

CRIAR SEM POSSUIR: O *BUYOUT* COMO DISPOSITIVO DE CONTROLE NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA PARA *STREAMING*

CREATING WITHOUT OWNING: THE *BUYOUT* AS A CONTROL DEVICE IN BRAZILIAN AUDIOVISUAL PRODUCTION FOR *STREAMING*

EDNEY SANCHEZ¹

ROBERTO BARTHOLO²

ALINE BRUFATO³

RESUMO

Este artigo analisa como o modelo de compra integral de direitos patrimoniais (*buyout*), praticado pelas plataformas transnacionais de *streaming*, reconfigura as condições materiais e simbólicas do trabalho criativo no audiovisual brasileiro. A base empírica consiste em dez entrevistas semiestruturadas com profissionais da cadeia produtiva de séries brasileiras para *streaming*, realizadas entre 2023 e 2025. O quadro teórico interpretativo articula as categorias de aparelho, programa e funcionário, formuladas por Vilém Flusser, com a análise das plataformas como infraestruturas de extração (Srnicek, 2017), o conceito de mercadoria cultural contingente (Nieborg; Poell, 2018) e a noção de capitalismo preditivo (Silveira, 2023). O argumento central é que o *buyout* não constitui mero arranjo contratual: é dispositivo que transforma produtoras em prestadoras de serviço intercambiáveis e criadores em trabalhadores sem acúmulo patrimonial, eliminando as bases materiais que sustentariam a sua resistência ao programa do aparelho. O *buyout* opera como condição para a subordinação criativa: sem catálogo, sem direitos e sem margem de recusa, o profissional internaliza preventivamente as demandas da plataforma. A contribuição do artigo reside em demonstrar que o controle das plataformas sobre a produção audiovisual opera em dois registros simultâneos e articulados: o contratual, pela expropriação dos direitos sobre as obras, e o algorítmico, pela opacidade dos critérios decisórios. A convergência entre esses dois registros produz autocensura preventiva que distingue esse modelo de formas anteriores de constrangimento à criação audiovisual no Brasil.

Palavras-chave: plataformas de *streaming*; *buyout*; expropriação patrimonial; produção audiovisual.

ABSTRACT

This article analyzes how the full buyout model of economic rights, as practiced by transnational streaming platforms, reconfigures the material and symbolic conditions of creative labor in Brazilian audiovisual production. The empirical basis consists of ten semi-structured interviews with professionals in the production chain of Brazilian streaming series, conducted between 2023 and 2025. The theoretical framework articulates Vilém Flusser's categories of apparatus, program, and functionary with the analysis of platforms as extraction infrastructures (Srnicek, 2017), the concept of contingent cultural commodity (Nieborg; Poell, 2018), and the notion of predictive capitalism (Silveira, 2023). The central argument is that the buyout is not merely a contractual arrangement: it is an apparatus that transforms production companies into interchangeable service providers and creators into

- 1 Doutorando no Programa de Engenharia de Produção/COPPE e Pesquisador no Laboratório Tecnologias, Diálogos e Sítios (LTDS) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - Orcid: 0000-0001-5435-2712 - edney.sanchez@coppe.ufrj.br
- 2 Professor Titular e Coordenador do Programa de Engenharia de Produção/COPPE e Coordenador do Laboratório Tecnologias, Diálogos e Sítios (LTDS) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - Orcid: 0000-0003-2258-2198 - bartholo.roberto@gmail.com
- 3 Pós-doutoranda no Programa de Engenharia de Produção/COPPE e Pesquisadora no Laboratório Tecnologias, Diálogos e Sítios (LTDS) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - Orcid: 0000-0002-6379-4990 - aline.brufato@coppe.ufrj.br

workers without patrimonial accumulation, eliminating the material foundations that would sustain their resistance to the apparatus's program. The buyout operates as a condition for creative subordination: without catalog, rights, or margin to refuse, professionals preemptively internalize platform demands. The article's contribution lies in demonstrating that platform control over audiovisual production operates in two simultaneous and interlinked registers: the contractual, through expropriation of rights over works, and the algorithmic, through the opacity of decision-making criteria. The convergence of these two registers produces preemptive self-censorship that distinguishes this model from earlier forms of constraint on audiovisual creation in Brazil.

Keywords: streaming platforms; buyout; expropriation of economic rights; audiovisual production.

Introdução

O arranjo institucional que estruturou a produção audiovisual brasileira nas últimas décadas baseava-se em um princípio: a produtora independente deveria reter controle majoritário dos direitos patrimoniais sobre suas obras. Para obter recursos via mecanismos de incentivo fiscal (Lei 8.685/1993, Medida Provisória 2.228-1/2001) ou junto às linhas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), projetos de coproduções entre produtoras e canais têm obrigatoriamente que manter a produtora como detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra resultante (Morais, 2018). A consequência era o acúmulo de catálogo próprio, garantia de autonomia e condição de sustentabilidade para as produtoras. A crise institucional da Agência Nacional do Cinema em meados da década de 2010 (Morais, 2019; Silva, 2020) fragilizou a utilização desses mecanismos, ao mesmo tempo em que plataformas transnacionais de *streaming* começaram a produzir obras no Brasil. Netflix, Amazon Prime Video, Globoplay, entre outras, passaram a encomendar, financiar e coproduzir obras nacionais, assumindo papel central na cadeia produtiva (Lobato, 2019; Rios Silva, 2024), especialmente para obras seriadas.

Para Srnicek (2017), plataformas não são meras intermediárias: constituem infraestruturas que reorganizam mercados sob a lógica do controle informacional, deslocando decisões editoriais para modelos algorítmicos de recomendação e previsão de consumo. Esse deslocamento opera segundo o que Silveira (2023) denomina capitalismo preditivo: sistemas algorítmicos com finalidades formatadoras e moduladoras que levam produtores a orientar suas práticas em função de futuros calculados por algoritmos cujos critérios permanecem opacos.

As plataformas chegaram ao Brasil oferecendo o que parecia faltar: mercado acessível, alcance global, recursos privados. Mas chegaram com modelo de negócio bastante distinto: compra integral de direitos (*buyout*) em vez de coprodução com retenção majoritária por parte das produtoras e critérios algorítmicos em vez de curadoria editorial negociada. No campo da Comunicação Organizacional, podemos entender a cadeia do audiovisual para *streaming* como um campo de relações assimétricas, no qual produtoras, criadores e plataformas tensionam condições de trabalho, direitos e o controle sobre as obras (Oliveira; Generoso, 2024; Marques; Oliveira, 2015).

Este artigo examina as consequências desse modelo sobre as condições materiais e simbólicas do trabalho criativo no audiovisual brasileiro. O argumento central é que o *buyout* integral não constitui mero arranjo contratual, mas dispositivo organizacional que transforma produtoras em prestadoras de serviço, eliminando as bases materiais que sustentariam a resistência ao programa do aparelho (a lógica das plataformas). É essa perda das condições materiais

que sustenta a subordinação criativa. Sem catálogo, sem direitos e sem margem de recusa, as produtoras perdem as condições para contestar demandas da plataforma. Para sustentar esse argumento, o artigo articula o pensamento de Vilém Flusser (1985; 2012), cujas categorias de aparelho, programa e funcionário permitem nomear a relação entre operadores humanos e sistemas técnicos programados, com a análise da economia de plataformas de Srnicek (2017), com o conceito de plataformização da produção cultural de Nieborg e Poell (2018) e com as noções de capitalismo preditivo e de cibercolônia de Silveira (2023). A base empírica consiste em dez entrevistas semiestruturadas com profissionais da cadeia produtiva de séries brasileiras para *streaming*, realizadas entre 2023 e 2025, recortando a dimensão patrimonial e laboral.

Fundamentação teórica

Vilém Flusser propõe, a partir da análise da fotografia, uma filosofia da condição pós-industrial. No prefácio da edição brasileira de *Filosofia da Caixa Preta*, declara que a intenção do ensaio é "contribuir para um diálogo filosófico sobre o aparelho em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema fotografia" (Flusser, 1985, p. 4). A fotografia é pretexto, não objeto. O aparelho fotográfico é o primeiro e o mais simples de todos os aparelhos, e no complexo aparelho-fotógrafo já estariam contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. As categorias que Flusser desenvolve a partir desse modelo constituem ferramentas para pensar a existência humana na sociedade contemporânea.

Em sua visão, aparelhos diferem de instrumentos e máquinas. Os instrumentos prolongam capacidades do corpo humano; as máquinas, produto da Revolução Industrial, amplificam essa função. Ambos modificam o mundo concreto. Já aparelhos são de outra ordem: não trabalham (não modificam o mundo) no sentido tradicional, visam modificar a vida dos homens, produzem símbolos e processam informação. Para Flusser, a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos passou a ocupar o centro da cena em nossa sociedade, dominando, programando e controlando todo trabalho no sentido tradicional do termo.

Aparelhos funcionam segundo programa inscrito em sua estrutura, isto é, um conjunto de potencialidades contidas em suas regras. O que lhe confere valor não é o aspecto material, mas o *software*: ao comprar um aparelho fotográfico, não se paga pelo plástico e pelo aço, mas pelas virtualidades de realizar fotografias. E quando a competência do programa supera a do funcionário ao ponto de tornar-se impenetrável, o sistema configura-se como caixa preta (Flusser, 1985).

Flusser denomina o operador do aparelho como "funcionário": "pessoa que brinca com aparelho e age em função dele" (Flusser, 1985, p. 5). Esse operador não é *homo faber*, mas *homo ludens*: não trabalha, joga. A posição do funcionário diante do aparelho é paradoxal: domina o *input* e o *output* da caixa preta, mas desconhece o que se passa em seu interior. Esse amálgama de dominações, funcionário dominando aparelho que o domina, caracteriza todo funcionamento de aparelhos.

Em *O Universo das Imagens Técnicas*, Flusser amplia a análise para a sociedade que emerge da proliferação dos aparelhos. Descreve uma circulação entre imagem e homem que tende a fechar-se em circuito: as imagens se tornam cada vez mais fiéis ao comportamento efetivo dos receptores, e os receptores se tornam cada vez mais fiéis às imagens, comportando-se conforme

o programa. Essa circularidade é alimentada por discursos que produzem informação em ritmo acelerado, mas que já não visam modificar o mundo, e sim alimentá-lo de imagens (Flusser, 2012).

O circuito, se não for interrompido, tende à entropia: repetição do mesmo sob aparência de novidade. Nessa estrutura, quem tem poder é “quem programa informações e as distribui” (Flusser, 1985, p. 27). A cadeia hierárquica não encontra fundamento último: o fotógrafo programa os receptores de suas fotografias, o aparelho programa o fotógrafo, a indústria programa o aparelho, e assim *ad infinitum*, num jogo em que o poder se dilui sem sujeito identificável (Flusser, 1985).

Srnicek (2017) define plataformas como infraestruturas digitais posicionadas como intermediárias entre grupos de usuários, com acesso privilegiado aos registros de suas atividades. Sua função é extrair, analisar e utilizar dados em volume crescente (Srnicek, 2017, p. 29). A plataforma de *streaming* opera como plataforma de produto, detendo os ativos que disponibiliza ao consumidor, mas terceirizando a produção para produtoras contratadas por projeto, sem vínculo permanente, aprofundando a tendência ao *outsourcing* descrita por Srnicek como processo em curso desde os anos 1970.

Nieborg e Poell (2018) examinam o que ocorre com a produção cultural quando mediada por plataformas. A plataformização transforma mercadorias culturais em mercadorias contingentes (*contingent commodities*): dependentes das plataformas para produção, distribuição e monetização, maleáveis e retrabalhadas a partir de *feedback* datafocado. Os produtores culturais tornam-se complementadores (*complementors*) em posição subordinada nos mercados multilaterais das plataformas, num processo que os autores descrevem como captura infraestrutural (*infrastructural capture*): instrumentos de trabalho, fluxos de dados e modelos de negócio progressivamente integrados às plataformas, criando dependências de difícil reversão.

Silveira (2023) trata do capitalismo preditivo praticado pelos algoritmos das plataformas, regime no qual sistemas de aprendizado de máquina e inteligência artificial operam como tecnologias de gestão, controle e predição que convertem probabilidades em certezas e levam a sociedade a viver em função dos futuros prováveis. A esse cenário articula-se a noção de cibercolônia, que o autor toma do Relatório Villani (2018) e desenvolve para designar o país ou a região sem capacidade própria de proteger, armazenar e analisar seus dados, e que por isso acaba por entregá-los às matrizes tecnoeconômicas globais.

Oliveira e Generoso (2024) examinam os efeitos do capitalismo de plataformas sobre a Comunicação Organizacional e observam que, nesse cenário, a comunicação tende a ser reduzida a instrumento de gestão e controle, em detrimento da interlocução. As autoras destacam o papel das big techs, que ocupam o topo das relações de poder em uma posição com frequência naturalizada ou encoberta. Embora as autoras se voltem à comunicação no contexto interno das organizações, sua perspectiva oferece subsídio para examinar a cadeia audiovisual do *streaming* como espaço de relações assimétricas, no qual produtoras, criadores e plataformas disputam condições de trabalho, direitos e controle sobre as obras. A organização, nessa chave, pode ser tomada como sujeito relacional constituído em torno da linguagem, das disputas de poder e de sentido (Marques; Oliveira, 2015), e não como entidade definida apenas por seus fins econômicos.

Quando olhamos para o mercado audiovisual brasileiro, verificamos que essa lógica, descrita pelos autores acima, produz um regime em que a plataforma detém o produto e terceiriza o trabalho, acumulando catálogo enquanto elimina a possibilidade de acumulação por parte de quem produz. Quando a plataforma adquire a totalidade dos direitos sobre a obra (*buyout*), o

funcionário (produtora e criadores) perde a propriedade sobre o resultado do jogo flusseriano. O *buyout* é, nos termos de Srnicek, a expressão contratual da lógica de extração; nos termos de Nieborg e Poell, converte a obra em mercadoria contingente e a produtora em complementar dispensável. Sem catálogo, o funcionário perde a base material que lhe permitiria recusar projetos, negociar condições mais vantajosas e/ou sustentar novas experimentações. A margem para jogar contra o aparelho (plataforma) estreita-se com a reconfiguração das relações contratuais.

A questão que este artigo examina é em que medida a expropriação patrimonial operada pelo *buyout* afeta as condições materiais necessárias para sustentar esse jogo, estendendo o argumento flusseriano a um domínio que ele não tematizou: o das condições econômicas que delimitam a margem de ação do *funcionário*.

Metodologia

Este artigo deriva de pesquisa doutoral sobre as transformações da produção audiovisual brasileira no contexto da plataformização. De natureza qualitativa, a pesquisa tem como base empírica dez entrevistas em profundidade, seguindo roteiro semiestruturado e com duração média de 84 minutos, variando entre 60 e 120 minutos. As entrevistas foram realizadas entre 2023 e 2025 com profissionais da cadeia produtiva de séries brasileiras para *streaming*: roteiristas, diretores, produtores executivos, montadores, coordenadores de desenvolvimento e executivos de plataformas. Os entrevistados concentram-se no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, acompanhando a concentração da produção seriada para plataformas nessas regiões.

O roteiro de entrevista trazia questões abertas sobre os seguintes eixos: trajetória profissional e função atual; experiência com plataformas de *streaming*; diferenças entre trabalhar para plataformas de *streaming* e em outros modelos; relação entre algoritmos e decisões criativas; autonomia criativa; propriedade intelectual e direitos patrimoniais; relações com executivos de plataformas; padronização estética e identidade cultural; condições de trabalho; e perspectivas sobre o futuro do setor e a regulação. Oito entrevistas foram realizadas remotamente, via Zoom, e duas presencialmente. As entrevistas foram gravadas mediante consentimento, transcritas e anonimizadas por numeração sequencial, com supressão de menções que pudessem identificar pessoas, produtoras ou obras.

A seleção dos entrevistados seguiu amostragem intencional (Patton, 2015), orientada pela diversidade funcional como critério principal, e combinou indicações sucessivas, contatos diretos e identificação por redes profissionais e mídias especializadas.

A interpretação dos dados coletados seguiu a abordagem de análise temática reflexiva (Braun; Clarke, 2006; Braun; Clarke; Hayfield, 2019), com leituras sucessivas do corpus empírico, identificando quatro categorias analíticas principais na relação entre produtoras de audiovisual e plataformas: expropriação patrimonial, intercambialidade das produtoras, opacidade algorítmica e autocensura preventiva.

Resultados

O Entrevistado 6, produtor e diretor executivo, explicita a distinção entre os dois modelos vigentes no audiovisual brasileiro: “há, de maneira geral, dois caminhos possíveis. Um é fazer essa obra como uma produção independente, o outro é fazer essa obra como original”. No primeiro modelo, seja via leis de incentivo fiscal, seja pelo FSA, a produtora mantém propriedade intelectual sobre a obra e negocia direitos de exibição delimitados territorial e temporalmente: “a decisão final é minha, da produtora”. Já no caso do que é chamado de “*originals*”, “sob domínio da plataforma ou da televisão, a decisão final é deles”. A Entrevistada 3 confirma: “O produtor independente no Brasil tinha o direito patrimonial. O direito patrimonial não é dele mais, é da empresa [plataforma]”.

No modelo das plataformas, a dinâmica inverte-se. A plataforma financia o desenvolvimento desde o início e torna-se detentora integral da obra. O Entrevistado 2, produtor executivo, descreve o contrato típico: “é tudo meu, em todos os territórios, para todo sempre, amém”. As plataformas “remuneram as produtoras, os prestadores de serviço na produção, mas esses produtos não geram mais [receita adicional], porque o modelo de negócio é venda de assinatura, não é venda de licença por território e tempo”. A cessão é total: “você compra tudo, e 100% dos direitos é Netflix, e vida que segue”. Não há remuneração por *syndication* nem *residuals*⁴, nenhuma participação posterior nos rendimentos da obra. Ele ainda qualifica esses contratos como “muito draconianos” e observa que o padrão vale para Netflix, Globo e Amazon: “do ponto de vista de direitos autorais, cessão de direitos, é igual. É ruim do mesmo jeito”. O Entrevistado 4, roteirista e coordenador de desenvolvimento em produtora, confirma: “alguns *streamings* só trabalham assim, (...) comprando 100% dos direitos patrimoniais” e complementa: “quando você assina o contrato, ele oferece, compra tudo e compra a alma”.

A consequência imediata é a fragilização das produtoras como organizações. Sem catálogo acumulado, não há base para negociar condições ou sustentar períodos sem novos contratos. Produtoras tornam-se prestadoras de serviço intercambiáveis.

Essa intercambialidade manifesta-se em casos concretos. A série *Sintonia*, uma das produções brasileiras de maior repercussão na Netflix, foi produzida pela produtora Los Bragas em sua primeira temporada e passou a ser produzida por outra produtora, Gullane, nas temporadas seguintes (Sintonia..., 2020), sem que a troca afetasse a continuidade da série. O diretor Aly Murtiba, que co-dirigiu a primeira temporada de *Cangaço Novo*, produção brasileira de destaque no catálogo da Amazon Prime Vídeo, não participou da segunda (Fiore, 2024).

O Entrevistado 1, diretor com mais de vinte anos de experiência, comenta: “o cara não é [reconhecido como] o autor da parada aqui [...] você acha que a Amazon dá lá, sei lá, 10 milhões, quanto custou aquilo, e não é dela? Quem pode decidir fazer a parada é ela”. O Entrevistado 4 confirma ter presenciado dinâmica similar: “eu já vi isso acontecer, ele tirar o autor roteirista do longa, que o cara estava escrevendo sozinho, colocar outro roteirista, colocar diretor, porque ele comprou tudo ali”. A Entrevistada 3 relata que trabalhou com dois diretores da Globo em séries para a Netflix: um foi afastado do processo e o outro teve o número de episódios descaracteri-

4 *Syndication* designa a prática de licenciamento pelo qual o detentor dos direitos de um conteúdo audiovisual cede a outras emissoras ou redes o direito de exibi-lo, mediante remuneração por território e período determinados. *Residuals* são compensações financeiras pagas a atores, roteiristas, diretores e demais profissionais envolvidos na produção de obras audiovisuais quando estas são reexibidas em reprises, *syndication* ou licenciadas para plataformas de *streaming*.

zado. Ambos relataram que nunca haviam sido tão desrespeitados quanto trabalhando com uma empresa norte-americana no Brasil. O Entrevistado 8, roteirista e diretor, relata ter sido afastado de um projeto após ter suas posições criativas sistematicamente rejeitadas, e afirma que, se “o roteirista não fizer o que o canal quer, ele vai ser trocado e aquele projeto vai acontecer com ou sem ele”. Esses relatos, vindos de funções e trajetórias distintas, convergem para um mesmo ponto: quando a plataforma detém a totalidade dos direitos, o vínculo do criador com a obra torna-se dispensável.

Os contratos incluem cláusulas que restringem a autonomia para além da obra. O Entrevistado 2 descreve que as plataformas exigem que o profissional “peça autorização para assinar qualquer contrato” enquanto houver possibilidade de nova temporada, “sendo que não remunera o cara para ficar parado”. As produtoras ficam na posição de comunicar restrições que não decidiram, protegendo a plataforma da fricção direta com os profissionais. Os contratos incluem também cláusulas de sigilo que dificultam a articulação coletiva e a produção de conhecimento sobre as condições de trabalho no setor.

A vulnerabilidade estrutural é agravada pela dependência do setor em relação às plataformas. Em contexto de fragilização das políticas públicas para o audiovisual, as plataformas tornaram-se financiadoras quase que exclusivas da produção seriada brasileira. O Entrevistado 8 periodiza o fenômeno: “o Brasil teve muito dinheiro investido entre 2020 e 2024 (...). Durante a greve dos roteiristas, o mercado brasileiro foi o mercado audiovisual que mais cresceu, que mais teve dinheiro investido no mundo inteiro”. Mas esse crescimento foi contingente: “a maioria dos canais já até fecharam o escritório do Brasil. Alguns têm um escritório geral para a América Latina, outros nem têm mais escritório na América Latina”. O mercado está, conclui, “vivendo essa debandada geral dos investidores”. O relato evidencia que o volume investido na produção nacional respondeu a decisões de alocação tomadas em escala global, às quais a produção brasileira permanece subordinada, e não a uma política de presença no país.

O Entrevistado 7 enquadra o fenômeno em termos geopolíticos: “quando essas plataformas vêm pra cá, é uma tentativa de colonização. Colonização no sentido mais básico. É retirar o máximo de recursos com o mínimo de custo”. Identifica ausência de transferência tecnológica e observa que a produtora nacional “não tem nem os direitos da obra, os caras ficam até com os direitos conexos da obra”. A formulação desloca o problema do plano contratual para o da soberania do país. O que está em disputa ultrapassa a remuneração de cada obra e alcança o controle sobre os ativos de uma produção audiovisual nacional. O poder decisório mantém-se concentrado nas matrizes globais, e o *buyout* opera como mecanismo de transferência de patrimônio cultural, simbólico e econômico para fora do país. O Entrevistado 7 sintetiza ao afirmar que a plataforma criou “mais um campo de exploração econômica possível da indústria audiovisual brasileira e pior ainda, do imaginário nacional”. A escolha do vocabulário colonial pelo entrevistado desloca a questão do prejuízo contratual para outro plano: o da capacidade de o país produzir e controlar as próprias histórias que conta sobre si.

De acordo com o Entrevistado 8, “quando a gente coloca na balança a força criativa que uma limitação pode ter, mas também contra o quanto ela pode inibir a criação, o quanto essa relação com a produção faz com que ideias que poderiam ter caminhos interessantes sejam cortadas logo no início, eu acho que a balança pende mais para esse lado da castração, da não liberdade, das amarras”. A expropriação patrimonial atua como mecanismo de subordinação

criativa. Sem recursos acumulados, produtoras e criadores perdem a margem para dizer não, para barganhar e para arriscar caminhos menos previsíveis.

A subordinação não se manifesta apenas como imposição externa: ela se internaliza. O Entrevistado 2 descreve como, ao trabalhar para plataformas, “algum pedaço da sua liberdade criativa você já abriu mão no começo”. Produtoras ajustam projetos antes mesmo de apresentá-los, buscando “empacotar aquele projeto de maneira que [...] brilhe os olhos da plataforma” (Entrevistado 2). Aquilo que se supõe ser do interesse das plataformas opera como certeza, eliminando projetos antes de serem submetidos. A autocensura não deixa rastros, não gera conflito, não pode ser contestada, porque não se manifesta como proibição externa. O que poderia ser um espaço de negociação e escuta converte-se em antecipação do critério presumido da plataforma, e a interlocução se esvazia antes mesmo de se iniciar.

A expropriação patrimonial articula-se com um segundo mecanismo, a opacidade dos critérios que orientam as decisões das plataformas. O Entrevistado 6 identifica a assimetria: “a gente navega com a nossa intuição. Eles navegam com dados”, mas a produtora “não tem acesso aos dados”. Aqui, a comunicação entre produtoras e plataformas deixa de operar como um processo de troca e passa a funcionar como instrumento de controle e exercício desequilibrado de poder. Os profissionais desconhecem os critérios pelos quais suas obras são avaliadas, seus projetos aprovados ou recusados, suas séries renovadas ou canceladas. As plataformas apresentam decisões como derivadas de análise algorítmica, mas não revelam metodologia, métricas nem temporalidade dos dados. Sem acesso a esses critérios, os profissionais não podem contestar decisões, aprender com rejeições nem acumular conhecimento sobre as regras do jogo. O Entrevistado 2 descreve a consequência: produtoras já levam “uma coisa que a gente já sabe que eles querem mais ou menos”, ajustando projetos a suposições sobre o programa da plataforma. A autocensura que daí resulta é mais eficiente que qualquer proibição: opera sem ser percebida como controle.

O Entrevistado 7 identifica a convergência entre os dois registros. As plataformas acreditaram que dados dariam “certeza daquilo que seria consumido. O algoritmo seria uma salvação para a incerteza intrínseca da criação”. Esse pressuposto, argumenta, “se mostrou falido. Obviamente falido”. Mas o fracasso da pretensão preditiva não eliminou o discurso algorítmico, porque ele serve a outra função: “essas plataformas estão interessadas em que o executivo controle os processos de criação a ponto de não deixar que o artista faça o que ele quer, ou seja, não deixar que o artista crie”. A opacidade dos critérios não protege conhecimento sofisticado; protege a própria assimetria de poder. Conjugada à expropriação patrimonial, configura um regime em que o profissional não pode contestar decisões que não compreende nem sustentar materialmente a recusa a acatá-las. O Entrevistado 1 sintetiza o resultado: “não tem mais nenhuma cor local, nenhuma identidade estética, as coisas todas são muito parecidas”. A Entrevistada 3 avalia: “não está funcionando porque a gente não vê nada sendo criado de fato no Brasil”. A convergência entre a expropriação patrimonial e a opacidade dos critérios decisórios, relatada de modo recorrente pelos entrevistados, configura um regime em que a padronização estética resulta menos de uma diretriz explícita e mais do estreitamento das condições contratuais e informacionais sob as quais a criação se realiza.

Discussão

Flusser (1985, p. 27) observa que na sociedade pós-industrial “não mais quem possui tem poder, mas sim quem programa informações e as distribui”. O modelo de *buyout* materializa essa condição no audiovisual brasileiro: a produtora executa a obra e recebe pelo serviço, mas não retém seus direitos. Os casos de *Sintonia* e *Cangaço Novo*, em que produtora e co-diretor foram substituídos entre temporadas sem afetar a continuidade das séries, indicam que a intercambialidade não é incidental, mas própria da lógica do modelo. Quando a propriedade sobre a obra é integral, quem a produziu pode ser substituído sem consequências para quem a detém.

A expropriação patrimonial afeta as condições para o que Flusser denomina “jogar contra o aparelho”. Profissionais que não acumulam direitos dependem do próximo contrato, produtoras sem catálogo não dispõem de base para negociar condições. As cláusulas de exclusividade descritas pelo Entrevistado 2, que permitem à plataforma vetar a participação de profissionais em outros projetos sem remunerá-los pela espera, e as cláusulas de sigilo que dificultam a articulação coletiva, compõem uma estrutura contratual que reduz as margens de ação do funcionário. A circularidade flusseriana ganha expressão concreta quando profissionais ajustam projetos ao que imaginam ser o programa da plataforma, e a plataforma recalibra seus critérios a partir do que foi exibido: o circuito tende à repetição do mesmo.

Os relatos reunidos nos resultados materializam uma condição apontada por Marques e Oliveira (2015) quando descrevem a comunicação organizacional como espaço atravessado por dissenso e por assimetrias de poder, em que a discordância pode custar ao sujeito o próprio vínculo de trabalho. A substituição de produtoras e criadores entre temporadas, o afastamento de quem diverge dos rumos da obra, a troca de autores após a cessão integral dos direitos são formas concretas dessa exclusão. Discordar, ou simplesmente deixar de ser conveniente, tem custo, e o custo é a exclusão. A possibilidade de jogar contra o aparelho existe, mas é exercida sob a ameaça de não voltar a jogar.

O *buyout* é a expressão contratual da lógica de extração descrita por Srnicek (2017): o conteúdo alimenta o catálogo, gera dados de consumo e contribui para a retenção de assinantes, enquanto a produção é terceirizada. Nieborg e Poell (2018) permitem nomear com precisão a posição das produtoras brasileiras: complementadores em mercados multilaterais, cujo conteúdo individual é dispensável. A “captura infraestrutural” que os autores identificam observa-se aqui também como captura contratual: cláusulas de cessão total de direitos, sigilo e exclusividade estabelecem um regime de dependência. O ciclo de expansão e retração descrito pelo Entrevistado 8, no qual plataformas investiram fortemente por alguns anos e depois fecharam escritórios no Brasil, confirma que a produção brasileira responde a decisões tomadas em sedes estrangeiras.

A leitura do Entrevistado 7 sobre “exploração colonial básica” ganha sustentação na noção de cibercolônia (Silveira, 2023). No audiovisual brasileiro, os dados de audiência das obras nacionais são propriedade das plataformas, processados em infraestruturas estrangeiras segundo algoritmos inacessíveis aos criadores locais. A expropriação operada pelo *buyout* não é apenas patrimonial, é também informacional. As produtoras financiam com seu trabalho bases de dados que alimentam decisões sobre o mercado brasileiro, sem acesso a essas bases: opacidade algorítmica. Configura-se, assim, uma dinâmica comunicacional assimétrica, na qual dados coletados em contextos locais são processados por algoritmos de recomendação operados por plataformas

transnacionais, retornando aos produtores como diretrizes e métricas cujas premissas, critérios e lógicas de funcionamento permanecem inacessíveis e não verificáveis.

A autocensura preventiva das produtoras resulta da convergência entre expropriação patrimonial e opacidade algorítmica das plataformas. Os profissionais ajustam projetos a critérios que desconhecem não apenas por falta de acesso à lógica algorítmica, mas porque não dispõem de condições para contrariar o que imaginam ser o programa. A conformidade antecipada não se apresenta como controle, mas como adaptação ao mercado, como profissionalismo, como pragmatismo. Nos termos de Silveira (2023, p. 121), os sistemas algorítmicos possuem finalidades formatadoras e moduladoras que não dependem de imposição direta, mas da reorganização das condições sob as quais os sujeitos concebem e executam seu trabalho. O resultado é o estreitamento do campo do criável: o espaço e a diversidade “prometidos” pela multiplicação de plataformas não vêm se traduzindo em diversidade de estéticas e formas narrativas para as produtoras nacionais.

Conclusões

Este artigo analisou como o modelo de *buyout* integral praticado pelas plataformas de *streaming* reconfigura as condições materiais e simbólicas do trabalho criativo no audiovisual brasileiro. A expropriação patrimonial constitui dispositivo que transforma produtoras em prestadoras de serviço intercambiáveis e reduz as condições de resistência ao programa do aparelho. A contribuição do artigo reside na articulação entre o registro contratual e o registro algorítmico: a opacidade dificulta a contestação, e a expropriação reduz as condições materiais para sustentá-la, produzindo autocensura preventiva que distingue esse modelo de formas anteriores de constrangimento à criação audiovisual no Brasil, em que as regras do jogo, ainda que desiguais, eram conhecidas e passíveis de negociação local.

O estudo tem limitações. O corpus empírico reflete predominantemente a perspectiva de profissionais criativos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. O mercado audiovisual brasileiro vem passando por mudanças, marcadas pela retração dos investimentos das plataformas de *streaming* em obras nacionais e pelo fechamento de escritórios regionais, conforme relatado pelos entrevistados. Essas transformações afetam o volume e a distribuição dos investimentos, mas não alteram a estrutura contratual aqui analisada. O modelo de *buyout* permanece na relação entre plataformas e produtoras tanto em períodos de expansão quanto de retração, pois resulta da lógica de extração e propriedade que organiza essas empresas, e não de uma conjuntura específica do mercado.

Do ponto de vista da comunicação organizacional, o que se observa é a conversão da interlocução entre produtora e plataforma em fluxo de mão única. Decisões chegam como diretrizes, sem que os critérios sejam partilhados ou contestáveis. A retenção dos direitos e dos critérios, examinada ao longo do artigo, é também o que esvazia a comunicação de sua dimensão dialógica.

A ausência de regulação sobre as plataformas agrava as condições descritas. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e as leis de incentivo fiscal asseguravam, enquanto plenamente operantes, que a produtora independente retivesse controle majoritário dos direitos patrimoniais.

As plataformas, contudo, operam sem obrigação equivalente. Se a expropriação patrimonial é condição para a subordinação criativa, a regulação dos direitos sobre as obras constitui questão que demanda investigação específica. Pesquisas futuras poderiam examinar em que medida a condição de complementar contingente identificada aqui se reproduz em mercados de outros países periféricos, onde a assimetria entre plataformas transnacionais e produção local assume configurações distintas.

Referências

- BRAUN, V.; CLARKE, V. Using thematic analysis in psychology. **Qualitative Research in Psychology**, v. 3, n. 2, p. 77-101, 2006. DOI: 10.1191/1478088706qp063oa.
- BRAUN, V.; CLARKE, V.; HAYFIELD, N. 'A starting point for your journey, not a map': Nikki Hayfield in conversation with Virginia Braun and Victoria Clarke about thematic analysis. **Qualitative Research in Psychology**, v. 17, n. 3, p. 424-439, 2019. DOI: 10.1080/14780887.2019.1670765.
- FIORE, M. Diretor Aly Muritiba deixa 2ª temporada de Cangaço Novo. **Omelete**, 21 fev. 2024. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/aly-muritiba-deixa-cangaco-novo>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2012.
- LOBATO, R. **Netflix nations**: the geography of digital distribution. Nova York: New York University Press, 2019.
- MARQUES, Â.; OLIVEIRA, I. L. Configuration du champ de la Communication Organisationnelle au Brésil: problématisation, possibilités et potentialités. **Communication & Organisation**, n. 48, p. 109-124, déc. 2015. DOI: 10.4000/communicationorganisation.5092.
- MORAIS, K. S. **Produção independente, mercados de televisão e a política de fomento ao audiovisual no Brasil**. Orientador: Othon Fernando Jambeiro Barbosa. 2018. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- MORAIS, K. S. Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 142, p. 57-74, 2019. DOI: 10.16921/chasqui.v1i142.4069.
- NIEBORG, D. B.; POELL, T. The platformization of cultural production: theorizing the contingent cultural commodity. **New Media & Society**, v. 20, n. 11, p. 4275-4292, 2018. DOI: 10.1177/1461444818769694.
- OLIVEIRA, I. L.; GENEROSO, I. M. O campo da comunicação organizacional na atualidade: direções epistemológicas e desafios. **Organicom**, São Paulo, v. 21, n. 46, p. 19-28, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-2593.organicom.2024.229197. Disponível em: <https://revistas.usp.br/organicom/article/view/229197>.
- PATTON, M. Q. **Qualitative research & evaluation methods**: integrating theory and practice. 4. ed. Thousand Oaks: Sage, 2015.
- RIOS SILVA, D. **Diversidade e dependência**: Netflix e o campo de produção de séries no Brasil. Orientadora: Mayka Juliana Castellano Reis. 2024. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.
- SILVA, E. M. A política nacional do audiovisual sob controle do TCU: avaliação e redesenho. **Caderno de Direito e Políticas Públicas**, v. 2, n. 1, p. 248, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://seer.unirio.br/cdpp/article/view/9907>.
- SILVEIRA, S. A. Capitalismo preditivo e os sistemas algorítmicos. In: Penteado, C.; Pellegrini, J.; Silveira, S. A. (org.). **Plataformização, inteligência artificial e soberania de dados**: tecnologia no Brasil 2020-2030. São Paulo: Editora Educativa, 2023. p. 121-135.

SINTONIA tem renovação confirmada para a 2ª temporada. **Pipoca Moderna**, 25 jan. 2020. Disponível em: <https://pipocamoderna.com.br/2020/01/sintonia-tem-renovacao-confirmada-para-a-2a-temporada/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

SRNICEK, N. **Platform capitalism**. Cambridge: Polity Press, 2017.