto, a necessidade de se aperfeiçoar, ampliando o modelo de gestão coletiva para resguardar além dos direitos dos criadores, intérpretes e titulares de direitos conexos,

garantir também, no tocante à produção audiovisual a participação dos diretores, roteiristas, atores e dubladores, para que todos tenham aproveitamento econômico da execução pública das obras audiovisuais, nos termos do artigo 5º, XXVIII, b, da Constituição Federal (Wachowicz, 2017, p. 6).

Atualmente, a ausência de disposições específicas para regular a arrecadação e distribuição de direitos nesse segmento ainda representa um entrave principal para garantia da remuneração equitativa dos atores e artistas intérpretes. Porém, em que pese a inexistência dessa previsão no texto legal, este também não exclui essa possibilidade; pelo contrário, ao tratar da comunicação ao público, a lei considera a colocação de uma obra – sem especificar o tipo – ao alcance do público, através de qualquer meio ou procedimento⁸².

No entanto, por não ser suficiente a mera permissividade, despida de qualquer garantia concreta, é fulcral que se proceda com as devidas adaptações a fim de ver efetivados tais direitos. Nesse âmbito, Soler (2019, p. 145-146) defende que, com vistas a tornar possível essa inclusão no lastro legal, o termo correto a ser aplicado para o caso das obras audiovisuais é o de “exibição pública”. Esse entendimento surge da própria redação da LDA, a qual faz referência⁸³ ao processo de comunicação ao público de uma obra cinematográfica como sendo o de exibição. Assim, a escolha adequada desse termo não é aleatória, mas sim fundamentada na terminologia jurídica já adotada pelo ordenamento, sendo inclusive a utilizada em outras legislações para fazer referência à mesma situação fática envolvendo direitos emanados da obra audiovisual (Moraes, 1976, p. 33).

Essa distinção é relevante para alçar uma possível regulamentação da comunicação ao público dessas obras, impactando diretamente na possibilidade de cobrança dos direitos conexos dos artistas intérpretes. Sendo assim, o direito de exibição pública viria a ser um direito autônomo, cobrado em apartado do pagamento único materializado no “cachê” comum aos contratos de prestação de serviços para realização de obras audiovisuais. No entanto, a ausência de uma interface normativa específica na legislação autoralista atual, que equipare a exibição audiovisual à execução pública musical, poderia ser um entrave à aplicação do modelo de gestão coletiva no setor.

Nesse sentido, é palpável que a simples transposição desse model da forma em que existe atualmente para abarcar os direitos reservados aos artistas audiovisuais não seria suficiente ou eficiente; as especificidades do processo de criação e exploração das obras

⁸² Ver art. 5º, inciso V, da LDA.

⁸³ “Exibição” é usado para obras audiovisuais por estar ligada ao ato de disponibilização para ser assistida. No art. 29, ao tratar dos direitos patrimoniais, a lei 9.610/98 aduz que dependerá de prévia e expressa autorização do autor a utilização da obra mediante exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado (inciso VIII, alínea g). A nova redação do §6º do art. 98 traz expressamente a previsão de uma “exibição pública”, tratando-a como uma modalidade diversa da execução pública, referente à obras musicais e fonogramas.

audiovisuais, inclusive pela forma como são feitas e interagem com o público, requerem uma proteção direcionada e que sane as principais problemáticas decorrentes dessas dinâmicas. Se, para a realização de um fonograma, compõem no máximo uma dezena de indivíduos, nas obras audiovisuais esse número pode chegar a centenas, com atribuições específicas e com níveis de contribuição artística distintos. Logo, pensar em uma previsão legislativa de modo apartado de sua operabilidade prática não põem um fim à questão, alternativa que será melhor explorada no tópico final deste estudo.

Assim, surge como alternativa viável a atuação de EGCs voltadas para as particularidades do setor audiovisual, as quais devem visar garantir que a arrecadação e distribuição dos direitos autorais e conexos ocorram de maneira eficiente e justa para os envolvidos na realização da obra. Essa gestão deve considerar a complexidade das produções audiovisuais, os diferentes modelos de exploração comercial e as diversas formas de exibição pública e privada.

No âmbito dessa urgência, em especial pela movimentação da classe artística para a efetivação de seus direitos⁸⁴, o Ministério da Cultura promoveu, em 2018, a habilitação de três associações de gestão coletiva do setor audiovisual: a Interartis Brasil, que representa os intérpretes, os Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual (DBCA), e a Gestão de Direitos de Autores Roteiristas (GEDAR), entidades que passaram a ser legitimadas para promover a arrecadação e distribuição de direitos aos autores do audiovisual. Esse ato representou um marco para classe artística e demais agentes e gestores do setor, fruto de uma incansável luta pela efetivação do direito de compensação justa pelo esforço na criação das obras cinematográficas, seriadas e televisivas.

No entanto, apesar dessa aparente conquista, tal panorama não pôs fim à questão. Isso porque, embora as entidades autorizadas possuam autonomia para definir os critérios de arrecadação e distribuição, fruto desse condão estatal, sua atuação continua vinculada à revisão dos termos de licenciamento pelo MinC. Além disso, a legislação vigente não prevê, de maneira expressa, a obrigatoriedade do pagamento de direitos autorais pela exibição pública de obras audiovisuais, o que limita o poder das associações para realizar a cobrança de forma eficaz (Nunes, 2023). Se não há obrigatoriedade legal, não há como compelir os usuários a esse pagamento.

⁸⁴ Cf. https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/direito-autoral-nao-e-favor-esta-e-a-campanha-que-uniu-fernanda-montenegro-e-outros-atores-brasileiros-em-luta-por-remuneracao-justa,714032aa12ed2318f70ed0d243224fd1jhrcuxmg.html#google_vignette. Acesso em 20 mar. 2025

Ainda assim, as associações existentes têm mantido uma luta constante para que essas mudanças legislativas ocorram, a fim de que a previsão desse pagamento dos direitos de exibição pública seja efetivada. No centro da discussão, considerando que o foco do presente trabalho é discutir a abrangência jurídica do direito de remuneração dos atores e intérpretes, surge o protagonismo da Interartis Brasil, associação de gestão coletiva de direitos para artistas do setor audiovisual, composta por cerca de 3.000 membros⁸⁵, que visa assegurar o recebimento de direitos decorrentes da utilização de suas interpretações em obras audiovisuais, como as exibidas em televisão, vídeo e cinema.

Em nível internacional, a Interartis integra a Latin Artis, uma federação de associações de artistas da América Latina, cujo objetivo é promover os direitos dos artistas e apoiar a implementação do Tratado de Pequim⁸⁶, acordo internacional que visa proteger os direitos de propriedade intelectual de intérpretes. Este tratado, uma vez ratificado, permite ampliar a proteção dos direitos dos artistas, especialmente no que se refere à utilização de suas obras no mercado global, com direcionamento relevante para o atual panorama de disseminação digital.

Em um cenário de crescente consumo digital, especialmente em plataformas de *streaming*, essa medida se tornaria essencial para assegurar que os intérpretes sejam devidamente compensados pelo uso de suas interpretações, alinhando o setor audiovisual às práticas mais avançadas de gestão coletiva de direitos autorais.

A discussão sobre a previsão legislativa para a arrecadação de direitos autorais no setor audiovisual tem sido ampliada com a tramitação do Projeto de Lei nº 2370/2023, de autoria da Deputada Jandira Feghali, filiada ao PCdoB. Impulsionado pelo PL nº 2630/2020, conhecido como “PL das Fake News”, o projeto da deputada propõe a atualização e consolidação da legislação brasileira sobre direitos autorais, incluindo dispositivos que regulamentam a gestão coletiva de obras audiovisuais, bem como a veiculação nas plataformas digitais.

Entre as medidas previstas, destaca-se a garantia de remuneração aos atores pelo ato de exibição pública dessas obras em espaços de frequência coletiva, independentemente de eventuais cessões de direitos previamente realizadas. O projeto também aborda a necessidade de assegurar essa remuneração no ambiente digital, abrangendo expressamente as plataformas

⁸⁵ Cf. <https://www.interartis.org.br/associados>

⁸⁶ A ratificação do Tratado de Pequim pelo Brasil é um dos maiores objetivos buscados pela Interartis Brasil e outras associações de gestão coletiva que administram direitos de profissionais do audiovisual da América Latina. Conforme debatido anteriormente neste trabalho, o Tratado é o primeiro instrumento internacional de caráter multilateral a reconhecer e proteger os direitos de propriedade intelectual de atores e atrizes em todo o mundo. Atualmente, é administrado pela OMPI e ratificado por 30 países, número alcançado após a recepção da Indonésia em 2020. Disponível em: <https://latinartis.org/legislacion/tratado-de-beijing>. Acesso em 22 mar. 2025.

de *streaming*, setor onde a distribuição de valores referentes a direitos autorais ainda carece de regulamentação específica no Brasil.

Dessa forma, a proposta contida no PL reflete uma preocupação crescente com a adequação da legislação autoral às novas dinâmicas do mercado digital, especialmente no que se refere à gestão coletiva de direitos no setor audiovisual. Nesse sentido, o que se entende é que a regulamentação desse modelo poderia representar um avanço significativo na proteção dos artistas, garantindo que a exibição de suas interpretações gere a devida contraprestação financeira. No entanto, ainda que essa proposta de avanço pareça promissora, a implementação de um sistema de arrecadação no *streaming* ainda enfrenta desafios consideráveis, dada a complexidade dos modelos de negócio adotados por essas plataformas e a ausência de um marco regulatório⁸⁷ consolidado no país.

A experiência do setor fonográfico demonstra que a gestão coletiva pode ser uma solução eficaz para a arrecadação e distribuição de direitos autorais, mas também revela a resistência de plataformas digitais e usuários ao pagamento desses valores. No contexto audiovisual, esse cenário se agrava pela falta de previsões normativas claras e pela dificuldade de estabelecer critérios objetivos para a caracterização da exibição pública no ambiente digital. Diferentemente das mídias tradicionais, onde a exibição em locais de frequência coletiva está expressamente prevista na legislação, o *streaming* apresenta desafios adicionais, pois, conforme debatido ao longo deste estudo, rompe com os modelos convencionais de exibição e consumo de conteúdo.

Dessa forma, a discussão sobre a gestão coletiva de direitos autorais no audiovisual, que já enfrenta obstáculos significativos no contexto das mídias tradicionais, torna-se ainda mais complexa no ambiente digital.

Portanto, faz-se necessário investigar os motivos pelos quais a regulamentação da cobrança de direitos no *streaming* ainda não foi viabilizada, bem como as possibilidades de implementação desse modelo para o setor audiovisual, torna-se essencial. Considerando o posicionamento adotado pelo Brasil na legislação autoral, a definição de parâmetros normativos

⁸⁷ Apesar de focar majoritariamente na reformulação da Lei de Direitos Autorais, com atenção especial à questão da remuneração dos agentes do audiovisual a título de exibição pública, o PL também pretende adicionar na lei 9.610/98 dispositivos relacionados à veiculação de conteúdo jornalístico, enquadramento legal dos serviços de colaboração online (*Wikipedia*, fóruns e *etc*), bem como o princípio de uma regulamentação do *streaming* em si. Essa abrangência, é inclusive, a principal crítica das associações especializadas e estudiosos ao PL, visto que essas mudanças fogem às atribuições de competência natural de legislações que tratam sobre propriedade intelectual. Disponível em: <https://direitosnarede.org.br/2023/08/09/pl-2370-novo-projeto-novas-preocupacoes-para-direitos-digitais/>. Acesso em 22 mar. 2025.

para essa questão pode oferecer subsídios para se dissolver o cenário de desproteção dos artistas e intérpretes diante das transformações do mercado digital.

5.1.2. *Streaming* como Exibição Pública

Se, em países como Argentina e França, os quais possuem modelos consolidados de gestão coletiva no audiovisual, esse tratamento da arrecadação no *streaming* não veio de imediato, no Brasil isso se torna ainda mais deficitário. Neste liame, é de interesse para essas legislações a equiparação plataformas às demais mídias tradicionais cuja arrecadação já é realizada, a fim de garantir o direito de remuneração incidente nas obras que são veiculadas nesse ambiente digital.

No Brasil, isso se dá através do direito de execução pública pela transmissão das obras nos locais de frequência coletiva, pontos discutidos nos tópicos anteriores. No entanto, por mais que a legislação seja abrangente sobre os locais considerados de frequência coletiva, como bares, salas de cinema, teatros, shows, dentre muitos outros, essa previsão não abarcava os ambientes digitais - cenário comum de defasagem, tendo em vista que a legislação entrou em vigor em 1998, com sua alteração mais recente datando de 2013.

Nesse contexto, na ausência de uma complementação específica na legislação para regulamentar o direito de execução pública incidente sobre as obras disponibilizadas em *streaming*, destaca-se um caso emblemático ocorrido em 2009, envolvendo a operadora Oi e o ECAD. Na ocasião, o Escritório buscava cobrar a extinta Rádio Oi pela transmissão online da programação de uma rádio tradicional.

A Segunda Seção do Superior Tribunal de Justiça (STJ), ao julgar o Recurso Especial nº 1.559.264 - RJ, reconheceu a legitimidade do ECAD para arrecadar direitos autorais decorrentes de transmissões musicais pela internet via *streaming*. O tribunal entendeu que tais transmissões configuram execução pública das obras musicais, conforme disposto na LDA (Brasil, 2017).

O ministro relator, Villas Bôas Cueva, destacou que a transmissão digital se enquadra no conceito de execução pública, uma vez que a obra é disponibilizada a uma coletividade no ambiente digital, permitindo acesso ao conteúdo a qualquer momento. Além disso, foi ressaltado na decisão o fato de que a LDA considera como local de frequência coletiva qualquer

ambiente onde obras sejam transmitidas, incluindo a internet, sendo irrelevante⁸⁸ a quantidade de pessoas presentes no ambiente de exibição musical (Brasil, 2017).

No advento da decisão, houve certo alinhamento do Brasil à tendência mundial de reconhecer a transmissão de músicas via internet como execução pública, garantindo a proteção dos direitos autorais no ambiente digital (Brasil, 2017). Conforme pontua Virtuoso (2016, p. 33-34), esse precedente estabeleceu uma diferenciação importante na forma como os serviços de transmissão digital são enquadrados juridicamente para fins de arrecadação de direitos autorais em sede de gestão coletiva.

Essa decisão também é de extrema importância para o cerne da discussão envolvendo a arrecadação dos direitos dos atores intérpretes do audiovisual no contexto digital do *streaming* e VOD. Isso porque, ainda que o precedente tenha sido focado em uma demanda que envolve produtos musicais, o conceito de *streaming* utilizado para embasar a decisão não oferece distinção entre os serviços de música e vídeo.

Não à toa, o ECAD, após a decisão, se tornou legitimado para arrecadar os direitos referentes à execução de músicas nas trilhas sonoras de filmes e séries veiculados nas plataformas, uma aplicação direta do entendimento de que o *streaming*, independentemente do tipo de conteúdo, se configura como execução pública.

Isso significa que grandes plataformas como Netflix, Amazon Prime, Max, Disney+, dentre tantas outras, devem realizar o pagamento pela Conforme dados do próprio escritório central, o valor distribuído em 2021 pela arrecadação de valores referentes a músicas presentes em obras disponibilizadas em *streaming* de vídeo chegou a mais de 78 milhões de reais (ECAD, 2021).

Esse movimento é análogo ao contexto que já se configurava antes da disputa, visto que salas de cinema e transmissões televisivas eram reconhecidas como locais de frequência, de modo que o ECAD recolhia a remuneração referente à utilização de faixas musicais nas produções audiovisuais transmitidas nestes ambientes. Sendo assim, o debate retorna para o lugar inicial que se busca evidenciar: a arrecadação de direitos nas obras audiovisuais já existe, só não é aplicável aos agentes que, de fato, estão em evidência nesses produtos.

⁸⁸ Sendo o único voto divergente quanto à decisão, o ministro Marco Aurélio Bellizze trouxe críticas à interpretação dada por seus pares julgadores sobre o enquadramento do *streaming* enquanto execução pública. Segundo o Ministro, a mera disponibilização de uma obra em plataforma de *streaming* não é suficiente para caracterizar execução pública, de modo que devem ser analisadas as características de cada plataforma, e não incluir todas elas, indistintamente, em uma mesma definição (Brasil, 2017). Ainda assim, este trabalho adota posicionamento diverso do ministro, uma vez que a redação do § 2º do art. 68 da LDA abre essa possibilidade ao considerar a execução pública a utilização das obras em transmissão por qualquer modalidade – abertura para a utilização das plataformas digitais nesse contexto.

Mais do que ver reconhecido o direito de execução pública nessas plataformas, interessa destacar a caracterização da *Internet* como local de frequência coletiva. Ponto de destaque pois, se ao fazer referência à utilização de músicas nessas plataformas há a execução pública; por analogia, poderia se considerar que a transmissão das obras audiovisuais nas mesmas plataformas traria a incidência de um direito decorrente da exibição pública.

Na esteira da discussão travada até o momento, tem-se que, com o reconhecimento da execução pública de músicas quando estas são transmitidas nas plataformas digitais – de música ou vídeo –, a transmissão das obras audiovisuais pode ser vista como uma extensão desse conceito. Afinal, da mesma forma que as faixas musicais, o conteúdo audiovisual também está sendo disponibilizado para uma coletividade de usuários, que pode acessá-lo a qualquer momento; nasce, hipoteticamente, o direito de exibição pública nas plataformas de *streaming*.

Logo, se o *streaming* passa a integrar a cadeia de arrecadação dos direitos decorrentes das criações musicais, também se mostra apto de acordo com a legislação nacional a adentrar o sistema de arrecadação de direitos autorais para os artistas e intérpretes de obras audiovisuais. Isso implica a necessidade de atualização do arcabouço legal, na prevalência de um texto que abranja o reconhecimento dos artistas e intérpretes, independentemente do meio transmissão ou exibição, seja tradicional ou digital.

5.2 DESAFIOS E OPORTUNIDADES

Delimitado todo o arcabouço conceitual, mercadológico e legislativo que envolve a questão da remuneração dos artistas intérpretes pela reexibição das obras audiovisuais brasileiras nas plataformas de *streaming*, resta, em última instância, colher o saldo desta análise a partir das – possíveis – soluções encontradas e as perspectivas de transformação que permeiam o cenário atual.

É notório que o setor do entretenimento está em constante transformação, impulsionado por avanços tecnológicos, mudanças regulatórias e novas dinâmicas de consumo. Com isso, surgem oportunidades significativas para profissionais da área, especialmente no que tange à proteção da propriedade intelectual, à regulamentação de plataformas digitais e à valorização dos direitos de criadores e artistas. No entanto, tais oportunidades vêm acompanhadas de desafios complexos, materializados pela posição relegada que ocupa a classe artística, o que geralmente é acompanhada da ausência de uma legislação protetiva que embase o fortalecimento de qualquer pleito de efetivação de direitos.

Nesse contexto, entra em voga o objeto desse estudo, que ocupa uma mínima parcela no âmbito de uma questão com raízes densas e imbricadas em diversas problemáticas. Assim, é dever de destaque mencionar que aqui não se buscou esgotar o tema ou por um ponto final à questão através de uma proposta infalível. Pelo contrário, o objetivo é a abertura do debate para os mais variados setores da sociedade, objetivando gerar um maior destaque para a questão e fornecer alguma contribuição acadêmica para o tema.

Dessa forma, foi possível extrair que um dos principais desafios referentes à concretização do direito de remuneração equitativa é a ausência de reserva legal. Com a defasagem dos dispositivos previstos na LDA, acompanhada da crescente transformação tecnológica e de mercado, que atualmente é dominado pelas exigências dos grandes *Players* nas contratações para realização de obras audiovisuais brasileiras, relega os artistas intérpretes a uma posição de subserviência quanto ao seu direito de remuneração.

Essa problemática é reforçada pelo monopólio do ECAD acerca do sistema de gestão coletiva no contexto brasileiro. Considerando que as associações de autores, artistas e titulares de direitos têm a finalidade de justamente enfrentar posições desfavoráveis para seus associados, a ausência de uma estrutura consolidada de EGCs para os agentes do audiovisual retira destes essa força de barganha coletiva.

Nesta oportunidade, abre-se ressalva apenas para reforçar que a posição adotada neste trabalho não constitui uma crítica ao modelo de gestão coletiva legal, mas sim à rigidez imposta pela concentração dessa gestão no ECAD e suas associações compositivas. A gestão coletiva de direitos autorais desempenha um papel fundamental na garantia de remuneração justa aos titulares, facilitando a arrecadação e a distribuição dos valores devidos. Contudo, o monopólio exercido pelo ECAD no Brasil levanta preocupações quanto à transparência, eficiência e representatividade dos diversos segmentos da indústria do entretenimento, indicando a necessidade de um sistema mais equilibrado e plural.

No relatório do Instituto Max Planck, os especialistas Victor Drummond e Marcos Wachowicz tecem algumas críticas ao modelo de gestão coletiva brasileiro, sendo as principais a falta de acesso a informações de cunho público – o que foi sanado, apenas em parte, pelo advento da Lei 12.853/13 –, a ausência de detalhamento básico sobre a associação e, principalmente, a deficitária atuação das EGCs do audiovisual, as quais não possuem prerrogativa legal na cobrança dos direitos dos agentes correlatos no território nacional (Vega; Hilty, 2021, p. 198).

Em contraponto, tem-se o exemplo argentino. No país, uma das grandes fortalezas reconhecidas nesse sentido é justamente a presença de múltiplas entidades para cada setor

atuante no entretenimento. Diferentes sociedades administram os direitos de autores, intérpretes e produtores fonográficos, promovendo um modelo mais descentralizado e especializado. Tal diversificação permite uma maior representatividade dos interesses de cada categoria, além de fomentar um ambiente de maior concorrência e transparência na gestão dos direitos autorais. Essa abordagem pluralista pode servir de referência para o Brasil, que, apesar de contar com um modelo consolidado, enfrenta desafios quanto à modernização e adaptação às novas dinâmicas do mercado digital (Nunes, 2023).

No mesmo estudo citado anteriormente, Victor Drummond propõe três medidas fundamentais para aprimorar a proteção dos direitos autorais no Brasil, levando em consideração as críticas tecidas. A primeira consiste na criação de uma política nacional que assegure a participação ativa dos criadores no processo decisório, reduzindo a predominância quase exclusiva da indústria. Em seguida, destaca a necessidade de uma atuação mais incisiva do Estado na defesa dos direitos autorais, considerando que os criadores representam a parte mais vulnerável do sistema (Vega; Hilty, 2021, p. 205 *apud* Cordioli, 2023)

Por fim, defende a atualização urgente da legislação vigente, promulgada em 1998, para que contemple as novas realidades tecnológicas, incluindo as formas de exploração do *streaming* e a atuação dos provedores de conteúdo e informação. A adequação da legislação aos desafios da era digital é essencial para garantir um equilíbrio entre inovação, acesso e proteção dos direitos autorais (Vega; Hilty, 2021, p. 205).

Em entrevista concedida ao portal JOTA em 2023, Marcos Aves de Souza, Secretário de Direitos Autorais do MinC⁸⁹ abordou a proposta de alteração da LDA a partir do PL 2370/2023. O Secretário reforçou que a arrecadação dos direitos de execução pública no Brasil é centralizada pelo ECAD e se restringe à parte musical de produções como shows, filmes e novelas, não contemplando diretores, roteiristas, atores e produtores. Afirma também que essa ausência de repasse representa uma discrepância em relação a países que compartilham a mesma tradição jurídica do Brasil, pois, no sistema *droit d'auteur*, geralmente há previsão legal para a remuneração desses profissionais pela exibição pública de suas obras. Ademais, concorda que, para que isso ocorra no Brasil, seria necessária uma mudança legislativa, a qual estaria sendo debatida no Ministério da Cultura e em organismos internacionais, como a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Souza, 2024, p. Internet).

⁸⁹ O Ministério da Cultura, como órgão central na atuação junto às EGCs brasileiras, sugeriu seis artigos para o PL da Fake News, que também traz algumas mudanças na LDA. Quanto ao PL 2370/2023, principal proposta legislativa que versa sobre a atuação da EGCs do audiovisual, não há informações sobre a intervenção do Minc. Disponível em: <https://www.jota.info/executivo/minc-propoe-regulacao-do-streaming-e-mudancas-na-lei-de-direitos-autorais-no-pl-2630>. Acesso em 23 fev. 2025.

Nesse aspecto, tem certa relevância a pauta de ratificação do Brasil sobre o Tratado de Pequim. A recepção do diploma internacional tem o condão de estabelecer parâmetros mínimos para uma futura legislação nacional – de modo semelhante ao que aconteceu com a Convenção de Roma e as leis de direitos autorais brasileiras que sucederam sua ratificação. Segundo análise realizada pelo Instituto Observatório do Direito Autoral, a importância do Tratado reside na harmonização dos direitos dos intérpretes audiovisuais, proporcionando um quadro jurídico uniforme; além disso, versa sobre a proteção dos interesses desses profissionais na abrangente questão do *streaming*, reforçando também uma reserva de direitos dos intérpretes mesmo no caso de cessão integral aos produtores das obras.

Outro ponto central da discussão trazido pelo Ministro envolve a regulação das plataformas de *streaming*, que se tornaram a principal janela de exibição de conteúdos audiovisuais e musicais. A crescente demanda por uma remuneração justa no ambiente digital tem mobilizado criadores, artistas e entidades do setor, impulsionando debates sobre a modernização da LDA, promulgada em 1998. Embora a legislação já previsse a proteção de conteúdos na internet, o cenário atual é muito diferente daquele da década de 1990, uma vez que os serviços de *streaming* não existiam à época. O Ministério da Cultura reconhece a necessidade de atualizar a legislação e buscar soluções que conciliem os interesses dos criadores com o funcionamento das plataformas digitais, considerando a importância da remuneração justa e da sustentabilidade do setor audiovisual no país (Souza, 2024, p. internet).

Destarte, a concessão de um aval legislativo para que a Interartis – ou outra associação correlata – atue ativamente na cobrança de direitos autorais dos artistas intérpretes, monitorando a utilização de obras audiovisuais para transmissão ou disponibilização ao público, representaria um avanço significativo na proteção dos interesses dos artistas.

Isso porque, na hipótese dessa complementação – ou até reformulação – legislativa, haveria o saneamento de parte das demandas buscadas pelos atores brasileiros, através de um sistema de remuneração equitativa pela reexibição de suas obras, o que também tende a minimizar desgastes nas relações entre intérpretes e produtoras, ao transferir para uma entidade representativa a responsabilidade pela arrecadação. Esse processo promoveria a “despersonalização” da cobrança, evitando que os próprios artistas precisem negociar individualmente seus direitos, o que reduziria potenciais conflitos e fortaleceria sua posição no mercado (Cordioli, 2023, p. 55).

No entanto, um ponto de grande relevância e preocupação é justamente como se daria a operabilidade do sistema de remuneração para as obras audiovisuais. Se no mercado da música há cifras correspondentes para os compositores, produtor fonográfico e músicos executantes, a

questão para os atores ainda está em aberto. Nesse liame, para exercitar um possível funcionamento, recorreremos a exemplo garantido pela lei Francesa acerca da dimensão da atuação dos intérpretes que fazem jus a essa remuneração, atrelando a legitimidade para recebimento dos repasses à carga criativa de suas interpretações.

De acordo com a legislação de direitos autorais francesa, apenas os artistas intérpretes e executantes são protegidos por direitos conexos. Eles são definidos na lei como as pessoas que atuam, cantam, declamam, tocam ou, de outra forma, interpretam obras literárias ou artísticas, incluindo apresentações de variedades, circo ou marionetes (OMPI, 2003) (*tradução nossa*).⁹⁰

O controle das participações de atores nas obras audiovisuais, para fins de pagamento, poderia ser estabelecido com base na concessão de créditos como partes efetivamente atuantes. Esse critério, originado da concepção do direito conexo de interpretação, implicaria a necessidade de uma carga artística mínima para que o ator se enquadrasse como titular de direitos. Essa prática já ocorre em outros países, onde as negociações e os pagamentos são definidos através de barganhas coletivas entre representantes dos artistas e as entidades responsáveis.

Diante dessa realidade, surge uma segunda oportunidade digna da devida relevância: o fortalecimento da classe artística como um coletivo capaz de reivindicar seus direitos de forma mais eficaz. Isso, pois, embora existam movimentos significativos por parte de associações em defesa da melhoria das condições de trabalho e compensação da classe artística, a força de barganha dessas entidades, quando em negociação com produtores e grandes conglomerados, tende a ser desproporcional. Esse desequilíbrio coloca os artistas em uma posição de vulnerabilidade, onde se veem obrigados a aceitar cláusulas restritivas em seus contratos, especialmente no contexto atual de submissão às condições trazidas por *Players* internacionais de cessão integral de direitos.

Acerca disso, ao contrário do que sugere a literatura atual sobre o tema, que desconsidera o modelo americano de associação artística devido às diferenças nas famílias jurídicas, é válido olhar para o exemplo dos EUA; afinal, a maioria dos *Players* com atuação no Brasil opera sob a lógica estadunidense. Sendo assim, tem-se que, em razão de o sistema jurídico americano ser baseado no *common law*, onde a figura do autor se confunde com a do titular de direitos, a garantia de repasses residuais para a classe artística é assegurada unicamente pela celebração de contratos, na ausência de legislação específica. Isso ocorre

⁹⁰Traduzido livremente do inglês: “According to the French copyright law only the actual interpreting and performing artists are protected by related rights. They are defined in the law as persons who act, sing, deliver, declaim, play in or otherwise perform literary or artistic works, variety, circus or puppet acts”.

devido à força sindical das associações e às negociações coletivas com os produtores, que garantem aos artistas direitos de remuneração equitativos.

Nesse debate, é dever de destaque e certa comoção positiva a aproximação do debate legislativo brasileiro com as grandes plataformas. No final de 2023, um conjunto de entidades representativas de criadores, incluindo a Interartis Brasil, GEDAR, Associação Procure Saber e DBCA, estabeleceu uma série de negociações estratégicas com a Netflix para impulsionar um PL voltado à regulamentação da remuneração de direitos autorais no ambiente digital, a fim de incluir a possibilidade de remuneração proporcional a artistas, autores e diretores. Essa articulação resultou na elaboração do PL n.º 4968/2024, apresentado pelo senador Randolfe Rodrigues e sob a relatoria do senador Eduardo Gomes (Leitão, 2024, p. Internet).

A proposta tem como objetivo a criação de válvulas legais que permitam a garantia de remuneração destinada aos profissionais do audiovisual brasileiro, adequando-a às novas dinâmicas tecnológicas e mercadológicas impostas pela ascensão das plataformas de *streaming*. Com isso, o projeto visa assegurar a justa compensação financeira aos criadores pelo uso de suas obras em meios digitais, alinhando a legislação nacional às diretrizes já implementadas em mais de 40 países (Leitão, 2024, p. Internet).

Com isso, é patente que o apoio da Netflix a essa iniciativa representa um marco na busca pela eficácia dos direitos autorais e no fortalecimento da proteção aos intérpretes no ambiente digital. Além disso, a colaboração com uma das principais plataformas de *streaming* do país tem o potencial de conferir maior legitimidade e visibilidade ao debate, contribuindo significativamente para a tramitação e possível aprovação do projeto no Congresso Nacional. Atualmente, o PL encontra-se em tramitação para relatoria do Senado, sendo ainda incerto prever qual o direcionamento dessa pauta a partir do cenário apresentado até então.

Dessa forma, nota-se que a aproximação negocial para discussão de soluções entre organizações coletivas e *Players* também impera como importante ferramenta na busca pela efetivação de direitos. Em alinhamento ao que foi discutido no capítulo anterior, tem-se que essa prática de negociação coletiva no setor audiovisual é consolidada em países como os Estados Unidos, e serve como referência para outras nações que buscam aprimorar a proteção dos direitos dos criadores – o que parece ter sido replicado nessa situação específica.

Claro, não se está a afirmar que a solução decorre da importação do modelo norte-americano de reivindicação como uma medida infalível. Muito pelo contrário, o audiovisual brasileiro detém um longo histórico de enfrentamento das influências exógenas – especialmente dos EUA – sobre seu modo de fazer cinema, tendo lutado com suas próprias armas para manter sua rica identidade cultural ao longo dos anos. Ainda assim, é necessário um posicionamento

estratégico para lidar com esse novo fenômeno, que requer cada vez mais integração dos agentes nacionais para evitar a submissão às práticas predatórias de mercado.

Dessa forma, o que pode ser realizado, além da atuação conjunta das EGCs, é a soma de forças com os sindicatos, que também podem desempenhar um papel ativo nas negociações. Exemplos disso são as intervenções de entidades como os SATEDs (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões), Spcine, entre outros polos regionais em questões de cunho trabalhista, como a definição de um piso salarial, estabelecimento de horas, dentre outras garantias. Essas instituições já possuem experiência em negociações coletivas e estabelecimento tratados sobre os direitos dos profissionais do setor audiovisual, o que amplia e fundamenta a proteção e a negociação de seus direitos.

Por mais que aqui se esteja a exercitar um cenário hipotético, a listagem das possíveis oportunidades é fruto de uma movimentação que já existe, mas permanece atuante a passos tímidos, e que enfrenta desafios de cunho altamente complexo e enraizado. Ainda assim, apelar para a futurologia não significa trazer a discussão sem qualquer tipo de fundamento; o sistema de remuneração de artistas audiovisuais no Brasil se mostra um terreno profícuo, com algumas bases já firmadas e pendentes de desenvolvimento, mesmo no contexto do *streaming*. Dessa forma, espera-se que os próximos estudos que abordem o tema sejam munidos de maior campo de pesquisa e espaço para debate, também com a devida importância a ser dada pela sociedade para a questão, que ainda carece de um aporte consolidado de discussão e enfrentamento.

6 CONCLUSÃO

Para além de um vislumbre claro sobre a posição ocupada pelos artistas, enquanto sujeitos de direitos no eixo da popularização do *streaming*, depara-se com uma questão fortemente imbricada em raízes antigas. Neste trabalho, buscou-se investigar o porquê de a questão da remuneração residual de artistas intérpretes brasileiros pela exploração contínua de seus expoentes criativos nas plataformas digitais recair em um terreno infrutífero. Durante a realização das pesquisas, a hipótese central estava materializada na existência de um sistema jurídico que concedesse o direito de remuneração equitativa; mais do que isso, se este poderia ser aplicado no ordenamento brasileiro.

Com o avanço cada vez mais veloz da plataformização dos conteúdos audiovisuais, em especial os brasileiros, tornou-se foco de preocupação uma cadeia de direitos que protegesse a figura dos atores frente a agentes com inestimável poder econômico, os quais figuram no outro lado da relação responsável por dar vida à obra audiovisual. Neste giro, nota-se que, atualmente, os artistas perdem o controle de suas próprias interpretações, trazidas ao mundo sensível munidas de um vínculo indissociável que garante seu pronto reconhecimento. Entretanto, as relações que se põem em destaque são quase sempre desfavoráveis para esses artistas, os quais são submetidos a complexos contratos de cessão de direitos sobre suas interpretações. A partir disso lhes é garantido uma remuneração única como contrapartida, enquanto as produtoras, titulares derivadas desses direitos, passam a gozar de todos os rendimentos advindos da exploração comercial da obra.

Seguindo tal contexto de fragilidade, esta pesquisa objetivou analisar a viabilidade da implementação de um modelo de remuneração residual para os intérpretes no Brasil, altamente inserido no mercado de *streaming* – em termos de consumo e produção. Para tanto, primeiramente foram explorados os fundamentos jurídicos capazes de justificar esse direito de remuneração proporcional contínua. Assim, partiu-se do conceito dos direitos conexos ao de autor, como instituto jurídico que protege as interpretações dos artistas da utilização de terceiros, somente podendo ser concedido o uso destas – seja para fixação, transmissão, comunicação ao público ou demais modalidades – através da autorização expressa do artista.

Em seguida, foram trazidos e explicados demais conceitos importantes, como a obra audiovisual, produto de uma união de esforços e direitos das quais as interpretações artísticas são parte fundamental, e o *streaming*, nova modalidade de exposição dessas obras audiovisuais que subverteu a lógica de produção e consumo, trazendo um crescimento exponencial para ambos. Essa percepção foi profícua para entender a figura do artista como titular originário de

direitos, e a do produtor, responsável pela organização e financiamento da obra, como um titular derivado desses direitos, figura última a explorá-los comercialmente.

Nesta esteira, mostrou-se de alta importância examinar a estrutura da cadeia de direitos no audiovisual brasileiro como um todo. Nesta análise, ficou evidente a mudança de comportamento do público espectador, que passa a preferir o consumo das obras a partir da veiculação dessas plataformas, tendo como resultado a consolidação de um novo modelo de produção e distribuição de obras audiovisuais que ultrapassa mídias tradicionais como o cinema e a televisão. Além disso, também se pode constatar a concentração de poder negocial nas mãos dos grandes produtores e plataformas de *streaming*. Dessa forma, é evidente a posição de subserviência contratual dos artistas frente a esses grandes agentes, os quais impõem cláusulas abrangentes de cessão de direitos a fim de manter sob controle todo o escopo de exploração comercial midiática.

Noutro giro, restou evidente que a principal causa dessa posição de vulnerabilidade é uma legislação silente. Como a legislação autoral brasileira não traz previsão específica que garanta a remuneração residual pela (re)exibição de obras audiovisuais no ambiente digital, não há força legítima que ampare o combate a essas condições abusivas impostas; aos intérpretes, resta a remuneração única. Em razão desse silêncio normativo, também se propôs a investigar a aparente antinomia entre a LDA e Lei nº 6.533 de 1978, não revogada, e que determina não ser possível a cessão de direitos conexos decorrentes da prestação de serviços artísticos, devendo estes ser remunerados em decorrência de cada exibição de uma obra. Foi posto em voga, então, uma aparente possibilidade de remuneração residual garantida pela vigência da norma.

No entanto, a análise jurisprudencial realizada para amparar esse debate teórico demonstrou que o entendimento adotado atualmente entende ser possível essa cessão, uma vez que os precedentes revelam a manutenção da eficácia dos contratos firmados sob a égide da LDA atual. Dessa forma, as produtoras mantêm o pleno controle sobre a exploração econômica das interpretações artísticas, sem obrigatoriedade de repasse de valores aos intérpretes após a primeira remuneração contratual.

Ainda assim, a análise normativa e jurisprudencial também evidenciou que a possibilidade de remuneração residual não é expressamente excluída pelo ordenamento jurídico brasileiro. Isso significa que, embora os contratos atuais prevejam a cessão integral dos direitos dos intérpretes, não há impedimento legal para a implementação de um modelo que garanta o pagamento de valores proporcionais à exploração contínua das obras audiovisuais, inclusive nas plataformas digitais. Nesse sentido, a ausência de vedação explícita na LDA permite que

essa discussão seja conduzida dentro do campo da regulamentação infralegal, da negociação coletiva e da interpretação extensiva dos direitos dos artistas.

A partir disso, a pesquisa buscou lançar olhar sobre as experiências internacionais envolvendo o assunto, para fins de comparação com o modelo brasileiro. Dessa forma, buscou-se entender o funcionamento do sistema de remuneração residual dos artistas a partir de três principais perspectivas. Na Argentina, a gestão coletiva de direitos, mesmo sem amparo legal, garante aos intérpretes uma participação financeira pela exploração contínua das obras, conquista encabeçada pelas Entidades de Gestão Coletiva do país. Na França, mecanismos semelhantes foram encontrados, mas com amparo legislativo e forte alinhamento aos principais tratados internacionais que versam sobre a questão, tratando o direito de remuneração contínua como uma garantia irrevogável, mesmo diante de uma cessão integral de direitos.

Já nos Estados Unidos, a atuação dos sindicatos viabilizou acordos contratuais que asseguram compensações aos artistas como uma garantia de cunho trabalhista, renovada periodicamente a partir de novas negociações com os principais estúdios e produtoras. Esses exemplos demonstram a existência de caminhos viáveis para a instauração de dispositivos que garantam a remuneração residual no Brasil, a partir de uma articulação entre os setores envolvidos e uma adaptação normativa ao novo contexto digital.

Diante dessas constatações, identificou-se que uma das alternativas mais promissoras para o Brasil seria a ampliação do sistema de gestão coletiva de direitos, permitindo que intérpretes sejam remunerados pela exibição contínua de suas performances, como já ocorre na indústria musical. Atualmente, a gestão coletiva no Brasil é fortemente concentrada no ECAD o qual, apesar de sua importância histórico-institucional na valorização do trabalho dos artistas musicais, é fruto de um monopólio legal que limita a atuação de outras entidades no setor audiovisual.

Dessa forma, a pesquisa apontou a necessidade de reformas legislativas que garantam maior transparência nos contratos e um equilíbrio entre a proteção dos direitos dos artistas e as novas dinâmicas do mercado audiovisual. O direito de exibição pública, que viria a ser um dispositivo análogo à execução pública musical, está pendente de reconhecimento de forma mais ampla para abarcar o direito dos artistas intérpretes de serem remunerados proporcionalmente pela transmissão de conteúdo audiovisual em cinemas, televisão e, especialmente, no ambiente digital do *streaming*.

O crescimento do *streaming* e a presença cada vez maior de produções brasileiras nessas plataformas reforçam a necessidade dessa atualização normativa, a fim de efetivar os direitos dos intérpretes. Neste diapasão, a decisão do STJ no Recurso Especial nº 1.559.264, que

reconheceu a transmissão digital de músicas via *streaming* como execução pública, abre caminho para uma interpretação semelhante no âmbito audiovisual.

Assim, conclui-se que o problema da não realização dos repasses equitativos aos artistas pela reexibição de suas obras reside em dois principais sustentáculos: o primeiro, mais urgente e evidente, sendo a ausência de regulamentação específica sobre a remuneração residual, a partir da não definição dos direitos de exibição pública como uma garantia autônoma e irrevogável dos intérpretes brasileiro; o segundo, em menor extensão, mas igualmente importante, reside na fragmentação da classe artística como força de reivindicação por melhores garantias no mercado audiovisual, cenário marcado, em grande parte, pela ausência de valorização da profissão artística.

Por fim, tem-se que o crescimento do *streaming* e a expansão da presença de obras audiovisuais brasileiras nesse ambiente exigem uma atualização normativa que assegure uma distribuição mais justa dos rendimentos gerados por essas produções. A efetivação desses direitos não apenas fortaleceria a classe artística nacional, mas também contribuiria para um mercado audiovisual mais equilibrado e sustentável, garantindo que a inovação tecnológica avance sem comprometer a dignidade e a justa compensação no seio da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ACENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ADAMI. **Legal milestones**: Performers have rights in the use of their sound and audiovisual recordings. Disponível em: <https://www.adami.fr/en/performers-rights/legal-milestones/>. Acesso em: 15 mar. 2025.

ALLEM, Nicholas de Miranda. **Direito Econômico do Audiovisual**: Economia Política e Regime Jurídico do Cinema no Brasil. 617f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2133/tde-05042024-114453/pt-br.php>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ALLEM, Nicholas de Miranda. **O que é “buyout” no mercado audiovisual?** Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes. São Paulo: 2022. Disponível em: <https://institutodea.com/artigo/o-que-e-buyout-no-mercado-audiovisual/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

AMORIM, Isabela Lobianco V. **A Rede Contratual do Streaming**. Rio de Janeiro: Lumen Iuris, 2022.

ARGENTINA. Decreto n.º 191 de 2006. Reconoce a la Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes Asociación Civil (S.A.G.A.I.) como representante de los artistas argentinos y extranjeros en las categorías de actores y bailarines para la percepción y administración de las retribuciones previstas en el artículo 56 de la Ley n.º 11.723. **Boletim Oficial da República Argentina**. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1914-2006-123500>. Acesso em: 12 mar. 2025.

ARGENTINA. Lei n.º 11.723 de 1933. Régimen legal de la propiedad intelectual. [S.d.]. **Boletim Oficial da República Argentina**. 26 de Setembro de 1933. Disponível em: <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>. Acesso em: 12 mar. 2025.

BITELLI, Marcos Alberto Sant'anna. O direito de autor e as obras audiovisuais. **Revista CEJ**, v. 7, n. 21, p. 40-44, 2003. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/211925967.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2025.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019.

BRANCO, Sérgio. PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/bitstream/handle/10438/2756/Direitos%20Autorais.pdf>. Acesso em: 07 jan 2025.

BRASIL. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Instrução Normativa n.º 101, de 29 de maio de 2012. **Diário Oficial da União**, Brasília, 04 de junho de 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-101>. Acesso em: 13 jan. 2025

BRASIL. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil**. 2024. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcgclefindmkaj/https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/panorama-mercado-vod-2024.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei n.º 2370, de 2019. Dispõe sobre alteração da Lei 9.610/98. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2198534>. Acesso em: 22 mar. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei n.º 2630, de 2020. Propõe a instituição a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet, conhecido como “PL das Fake News”. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2252588>. Acesso em: 22 mar. 2025.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República.

BRASIL. Decreto no 57.125, de 19 de outubro de 1965. Promulga a Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão. **Diário Oficial da União**, 28 out. 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 11 jan. 2025.

BRASIL. Decreto no 9.574, de 22 de novembro de 2018. Consolida atos normativos editados pelo Poder Executivo federal que dispõem sobre gestão coletiva de direitos autorais e fonogramas, de que trata a Lei no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Diário Oficial da União**, 23 nov. 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9574.htm#art44. Acesso em: 11 jan. 2025.

BRASIL. Lei no 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 26 mai. 1978a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm. Acesso em: 07 jan. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 20 fev. 1998a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm. Acesso em: 07 jan. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013. Dispõe sobre a gestão coletiva de direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 de agosto de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/12853.htm. Acesso em: 25 jan. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Na América Latina, o Brasil lidera o consumo de streaming, mas enfrenta desafios de representatividade de conteúdo nacional**. Brasília: 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/na-america-latina-o-brasil-lidera-o-consumo-de-streaming-mas-enfrenta-desafios-de-representatividade-de->

https://www.academia.edu/10222331/A_necessidade_de_transpar%C3%Aancia_no_sistema_de_gest%C3%A3o_coletiva_no_Brasil. Acesso em: 13 mar. 2025.

DUSOLLIER, Severine. The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some Progress, a Few Bad Choices, and an Overall Failed Ambition. **Common Market Law Review**, v. 57, n. 4, p. 979-1030. 2020. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3695839. Acesso em 15 mar. 2025.

EBOLI, J. C. DE C. Os direitos conexos. **Revista CEJ**, v. 7, n. 21, p. 31-35, 28 jun. 2003. Disponível em: <https://revistacej.cjf.jus.br/cej/index.php/revcej/article/view/542>. Acesso em: 28 mar. 2025.

EMERY, Miguel Angel. Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en internet: la piratería. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, v. 16, p. 47-62, 2000. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1169>. Acesso em: 28 mar. 2025.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS. O que o Brasil ouve - Edição Streaming. **ECAD**: 2021. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-streaming/>. Acesso em 23 mar. 2025.

ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. Por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. **Boletim Oficial do Estado**. Disponível em: <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/con>. Acesso em: 12 mar. 2025.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Copyright law of the United States (title 17) and related laws in title 17 of the United States Code. Washington: **United States Copyright Office: Biblioteca do Congresso**, 2020. Disponível em: <https://www.copyright.gov/title17/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

FRANÇA. Loi n° 85-660 de 3 de julho de 1985. Loi relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle. **Jornal Oficial da República Francesa**. Disponível em: <https://wipolex-res.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/fr/fr001en.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

FRANÇA. Code de la propriété intellectuelle. Lei n.º 92-597, de 1º de julho de 1992. **Jornal Oficial da República Francesa**. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/fr/text/583724>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. Beco do Azogue, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/17034>. Acesso em: 15 mar. 2025.

GARDNER, P. M.; MCCLINTOCK, P.; GARDNER, E. Scarlett Johansson Files Lawsuit Against Disney Over “Black Widow” Release. **The Hollywood Reporter**. 2021. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/scarlett-johansson-disney-lawsuit-1234990249/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

GIACOMELLI, Louzada C F.; BRAGA, Prestes C.; ELTZ, Koury M F. **Direito autoral**. Porto Alegre: SAGAH, 2018. *E-book*. ISBN 9788595023383.

ITÁLIA. Lei nº 633 de 22 de abril de 1941. Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio. **Gazeta Oficial Italiana**. Disponível em: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22;633>. Acesso em: 13 mar. 2025.

LACOURT, Amélie; CORMANN, Justine R.; VALAIS, Sophie. Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements. **Observatório Europeu do Audiovisual**. França:2023. Disponível em: <https://rm.coe.int/iris-plus-2023-03en/1680adec3c>. Acesso em: 15 mar. 2025.

LEITÃO, Matheus. Artistas e Netflix em consenso sobre remuneração de direitos autorais. **Veja**, São Paulo, 28 mar. 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/artistas-e-netflix-em-consenso-sobre-remuneracao-de-direitos-autorais>. Acesso em: 30 mar. 2025.

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Buenos Aires: UNESCO, 1993. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000096124>. Acesso em: 12 mar. 2025.

MARTINS LADEIRA, João; Leonardo de Marchi. Redes de imbróglis: a regulação do streaming no brasil e suas ambiguidades. **Contracampo**, v. 38, n. 3, p. 69-79, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28444>. Acesso em: 28 mar. 2028.

MELO, Israel Cabra de. **A relação contratual no âmbito das plataformas de streaming e redes sociais**. 92f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/22758>. Acesso em: 28 mar. 2025.

MORAES, Walter. **Artistas, intérpretes e executantes**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1976.

MORATO, Antonio Carlos. **Limitações aos direitos autorais na obra audiovisual**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002829941>. Acesso em: 08 jan. 2025.

NETTO, José Carlos C. **Direito autoral no Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 2023.

NETTO, José C. Os direitos de autor e os que lhes são conexos sobre obras intelectuais criadas ou interpretadas sob o regime de prestação de serviços. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, n. 107, p. 195-202, jul./set. 1990. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/175799>. Acesso em: 28 mar. 2025.

NETTO, José Carlos C. **Direito autoral no Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 2023. E-book. ISBN 9786553624634.

NUNES, Matheus Gomes. A Questão da Gestão Coletiva de Direitos Autorais no Audiovisual Brasileiro: Entre Ausências e Urgências. **Anais do XVII CODAIP**, p. 393-421. GEDAI, Curitiba, Paraná: 2023. Disponível em: <https://gedai.ufpr.br/anais-do-xvii-codaip-estudos-de-direito-de-autor-e-interesse-publico/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Beijing Treaty on Audiovisual Performances**. Pequim, 2012. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/295840>. Acesso em: 08 jan. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Performers' Rights – Background Brief**. OMPI, 2011. Disponível em: <https://www.wipo.int/pressroom/en/briefs/performers.html>. Acesso em: 07 jan 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organisations**. Adotada em Roma em 1961. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/289757>. Acesso em: 07 jan 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Study on Audiovisual Performers' Contracts and Remuneration practices in France and Germany**. OMPI. Genebra: 2003. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/avp_im_03/avp_im_03_3b.doc. Acesso em: 13 mar. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **WIPO Performances and Phonograms Treaty**. Adotada em Genebra em 1996. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/289757>. Acesso em 07 jan 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO COMÉRCIO. **Trade-Related Aspects of Intellectual Property Right**. Adotada em Marraquexe em 1994. Disponível em: https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/27-trips_01_e.htm. Acesso em 07 jan 2025.

PORCIN, Adriane. **Of guilds and men: Copyright workarounds in the cinematographic industry**. Hastings Comm. & Ent. LJ, v. 35, p. 1, 2012.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça. Apelação Cível n.º 0002023-07.2023.8.26.0100. Rel. Benedito Antonio Okuno. Julgado em 12 jun. 2024. 8ª Câmara de Direito Privado.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça. Apelação Cível n.º 0014827-53.2013.8.26.0004. Rel. Fernanda Gomes Camacho. 5ª Câmara de Direito Privado. Julgamento em 23 nov. 2016. Publicação em 24 nov. 2016.

SCHUMPETER. Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

SILVA, Guilherme Coutinho. **Gestão Coletiva e Remuneração do Autor: novas perspectivas**. 229f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002888217>. Acesso em 15 mar. 2025.

SOLER, Fernanda Galera. **A exploração comercial dos direitos conexos do autor.** Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2132/tde-10072020-135807/pt-br.php>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SOUZA, Allan Rocha de. **Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas: entre a proteção e o acesso.** Tese (Doutorado) - Faculdade de Direito, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/9370>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SOUZA, Nivaldo. MinC propõe regulação do streaming e mudanças na Lei de Direitos Autorais no PL 2630. **JOTA**: Brasília: 2023. Disponível em: <https://www.jota.info/executivo/minc-propoe-regulacao-do-streaming-e-mudancas-na-lei-de-direitos-autorais-no-pl-2630>. Acesso em 15 mar. 2025.

STRECK. Lênio. Consulta jurídica formulada por INTER ARTIS BRASIL para instrução de processo administrativo de habilitação junto ao Ministério da Cultura. Porto Alegre: 2018. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/pa/parecer-streck-inter-artis-habilitacao.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2025.

UNIÃO EUROPEIA. Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE. **Jornal Oficial da União Europeia**, 17 mai. 2019. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=SL>. Acesso em: 13 mar. 2025.

VEGA, Gonzalo Nazar de la; HILTY, Reto. **Sistemas de gestión colectiva de derechos de autor y conexos en latinoamerica.** Munique: Smart IP for Latin America, 2021. Disponível em: https://sipla.ip.mpg.de/fileadmin/Files/Files/Estudio_Comparativo_Sociedades_de_Gestio_n_Colectiva_Derecho_de_Autor_SIPLA.pdf. Acesso em: 15 mar. 2025.

VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. **A gestão coletiva de direitos de autor no Brasil e União Europeia: o princípio da transparência no ambiente digital.** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69099?show=full>. Acesso em: 28 mar. 2025.

VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. **O streaming como execução pública e a gestão coletiva de direitos autorais no Brasil.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/46390>. Acesso em: 28 mar. 2025.

WACHOWICZ, Marcos. **A gestão coletiva de direitos autorais da obra musical.** Curitiba, Gedai, 2017. Disponível em: <https://gedai.ufpr.br/a-gestao-coletiva-de-direitos-autorais-da-obra-musical/>. Acesso em 20 mar. 2025.

WACHOWICZ, Marcos; PESSERL, R. Alexandre. **Gestão coletiva e governança no ambiente virtual: Collective management in the digital environment.** Curitiba: Gedai, 2019.

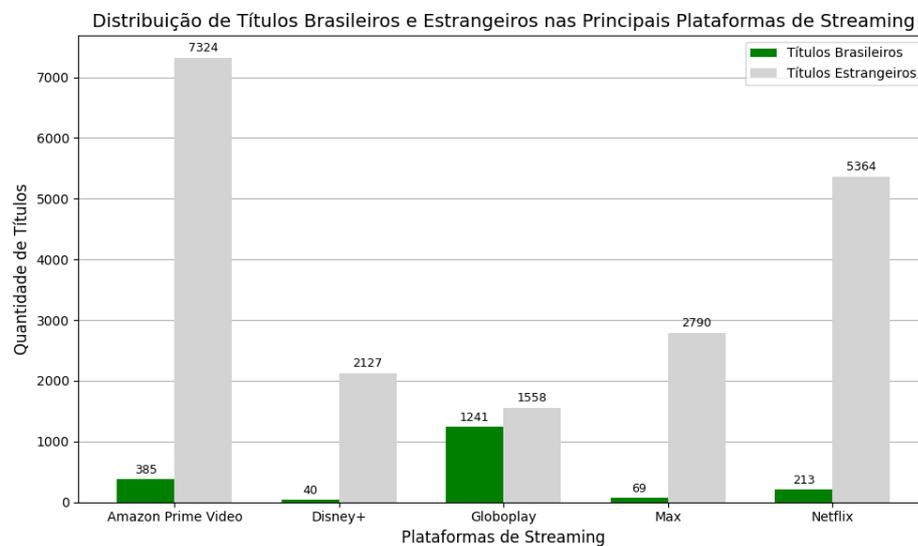
WOLTMANN, Suzy. A Guide to SAG Residuals. **Backstage**. 2024. Disponível em: <https://www.backstage.com/magazine/article/calculating-sag-residuals-17706>. Acesso em: 16 mar. 2025.

XALABARDER, Raquel. **International legal study on implementing an unwaivable right of audiovisual authors to obtain equitable remuneration for the exploitation of their works**. Barcelona: CISAC, p. 34, 2018. Disponível em: <https://www.cisac.org/services/reports-and-research/av-remuneration-study>. Acesso em 13 mar. 2025

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. A proteção internacional do direito de autor e o embate entre os sistemas do copyright e do droit d'auteur. **Revista Videre**, v. 3, n. 5, p. 107-128, 2011. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/items/9f6151f2-0b37-4cea-8982-3a3e5adaeade>. Acesso em 07 jan 2025.

APÊNDICE A

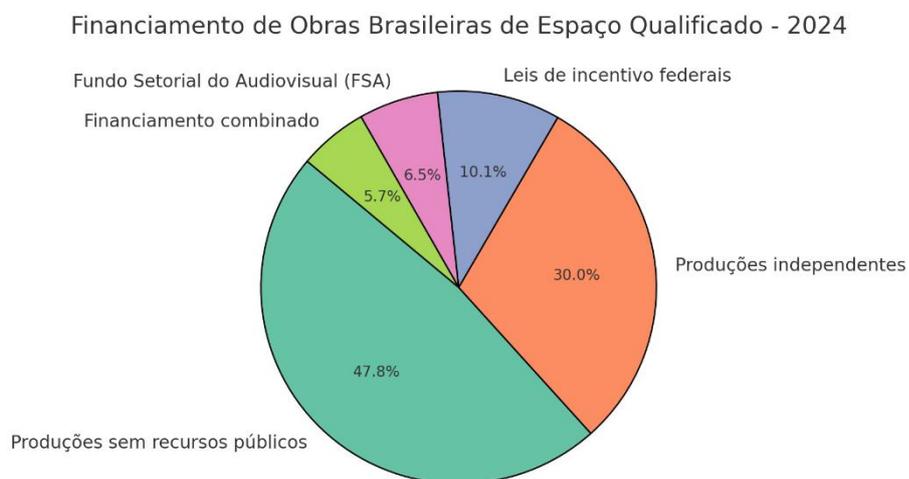
FIGURA 1 – TABELA DE TÍTULOS BRASILEIRO NAS PLATAFORMAS OTT



Fonte: ANCINE. *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil – 2024*.

APÊNDICE B

FIGURA 2 – DISTRIBUIÇÃO DE OBRAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS POR TIPO DE FINANCIAMENTO



Fonte: ANCINE. *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil – 2024*.