



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS SÃO CRISTÓVÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE DIREITO**

FELIPE MATHEUS INÁCIO DE MELO

**AS TRANSFORMAÇÕES NO DIREITO AUTORAL MUSICAL DIANTE DO
SURGIMENTO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS**

**SÃO CRISTÓVÃO
2022**

FELIPE MATHEUS INÁCIO DE MELO

**AS TRANSFORMAÇÕES NO DIREITO AUTORAL MUSICAL DIANTE DO
SURGIMENTO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Direito da Universidade Federal
de Sergipe, como requisito parcial para obtenção
do título de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tanise Zago Thomasi

SÃO CRISTÓVÃO

2022

RESUMO

Este trabalho objetiva apresentar os impasses trazidos pelas plataformas digitais quanto à proteção do direito autoral no âmbito da música. Desenvolvida a partir de análise bibliográfica e descritiva e técnica de pesquisa documental indireta, esta pesquisa se divide em três partes. A primeira delas terá como objetivo a reunião dos principais referenciais teóricos relativos ao Direito Autoral, tais como sua evolução histórica, seu conceito, seus sistemas e suas classificações. A segunda etapa será encarregada de contextualizar o atual momento vivido pelas plataformas digitais no que diz respeito ao seu crescimento. Para tanto, serão analisadas a transição da aquisição ao simples acesso à música, possibilitado pelos serviços de *streaming*, como também a problemática referente à regulação dos *royalties*, sistema bastante utilizado para remunerar os artistas. Tais matérias serão relacionadas com as legislações pertinentes ao tema. Por fim, o terceiro capítulo versará sobre as principais formas utilizadas atualmente para garantir proteção aos direitos autorais musicais sem, contudo, prejudicar o acesso à cultura, direito fundamental previsto na Constituição Federal.

Palavras-chave: Direito Autoral. Música. Streaming. Plataformas digitais.

ABSTRACT

This work aims to address the impasses brought by digital platforms regarding the protection of copyright in the field of music. Divided into three parts, this research was drawn up through bibliographic, descriptive, and indirect documentary research techniques. The first part aims to gather the most relevant theoretical references related to Copyright Law, such as historical evolution, concepts, systems, and classifications. The second stage will be in charge of contextualizing the current moment experienced by digital platforms concerning their growth. To do so will be analyzed the transition from acquisition to simple access to music, made possible by streaming services, and the problem related to the regulation of royalties, a system widely used to remunerate artists. Such approaches will be related to the legislation relevant to the topic. Lastly, the third chapter will deal with the primary forms currently used to guarantee the protection of musical copyrights, although without harming access to culture, a fundamental right provided for in the Federal Constitution.

Key words: Copyright Law. Music. Streaming. Digital platforms.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CC/02	Código Civil de 2002
CD	Compact Disc
CF/88	Constituição Federal de 1988
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CP	Código Penal
DVD	Digital Video Disc
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
IFPI	International Federation of the Phonographic Industry
LDA	Lei de Direitos Autorais
MPA	Motion Picture Association
P2P	Peer-to-peer
STJ	Superior Tribunal de Justiça

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A COMPREENSÃO NACIONAL ACERCA DO DIREITO AUTORAL	10
2.1	O SURGIMENTO DO DIREITO AUTORAL	10
2.2	O CONCEITO DE DIREITO AUTORAL	11
2.3	AS CONSEQUÊNCIAS JURÍDICAS DO DIREITO PATRIMONIAL E MORAL NA PERSPECTIVA DO DIREITO AUTORAL	13
2.4	OS DIFERENTES SISTEMAS DO DIREITO AUTORAL: <i>COPYRIGHT</i> E <i>DROIT D'AUTEUR</i>	15
2.5	A PROBLEMÁTICA DO DIREITO AUTORAL NO CAMPO DA MÚSICA .	16
3	A CONTROVERSA HARMONIZAÇÃO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS NO ÂMBITO DO DIREITO AUTORAL MUSICAL	20
3.1	A TRANSIÇÃO DA AQUISIÇÃO AO SIMPLES ACESSO À MÚSICA	20
3.2	AS DIFERENTES FORMAS DE ACESSO AOS SERVIÇOS DE <i>STREAMING</i>	22
3.3	UM NOVO FATO GERADOR DE COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS NA MÚSICA	24
3.4	A IMPORTÂNCIA DOS <i>ROYALTIES</i> PARA O RAMO MUSICAL	25
4	O EMBATE EXISTENTE ENTRE O DIREITO DE ACESSO À CULTURA E O DIREITO AUTORAL NA MÚSICA	29
4.1	O CONFLITO ENTRE OS DOIS DIREITOS FUNDAMENTAIS	29
4.2	A IMPORTÂNCIA DAS AGREGADORAS E DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO PARA A REMUNERAÇÃO DOS ARTISTAS	31
4.2.1	As agregadoras	31
4.2.2	O ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO	33
4.3	O PAPEL DAS LICENÇAS PÚBLICAS NA CONCEPÇÃO DO DIREITO AUTORAL	36
4.3.1	<i>Creative Commons</i>	37
4.3.2	<i>Copyleft</i>	39
4.4	O CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS	41
4.5	A GARANTIA DA PROTEÇÃO AO DIREITO AUTORAL MUSICAL	43

5	CONCLUSÃO	45
	REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história, por diversos motivos, a sociedade sentiu a necessidade de desenvolver um sistema capaz de garantir proteção aos criadores de obras intelectuais e artísticas. Tal necessidade implicou a criação de um ramo próprio do Direito Privado, o chamado Direito Autoral. Entretanto, até chegar a um patamar em que essa necessidade de proteção passou a ser uma unanimidade entre as pessoas, ocorreram várias etapas de evolução do tema discutido.

Tais etapas foram caracterizadas pelo inevitável desenvolvimento da tecnologia, cujo crescimento mais notável se deu entre os séculos XX e XXI, com o surgimento de diversas ferramentas hábeis a facilitar o consumo de conhecimento e de cultura, bem como sua disseminação.

O objetivo deste trabalho é tratar das consequências trazidas pela evolução tecnológica, mais precisamente quanto ao surgimento das plataformas digitais, para o campo do Direito Autoral na música, tendo em vista que é uma das manifestações artísticas mais relevantes para a sociedade.

Inicialmente, serão analisados alguns pontos fundamentais referentes ao Direito Autoral, tais como: conceito, sistemas, classificação e breve evolução histórica. O enfoque desses tópicos se faz necessário porque o Direito Autoral não é uniforme no mundo todo, vigorando vertentes diferentes a depender da localidade objeto de estudo.

Em seguida, será posto um debate sobre os impactos causados pela alteração de consumo musical no que diz respeito ao Direito Autoral, considerando que, atualmente, não se faz mais necessário adquirir uma música para acessá-la, principal atrativo das plataformas de *streaming*. Além disso, a importância da remuneração de artistas através de *royalties* também será apresentada, uma vez que se relaciona estreitamente com as mídias digitais em discussão. As legislações concernentes ao tema servirão de suporte para situar as questões jurídicas relevantes.

Por fim, o presente trabalho versará sobre as principais formas de garantia de direitos autorais musicais e o embate encontrado quanto à necessidade de proteção do direito à cultura, que também está previsto na Constituição Federal.

Vale salientar que a pesquisa tratará de maneira mais específica e detalhada dos tópicos referentes ao direito patrimonial, uma das ramificações do Direito Autoral,

pois a exposição minuciosa dos aspectos relativos ao direito moral, outra classificação, encaminharia a discussão para uma perspectiva diversa do tema aqui debatido, o que não é objetivo deste trabalho.

2 A COMPREENSÃO NACIONAL ACERCA DO DIREITO AUTORAL

A pandemia do Covid-19 foi um fator de extrema relevância para a discussão do Direito Autoral no âmbito da música, tendo em vista que, impossibilitados de fazer shows, os artistas tiveram que considerar a remuneração oriunda das plataformas digitais com mais veemência.

Os avanços proporcionados pelas invenções tecnológicas permitiram que a sociedade vivenciasse um ambiente propício para a criação de conteúdo e de obras em geral, a exemplo da música, fotografia, literatura, cinematografia, entre várias outras. Consequentemente, tal decurso atraiu a atenção dos mais diversos ramos para o campo do Direito Autoral, que cada vez mais é alimentado por estudos voltados para essa área. Ocorre que, para alcançarmos o patamar atual, houve um longo processo de evolução dessa esfera.

2.1 O surgimento do Direito Autoral

Embora a Antiguidade não tenha presenciado um sistema consolidado que tratasse do tema discutido, já existiam discussões a respeito da titularidade de direitos autorais. Contudo, foi apenas com o surgimento da tipografia e da imprensa, no século XV, que a classe dominante passou a querer adotar medidas hábeis a proteger tais direitos (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

A facilidade de divulgação de informações trazida pelo surgimento da tipografia e da imprensa afetou a Igreja e a Monarquia, que temiam o surgimento de ideias hereges e contrárias ao governo. Paralelamente a isso, os livreiros e editores, que arcavam com altos custos para a edição das obras, sentiam-se prejudicados em relação a terceiros que, muitas vezes, imprimiam e vendiam as mesmas obras sem conservar a qualidade das originais¹ (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Nesse sentido, o contexto do início da proteção do direito autoral se deu em razão de interesses políticos e econômicos da classe mais abastada, pressionada pelos autores, que passaram a entender serem detentores dos direitos inerentes a

¹Vê-se, portanto, que a pirataria não é uma prática contemporânea, sendo observada em outras épocas também. Além disso, semelhantemente ao que acontecia antigamente, os custos da pirataria são bastante reduzidos em comparação aos inerentes a edições originais. Contudo, atualmente, as obras pirateadas são, em sua maioria, dotadas de alta qualidade, diferentemente dos tempos remotos (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

suas obras, e pelos livreiros e editores, que estavam sendo prejudicados pela prática da pirataria (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Posteriormente, no ano de 1710, foi publicado o Estatuto da Rainha Ana, na Inglaterra. Entretanto, tal estatuto conferia proteção apenas aos livreiros, não aos autores. Somente em 1886, no que ficou conhecido como Convenção de Berna, foi que surgiu a primeira regulação a respeito do Direito Autoral, com participação de diversos países, servindo de embasamento até para legislações atuais (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

No Brasil, a primeira lei a trazer proteção específica para os direitos autorais foi a Lei nº 496/1898, conhecida como Lei Medeiros de Albuquerque, embora o Código Criminal já tipificasse o crime de violação a tais direitos. Em se tratando de Constituições, a primeira a debater o tema foi a de 1891. Atualmente, os direitos autorais são acobertados pela Constituição Federal (BRASIL, 1988) e pela Lei nº 9.610/1998 (BRASIL, 1998), conhecida como Lei de Direitos Autorais.

Feitas essas breves considerações sobre o contexto do surgimento do direito autoral, podemos passar à apresentação do seu conceito propriamente dito.

2.2 O conceito de Direito Autoral

Entende-se que Direito Autoral é o ramo do Direito que se dedica a garantir proteção jurídica ao criador e suas obras, sejam elas científicas, artísticas ou literárias. Nas palavras de Carlos Alberto Bittar, o conceito de Direito Autoral é o seguinte (BITTAR, 2008, p. 8):

Em breve noção, pode-se assentar que o Direito de Autor ou Direito Autoral é o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas advindas da criação e da utilização de obras intelectuais e estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências.

Vale salientar que, embora o Direito Civil tente abarcar as relações entre particulares em geral, não foi possível fazê-lo com o Direito Autoral, tendo em vista suas especificidades. Sendo assim, o autor Bruno Jorge Hammes explica que o Direito Autoral é considerado pela doutrina internacional majoritária como um ramo à parte, denominado de Direito da Propriedade Intelectual, caracterizado por um conjunto de matérias que estudam os resultados das atividades intelectuais (HAMMES, 2002).

Entretanto, ainda que seja dotado desse caráter individualizado, o direito autoral, além de ter uma lei própria para tratar do assunto, a LDA, foi englobado pela

CF/88 também, como dito anteriormente. Expresso no artigo 5º, XXVII, da CF² (BRASIL, 1988), o direito autoral aparece como mais uma garantia fundamental.

Enquanto a Constituição Federal incumbiu-se de determinar que os autores detêm a utilização, a publicação e a reprodução de suas obras, a LDA, em seu artigo 7º, caput, incisos e parágrafos³ (BRASIL, 1998), encarregou-se de exemplificar o que pode ser considerado obra, tipificando várias formas de exteriorização de uma ideia, que é um dos requisitos para que tenhamos uma obra hábil a ser protegida pela lei. Os outros três requisitos são os seguintes: originalidade; pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências; e encontrar-se no período de proteção determinado pela lei (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Feito esse apanhado geral acerca do conceito de Direito Autoral e algumas observações contidas nas legislações atinentes ao tema, passamos à análise dos direitos atrelados ao autor.

²Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...) XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar (BRASIL, 1988).

³Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual. § 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis. § 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras. § 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial (BRASIL, 1998).

2.3 As consequências jurídicas do direito patrimonial e moral na perspectiva do Direito Autoral

Inicialmente, faz-se necessário identificar as diferenças existentes entre autor e titular de direitos. Levando-se em consideração o disposto no artigo 11 da LDA⁴ (BRASIL, 1998), autor seria o criador da obra em si; portanto, apenas pessoa física pode ser autora, pois apenas seres humanos têm a capacidade de criar. Por outro lado, uma vez que tal pessoa física, criadora de uma obra, transfere a titularidade dos seus direitos, não existe empecilho para que o novo titular seja uma pessoa jurídica.

Ocorre que o Direito Autoral não se resume a apenas um conjunto homogêneo de direitos. Ele se desdobra em dois grupos: direitos morais e direitos patrimoniais. Os direitos morais estão atrelados à criação da obra em si. Sérgio Branco e Pedro Paranaguá conceituam-nos da seguinte maneira (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009, p. 47):

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 de sua obra.

Semelhantemente à explicação dos autores acima mencionados, Otávio Afonso dispõe (AFONSO, 2009, p. 35):

São direitos pessoais que têm origem no reconhecimento de que a obra é um prolongamento da personalidade de seu criador. No dizer de alguns especialistas, o ato de criação faz nascer entre o autor e a obra criada um vínculo pessoal tão forte que não pode ser quebrado por nenhuma convenção.

Desse modo, extrai-se do pensamento dos doutrinadores que os direitos morais estão inseridos no campo dos direitos da personalidade. Sendo assim, são caracterizados pela inalienabilidade, irrenunciabilidade, imprescritibilidade e impenhorabilidade. A primeira diz respeito à impossibilidade de transferência desses direitos, seja gratuita ou onerosamente. A segunda, por sua vez, refere-se ao impedimento de sua recusa. A terceira consiste na ausência de prescrição para estes casos, ocasião em que o detentor poderá reivindicar seus direitos a qualquer tempo. Por fim, a quarta característica trata da impossibilidade de ocorrer penhora dos direitos morais (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

⁴Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei (BRASIL, 1998).

Trazendo para o lado específico da Lei de Direitos Autorais, os direitos morais⁵ estão elencados em seu artigo 24 (BRASIL, 1998), que trata da indicação de autoria, da circulação e da alteração da obra.

No que diz respeito aos direitos patrimoniais, estes consistem no aspecto pecuniário da obra, ou seja, na possibilidade de sua exploração econômica, seja pelo próprio autor ou pelo titular de tais direitos (em caso de ter havido transferência de titularidade). E apesar de a LDA ter em sua redação algumas formas de exploração, não existe um limite determinado de maneiras para fazê-la. Nesse sentido, Otávio Afonso explica (AFONSO, 2009, p. 39):

Os direitos patrimoniais são independentes entre si, não estão sujeitos a *numerus clausus* (ou seja, não estão sujeitos a uma relação exhaustiva de possíveis usos), o autor pode fracionar o âmbito de validade espacial e temporal da autorização de uso de sua obra, a qual implica o direito do autor a obter uma remuneração. Os direitos patrimoniais não estão submetidos a nenhuma limitação ou exceção, a não ser aquelas expressamente mencionadas pela legislação nacional.

Ressalte-se que, ao contrário dos direitos morais, os direitos patrimoniais são considerados bens móveis, sendo permitido que sejam transferidos, alienados, divisíveis e penhoráveis.

Contudo, caso ocorra exploração econômica desses direitos sem a autorização do autor, haverá responsabilização civil e até criminal, conforme o artigo 184 do CP⁶ (BRASIL, 1940).

⁵Art. 24. São direitos morais do autor: I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; III - o de conservar a obra inédita; IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra; V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado (BRASIL, 1998).

⁶Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos: Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa. § 1º Se a violação consistir em reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente: Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. § 2º Na mesma pena do § 1º incorre quem, com o intuito de lucro direto ou indireto, distribui, vende, expõe à venda, aluga, introduz no País, adquire, oculta, tem em depósito, original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluga original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente. § 3º Se a violação consistir no oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, com intuito

Além do que já foi exposto, é válido comentar que existe um prazo de proteção dos direitos patrimoniais, que é de setenta anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à morte do criador da obra, conforme determinado pelo artigo 41 da LDA⁷ (BRASIL, 1998). Verifica-se que a lei, ao inserir um artigo que versa sobre esse prazo, buscou proteger a família e os herdeiros do autor, uma vez que terceiros poderiam se aproveitar de suas obras para explorá-las economicamente, como acontecia antes de surgir regulação nesse sentido (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009). Com um prazo estipulado, a família do falecido, agora titular dos direitos patrimoniais oriundos das criações, coloca-se numa posição de resguardo capaz de extrair recursos e conseguir sua manutenção.

Essa explanação acerca das distintas características entre direitos morais e patrimoniais servirá de embasamento para o tópico seguinte, que versará sobre os sistemas estruturais dos direitos de autor.

2.4 Os diferentes sistemas do Direito Autoral: *copyright* e *droit d'auteur*

Existem dois sistemas relativos ao Direito Autoral no mundo: o *droit d'auteur*, conhecido também como sistema francês ou continental, e o *copyright*, anglo-americano ou anglo-saxão. Resumidamente, o sistema continental, adotado pelo Brasil, busca proteger o autor da obra, valorizando mais o processo de criação. Assim, vê-se que esse sistema se relaciona mais com os direitos morais. Por outro lado, o sistema do *copyright* está atrelado à exploração econômica da obra, aproximando-se mais dos direitos patrimoniais. Otávio Afonso cita a professora Helenara Braga Avancini para explicar mais sobre o assunto (Avancini, 2004 apud AFONSO, 2009, p. 31):

O sistema de *Copyright* é utilizado em países cuja tradição jurídica é a da *common law*, tais como os Estados Unidos, o Canadá, a Inglaterra, a Austrália, entre outros, que em matéria de direito de autor estão mais direcionados à atividade de exploração das obras e à comercialização destas; já o sistema de direito de autor está inserido dentro de uma concepção

de lucro, direto ou indireto, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente: Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. § 4º O disposto nos §§ 1º, 2º e 3º não se aplica quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o previsto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, nem a cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto (BRASIL, 1940).

⁷Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil. Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o *caput* deste artigo (BRASIL, 1998).

jurídica romano-germânica, sendo adotada pelos países que acompanham esta opção legislativa que, ao contrário do sistema do *Copyright*, confere uma proteção mais individualista centrada na figura do autor da obra.

Com isso, é visível que o Brasil optou por um sistema que preza mais pelo autor, em detrimento do aspecto econômico oriundo da exploração de suas obras. No entanto, embora o sistema do *copyright* dê mais atenção ao lado financeiro, existe uma doutrina chamada de *fair use*, que trata da possibilidade de utilização de materiais protegidos por direitos autorais sem a necessidade de autorização prévia do criador.

Ainda que essa doutrina⁸ seja direcionada, principalmente, para materiais com viés educacional, sua exposição será interessante para os capítulos seguintes do presente trabalho.

Postos esses comentários conceituais acerca do tema discutido, partimos para o atual contexto do Brasil no que se refere à evolução tecnológica e os impactos causados no âmbito do Direito Autoral.

2.5 A problemática do Direito Autoral no campo da música

A evolução tecnológica resultou em grandes mudanças nas formas de consumo da cultura em geral. Com a música não foi diferente. Até o final século XIX, as pessoas costumavam se deslocar a igrejas, concertos, clubes, entre outros lugares, para assistir a apresentações de músicos. Desse modo, restringia-se bastante a possibilidade de consumo desse tipo de obra em razão dos limites impostos pelo espaço e horário, uma vez que a única maneira possível era “ao vivo” (MOSCHETTA e VIEIRA, 2018).

No século XX, o fonógrafo⁹, invenção criada por Thomas Edison, tornou-se mais acessível e, assim, permitiu o processo de gravação musical pela primeira vez na História. Pouco tempo depois, o alemão Emil Berliner criou o gramofone¹⁰,

⁸A doutrina do *fair use* (uso justo) consiste em um conjunto de diretrizes no Título 17, parágrafo 107 (*Limitations on exclusive rights: Fair use*), do Estatuto do Direito Autoral dos Estados Unidos (*US Copyright Statute*) que permite a utilização de trabalhos de propriedade autoral de outras pessoas em certas situações não havendo a infração do conteúdo do proprietário. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/91807/fair-use-e-sua-aplicacao-na-legislacao-brasileira>. Acesso em: 02 mar. 2022.

⁹O fonógrafo é um aparelho que foi criado em 1877 por invenção de Thomas Edison. Tinha como objetivo principal a gravação e reprodução de sons através de um cilindro. Foi o primeiro aparelho capaz de gravar e de reproduzir sons. Disponível em: <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2014/2/15/fongrafo>. Acesso em: 05 mar. 2022.

¹⁰No dia 8 de novembro de 1887, o alemão Emil Berliner obteve a patente do gramofone. A criação foi realizada nos Estados Unidos, para onde Berliner havia imigrado. O mundo já havia

tecnologia semelhante ao fonógrafo, também capaz de gravar e reproduzir sons. Tais tecnologias revolucionaram o consumo musical no mundo, de modo que tornou possível a exploração econômica das obras de maneira diversa da utilizada anteriormente, fazendo surgir a chamada indústria fonográfica.

Posteriormente, surgem duas grandes importantes invenções para o mundo na música: o disco de vinil e a rádio. Esta proporcionou a difusão de obras em larga escala sem a necessidade de cobrar dos ouvintes. Aquela, por sua vez, também foi uma maneira viável de expandir o alcance dos artistas; entretanto, as pessoas precisavam pagar pelo disco. Além disso, ambas apresentavam o problema de não administrarem os direitos autorais atrelados às obras disponíveis ao público, ocasionando a criação de organizações coletivas determinadas a fazer esse trabalho (HAMMES, 1998).

Outros dois avanços tecnológicos e atrelados um ao outro foram a fita cassete e o *walkman*. A fita tornou possível a gravação doméstica das músicas que eram reproduzidas pelas rádios ou pelos discos. O *walkman*, por sua vez, consiste num reproduzidor portátil de fita cassete. Desse modo, tais invenções foram responsáveis por permitir à população ouvir suas músicas de preferência em qualquer lugar, solucionando o problema de limitação de espaço existente nas outras tecnologias.

Em seguida, surge o primeiro meio digital capaz de armazenar áudio e imagens: o CD. Semelhantemente à fita cassete, o CD também exige um aparelho para reproduzir o som, fazendo com que a tecnologia não fosse acessível inicialmente. Ademais, embora a qualidade da obra fosse consideravelmente maior quando armazenada no CD em comparação às fitas, a ausência de controle dos direitos autorais persistia, tendo em vista que terceiros produziam inúmeras cópias ilegais para venda, prática conhecida como pirataria, já explicada anteriormente. Assim, os verdadeiros criadores das obras eram prejudicados, pois não recebiam a remuneração devida pela disponibilização de suas músicas ao público (ADOLFO e PIRES, 2018).

Já em meados da década de 1990, surge o formato mp3, juntamente à internet, o que causou, mais uma vez, uma grande transformação no consumo musical e

conhecido o sistema de gravações de sons em cilindros, mas a grande novidade foi trazida pelo gramofone, que acabou se consagrando e oferecendo a base para a indústria fonográfica. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2021-11/ha-134-anos-o-alemao-emil-berliner-obteve-patente-do-gramofone>. Acesso em: 05 mar. 2022.

impactou, conseqüentemente, o campo dos direitos autorais. Além de dispensar um meio físico para a reprodução das obras, o grande diferencial do mp3 foi a redução do tamanho dos arquivos que armazenavam as músicas e também a possibilidade de transferência através da internet (PAIVA, 2011).

Ademais, fazer o download de músicas de sua escolha passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, ainda que ilegal no Brasil. Nesse contexto, surge o Napster em 1999, programa criado por Shawn Fanning e Sean Parker que permitia que seus usuários compartilhassem arquivos de música gratuitamente, sistema conhecido como rede *peer-to-peer* ou P2P¹¹. Apesar de o Napster ter sido encerrado pouco tempo após sua criação em razão de medidas judiciais, a prática de compartilhamento de obras continuou sendo realizada através de outras plataformas semelhantes, fato que atingiu fortemente a indústria fonográfica, que não estava mais em uma posição de única fornecedora de músicas, filmes, jogos etc. (ADOLFO e PIRES, 2018).

O que se pode observar é que, com os avanços tecnológicos citados acima, os artistas aproximaram-se de seu público de maneira direta através da internet, dispensando a necessidade de um intermediário. Nesse sentido, embora existisse, de fato, o problema da falta de proteção aos direitos autorais, alguns autores passaram a se utilizar da internet apenas para divulgação do trabalho, aguardando um retorno financeiro na realização de shows (ADOLFO e PIRES, 2018).

Por fim, a sociedade atual está inserida no contexto das plataformas digitais, que oferecem serviços de *streaming*¹². O surgimento de mídias digitais como Spotify, Netflix, Apple Music, Deezer, entre várias outras, realmente revolucionou a forma de consumo de conteúdo de uma maneira extrema, considerando que a realização de download deixou de ser necessária para ter acesso às obras dos artistas.

A indústria fonográfica, tendo passado por diversas transformações ao longo do tempo, teve que se adaptar mais uma vez, trazendo à tona essa nova tecnologia que rapidamente se expandiu para o mundo inteiro. Exemplo disso é o alcance do Spotify, atualmente disponível em mais de 150 países (SPOTIFY, 2021).

¹¹P2P, ou peer-to-peer (ponto a ponto, em livre tradução), é uma rede de computadores que compartilham arquivos pela internet. Não há um servidor geral que os armazene e sim usuários que ao mesmo tempo que fazem download, os disponibilizam para que outros busquem arquivos em sua máquina. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2012/05/o-que-e-p2p.ghtml>. Acesso em: 05 mar. 2022.

¹²*Streaming* é a transmissão, em tempo real, de dados de áudio e vídeo de um servidor para um aparelho – como computador, celular ou smart TV. Disponível em: <https://blog.nubank.com.br/o-que-e-streaming/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Assim, analisando os impactos causados pelas inovações tecnológicas discutidas, é visível a capacidade da modernização de gerar mudanças nos hábitos da sociedade, além de alterações sociais e culturais, inclusive no âmbito científico e artístico.

Com essas mudanças, a missão do ramo do Direito Autoral é a de se adequar e acompanhar a evolução, buscando sempre garantir proteção aos autores e suas obras, sem prejudicar, contudo, o acesso à cultura, direito garantido pelo artigo 215, caput, da Constituição Federal¹³ (BRASIL, 1988).

Tal adequação será tratada nos próximos capítulos, em que será detalhado como as plataformas digitais atuam no cenário musical e como os artistas são afetados por esse novo meio de consumo de conteúdo, trazendo, além disso, uma perspectiva jurídica acerca do tema do Direito Autoral e seus desdobramentos.

¹³Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (BRASIL, 1988).

3 A CONTROVERSA HARMONIZAÇÃO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS NO ÂMBITO DO DIREITO AUTORAL MUSICAL

A evolução da tecnologia implicou alterações em diversos setores no mundo inteiro, inclusive no ramo musical. Exemplo disso são os serviços de *streaming*, que foram primordiais para a revolução do mundo da música e que continuam apresentando grande progresso tanto no critério de abrangência de adeptos, como também no critério econômico.

Sendo assim, o principal ponto a ser discutido neste momento é a forma de adaptação do Direito Autoral à nova maneira de consumo de conteúdo musical trazida pelas plataformas digitais. Para tanto, serão demonstrados dados relativos ao crescimento de tais plataformas, bem como as diferentes ferramentas disponibilizadas para angariar clientes aptos a aderirem às novidades tecnológicas.

3.1 A transição da aquisição ao simples acesso à música

Como dito anteriormente, o grande diferencial das plataformas que oferecem serviços de *streaming* é a desnecessidade de realizar o download para ter acesso a músicas. Se antes as pessoas tinham que esperar a transferência do arquivo para, então, poderem ouvir a música contida nele, hoje as plataformas em questão permitem que o conteúdo seja disponibilizado ao tempo em que é descarregado. Ademais, como consequência da desnecessidade de download, os usuários das plataformas digitais são beneficiados por poderem poupar espaço na memória de seus aparelhos, o que antes era um problema de proporção razoável, hábil até a fazer com que as pessoas trocassem de aparelho em virtude do esgotamento da capacidade de armazenamento.

Saliente-se, também, que as mídias digitais atuam semelhantemente às redes sociais, pois permitem que os usuários se comuniquem entre si, compartilhando músicas através dos próprios programas/aplicativos, independentemente se eles são transferidos para o computador, celular, tablet etc. Um exemplo de ferramenta bastante utilizada pelos que aderiram a essa nova tecnologia é a possibilidade de

criação de *playlists*¹⁴. Elas podem ser criadas tanto pelos funcionários das plataformas como pelos próprios usuários.

Além disso, geralmente, os serviços são oferecidos de duas maneiras: *free* ou *premium*. O *free*, apesar de gratuito, contém algumas limitações, como a existência de propagandas publicitárias, por exemplo. Por sua vez, o pacote *premium* é pago, podendo o usuário escolher planos mensais, trimestrais, anuais etc. Tal pacote dispensa as propagandas publicitárias, o que causa mais conforto aos usuários que não desejam ouvir ou assistir a propagandas no intervalo entre as músicas. Ademais, alguns planos desse pacote permitem o acesso às músicas ainda que offline, isto é, desconectado de internet. Também existem planos que oferecem a utilização de mais uma conta cadastrada na plataforma, havendo pacotes para casais, famílias, entre outros.

Nesse sentido, com todas essas vantagens trazidas pelas plataformas digitais, estas apresentaram um crescimento alto nos últimos anos, contribuindo bastante para a receita dos países em que funcionam tais mídias. Dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) indicam que o mercado global de música gravada cresceu em 7,4% no ano de 2020, correspondendo a uma receita total de aproximadamente R\$118,5 bilhões. Desse crescimento, a participação dos serviços de *streaming* foi no valor aproximado de US\$13,4 bilhões, representando 62,1% da receita global referente à música gravada (FERREIRA, 2021).

Já no ano de 2021, no Brasil, os relatórios do IFPI apontam que o crescimento foi no percentual de 34,6, atingindo a marca de R\$1,8 bilhão. Tendo como objeto a receita total do setor de música, esse valor corresponde a 85,6% (SBACEM, 2022).

Tratando especificamente de serviços por assinatura, como Deezer, Spotify, Apple Music, Youtube, Amazon Music, entre outros, o alcance foi de R\$1,08 bilhão, representando um crescimento de 27,8% em relação ao ano de 2020 (SBACEM, 2022).

E não foi só o mercado musical que ascendeu através das plataformas digitais. A Netflix, por exemplo, plataforma especializada em disponibilizar filmes, séries e documentários, atingiu o número de 200 milhões de assinaturas no final de 2020,

¹⁴As playlists permitiram agrupar as músicas favoritas sem necessariamente ter que trocar o disco no aparelho ou ter que comprar um álbum de cada artista, ajudando, inclusive, a estimular conhecermos novos artistas sem necessariamente ter que comprar o CD ou pedir emprestado. Disponível em: <https://ofuturodascoisas.com/como-o-consumo-de-playlists-esta-mudando-nosso-jeito-de-ouvir-musica/>. Acesso em: 09 mar. 2022.

havendo um aumento de 37 milhões de novos usuários, sendo 17,9 milhões de ativos no Brasil (SILVA, 2021). Por sua vez, a plataforma Globoplay alcança o número de 20 milhões de assinantes no nosso país, superando a marca da Netflix, havendo uma crescente de 145% nessa plataforma no primeiro semestre de 2020, em comparação ao mesmo período em 2019 (SILVA, 2021).

Outra mídia digital bastante influente é o YouTube, uma das pioneiras no ramo do *streaming*. A plataforma permite a disponibilização de vídeo e áudio através de um canal criado pelo próprio usuário de forma gratuita. Desse modo, a independência conferida pelo YouTube se mostra um grande atrativo para artistas que querem divulgar seu trabalho através das mídias digitais, principalmente aqueles que ainda não têm um público consolidado. Aliás, não só pessoas inseridas no ramo artístico se utilizam da plataforma, uma vez que esta permite a visibilidade de conteúdo caseiro, ou seja, produzido sem a necessidade de artifícios profissionais. Nesse sentido, muitas pessoas se sentem à vontade para criar seu conteúdo, independentemente de seu tipo, e disponibilizá-lo para o público ou até para si mesmo, como forma de documentação, a exemplo de *playlists* de músicas, de estudos acadêmicos, de viagens, entre diversas outras possibilidades.

Feitas essas considerações sobre a mudança da maneira de consumo de conteúdo na nossa sociedade, inclusive, musical, passaremos à explanação dos impactos causados no ramo do Direito Autoral, tendo em vista que houve uma adaptação no que diz respeito à forma de garantia de tais direitos.

3.2 As diferentes formas de acesso aos serviços de *streaming*

Como explicitado anteriormente, os serviços de *streaming* conferiram um valor maior ao simples acesso às obras do que à própria aquisição, uma vez que o download não precisa mais ser efetuado. Ocorre que tal acesso pode ser realizado de mais de uma forma, quais sejam: *live streaming* e *on-demand webcasting*.

O *live streaming* consiste numa transmissão contínua de dados pela internet concomitantemente ao momento da gravação, ou seja, uma transmissão ao vivo. É um recurso bastante utilizado por criadores de conteúdo, principalmente de transmissão de jogos e de *podcasts*. Uma subclassificação do *live streaming* é o *simulcasting*, isto é, uma transmissão do mesmo conteúdo através de uma televisão (radiodifusão) e da internet, por exemplo. Nesse caso, o mesmo material pode ser

acessado por dois meios diversos. Como exemplo, é possível citar as rádios online, que são uma forma de atingir públicos diversos de forma simultânea (LOSSO, 2008). O fato de o conteúdo poder ser disponibilizado simultaneamente numa rádio tradicional analógica e na internet permite que o alcance do público seja muito maior do que se o conteúdo fosse oferecido através de apenas um meio.

A outra forma de *streaming* é o chamado *on-demand webcasting*, isto é, o *streaming* sob demanda. Considerando a comodidade de acesso dos usuários às obras fornecidas pelos serviços de *streaming* no local e horário de sua escolha, esse tipo de serviço tornou-se bastante solicitado mundo afora, tendo em vista a facilidade de acesso ao conteúdo disponibilizado e oferecido a qualquer momento (ADOLFO e PIRES, 2018).

Nesse sentido, diante das diversas vantagens que os serviços de *streaming* trouxeram para a sociedade atual, possibilitadas pelo desenvolvimento da tecnologia, as pessoas passaram a utilizar tais serviços cada vez mais, como demonstrado nos dados trazidos a título de informação do crescimento das plataformas.

Vale salientar que as mídias digitais não se limitam a oferecer serviços de uma só categoria. Assim, enquanto o Spotify se concentra em disponibilizar álbuns e músicas avulsas, a Netflix foca em filmes, séries, documentários etc. Já o YouTube, por sua vez, abarca tanto músicas no formato de áudio, como também em vídeos, oficiais ou não, conteúdo produzido com a utilização de recursos profissionais, conteúdo caseiro, entre outros.

Contudo, considerando a alteração na forma de consumo de conteúdo, a Lei de Direitos Autorais, que é do ano de 1998, não previu expressamente a possibilidade de esse tipo de reprodução musical ensejar pagamento de direitos autorais, uma vez que não existia à época em que a referida lei foi editada, fato que dificulta o estabelecimento de um consenso a respeito do modo que será utilizado para que os artistas tenham seus direitos garantidos, bem como os detentores de direitos patrimoniais, em caso de transferência de titularidade. Nessa perspectiva, caberia ao Judiciário versar sobre essa questão em cada caso concreto, de forma que as decisões sejam proferidas a partir de fundamentos alinhados, com a finalidade de trazer segurança jurídica às pessoas que eventualmente venham a ser parte em processos judiciais que discutam essa matéria.

3.3 Um novo fato gerador de cobrança de direitos autorais na música

A execução pública é um ponto de tamanha importância para o ramo do Direito Autoral. Conceituada no parágrafo segundo do artigo 68 da LDA¹⁵ (BRASIL, 1998), a execução pública trata, em linhas gerais, da reprodução de componentes musicais em ambientes de frequência coletiva¹⁶, que é definida no parágrafo terceiro do artigo citado acima (BRASIL, 1998). Entretanto, tal definição não se mostrou clara num primeiro momento, em que os serviços de *streaming* estavam se popularizando cada vez mais. Assim, judicializada a lide, o STJ decidiu no julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264 por considerar como execução pública os serviços de *streaming* (BRASIL, 2017).

Os ministros deliberaram sobre a possibilidade de cobrança de direitos autorais em virtude da execução musical via internet nas programações de rádio, bem como sobre a legitimidade do ECAD em realizar a cobrança relativa às reproduções feitas pelas plataformas de *streaming*. Com destaque aos arts. 5º, inciso II¹⁷, e 68, §§ 2º e 3º, da LDA (BRASIL, 1998), a decisão foi proferida no sentido de considerar o *streaming* como uma modalidade de reprodução onde a internet é o local de frequência coletiva, que não deve ser atrelada ao número de pessoas em um ambiente digital, mas sim à possibilidade de alcance do público às obras disponibilizadas nesse ambiente.

Ademais, diferentemente das primeiras instâncias do julgamento desse processo, o *simulcasting* também foi classificado como um novo fato gerador de cobrança de direitos autorais. Com isso, as rádios online, ao se utilizarem de mais de um meio de comunicação para disponibilizar suas músicas, a exemplo da

¹⁵Art. 68. (...) §2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica (BRASIL, 1998).

¹⁶Art. 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).

¹⁷Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: (...) II - transmissão ou emissão - a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético (BRASIL, 1998).

radiodifusão e do *streaming*, devem recolher a remuneração devida à autoridade competente, que repassará os valores aos artistas envolvidos.

É interessante pontuar que houve apenas um voto vencido, o do Ministro Marco Aurélio Bellizze, o que mostra que houve certo alinhamento no entendimento da matéria. Todos os demais acompanharam o voto do Ministro Relator Ricardo Villas Bôas Cueva, quais sejam: os ministros Marcos Buzzi, Paulo Dias de Moura Ribeiro, Nancy Andrighi, Luis Felipe Salomão, Paulo de Tarso Sanseverino, Maria Isabel Gallotti e Antônio Carlos Ferreira (BRASIL, 2017).

Dito isso, passemos à análise da importância dos *royalties* oriundos das execuções nas plataformas digitais e seus impactos no Direito Autoral brasileiro.

3.4 A importância dos *royalties* para o ramo musical

O desenvolvimento tecnológico permitiu que a sociedade passasse a consumir conteúdo de qualquer tipo sem estabelecer contato com o criador. Não foi diferente com a música. Assim, de um tempo para cá, os artistas não precisam mais se movimentar tanto para entregar suas obras ao público quanto tempos atrás, uma vez que os recursos tecnológicos facilitaram essa disponibilização de músicas.

Conforme visto no capítulo anterior, antigamente não existia uma maneira de armazenar áudio em um meio físico, situação que foi alterada com o surgimento do fonógrafo e do gramofone. Com o aprimoramento dos estudos nessa área, a sociedade presenciou a evolução das técnicas de acesso a músicas armazenadas, a exemplo do disco de vinil, da rádio, da fita cassete, do *walkman*, do CD/DVD, do formato mp3 disponível para download e, por fim, o *streaming*. O que se pode observar é que, independentemente do meio utilizado, entre todos esses citados acima, os autores das obras acessíveis ao público devem ser remunerados, de modo que os direitos autorais sejam garantidos da melhor forma. Com isso, faz-se necessário o estudo dos *royalties*, modalidade extremamente importante para os dias atuais.

Ressalte-se que, embora os *royalties* sejam de tamanha importância para a remuneração de artistas, não são a única forma utilizada para gerar rendimentos e para proteger os direitos autorais. Sendo assim, outras formas serão analisadas no decorrer deste trabalho.

Apesar de a palavra *royalties* ser comumente utilizada por quem faz parte do ramo musical, não é um vocábulo visto diariamente por aqueles que estão alheios à parte profissional do mundo da música. Portanto, é preciso conceituar tal termo para darmos prosseguimento ao trabalho.

Em linhas gerais, a palavra *royalties* é oriunda da língua inglesa e significa privilégio ou regalia, sendo o plural de *royalty*, isto é, realeza. O contexto de utilização dessa palavra está inserido nos governos monárquicos mais comuns aos tempos passados, em que o rei cobrava de particulares um pagamento pelo uso de bens públicos (REIS, 2022). Com o passar do tempo, a palavra *royalties* começou a ser utilizada como uma remuneração ao proprietário pelo direito de uso, comercialização ou exploração de seu bem. É bastante utilizada pela indústria petrolífera, por exemplo. Nesse sentido, no âmbito musical, *royalties* consiste no pagamento ao artista pelo direito de uso ou reprodução de sua obra.

No entanto, nem toda renda atrelada a esse mundo virtual diz respeito a *royalties* propriamente. Segundo Leni Regina Segura, existem duas ocasiões que geram rendimentos oriundos da exploração das obras musicais. A primeira consiste na comercialização de mídias digitais que, necessariamente, geram remuneração relativa aos direitos autorais, o que de fato deve ser chamado de *royalties*. A segunda, por sua vez, refere-se à entrega em consignação de cópias das obras às mídias digitais, que são autorizadas a explorar economicamente o objeto de contrato na modalidade varejo, em que parte do resultado das vendas será destinado ao detentor dos direitos patrimoniais, seja o próprio criador ou um licenciado. Este último caso é erroneamente chamado de *royalties*, quando na verdade se refere a vendas de mídia digital musical (SEGURA, 2018).

Embora o cenário musical esteja mudando, a grande maioria dos artistas dependem das plataformas de *streaming* para entregarem suas músicas ao público. No entanto, casos isolados mostram o contrário, como o do músico Kanye West, que pode lançar seu álbum numa plataforma própria, fazendo-o recusar uma proposta de US\$100 milhões feita pela Apple Music para que lançasse seu novo álbum nesta plataforma (RIBEIRO, 2022).

Sendo assim, é comum que artistas realizem contratos de licenciamento de seus direitos para que os licenciados explorem financeiramente as obras disponíveis, repassando uma parte da remuneração para os licenciantes (SEGURA, 2018). Desse modo, uma relação jurídica criada nesse ramo musical pode abranger

diversas figuras. É possível citar o seguinte exemplo: um artista assina um contrato com uma gravadora, que se compromete a produzir seus fonogramas; tal gravadora, com a finalidade de divulgar o trabalho do artista, formaliza um contrato com uma plataforma de *streaming*, em que fica estabelecida uma remuneração pela exploração econômica das músicas. Ainda seria cabível a existência de mais uma participante nessa relação, tendo a função de intermediar a relação entre a gravadora e a plataforma digital, papel designado pelas chamadas agregadoras, tema que será debatido no próximo capítulo.

Vale a pena pontuar a importância das propagandas publicitárias veiculadas nas mídias em debate, uma vez que elas fazem parte da remuneração destinada aos autores do conteúdo disponibilizado, independentemente de qual meio seja utilizado, seja no Spotify, no Deezer, no YouTube, no Apple Music, no Napster etc. Até as plataformas destinadas, principalmente, à transmissão ao vivo de jogos eletrônicos estão sujeitas a essas propagandas, a exemplo da Twitch.

O funcionamento desse sistema de veiculação de propagandas ocorre através do AdSense¹⁸, plataforma pertencente ao Google. Em resumo, pessoas interessadas em divulgar seu produto ou serviço entram em contato com as plataformas digitais de sua preferência para celebrar um contrato e passar a transmitir suas propagandas. Assim, os anunciantes devem desembolsar uma quantia estabelecida contratualmente, em que parte do valor é destinado àqueles que têm conteúdo disponibilizado na mídia digital em questão. Como dito anteriormente neste trabalho, a vantagem do pacote *premium*, existente em algumas mídias, é a ausência de propagandas veiculadas antes, durante ou depois do conteúdo consumido. No caso do Spotify, por exemplo, as propagandas são transmitidas entre a reprodução de uma música e outra, em contas *free*, enquanto no YouTube os anúncios são mostrados tanto entre músicas, como videocliques, vídeos de criadores de conteúdo de entretenimento, jornais etc.

Para exemplificar a importância da renda gerada pelos anúncios publicitários, é possível afirmar que, de acordo com a Sociedade Brasileira de Autores,

¹⁸O Google AdSense é uma ferramenta desenvolvida pelo Google que permite ao dono de um canal no YouTube, blog ou site que ele tenha lucros com anúncios de empresas terceiras em seu meio de comunicação, fazendo um marketing digital estratégico que beneficia a todos. Disponível em: <https://www.remessaonline.com.br/blog/google-adsense-o-que-e-como-funciona-e-como-usar-no-youtube/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Compositores e Escritores de Música (SBACEM), o setor de *streaming* por áudio remunerado por publicidade alcançou a marca de R\$318,2 milhões em 2021, número 35,4% superior em comparação aos dados relativos ao ano de 2020. Por sua vez, a modalidade *streaming* de vídeo musical com interatividade e remunerado por publicidade, a exemplo do Youtube, somou R\$403,7 milhões no mesmo ano, representando um aumento de 56,2% em relação a 2020 (SBACEM, 2022).

Dito isso, verifica-se que, mesmo que o sistema do *streaming* não tenha sido previsto como execução pública pela atual legislação que trata do Direito Autoral na música, foram encontradas maneiras de garantir proteção aos direitos em questão, principalmente em razão do papel desempenhado pelo Judiciário brasileiro, que unificou o entendimento jurisprudencial a respeito dos desdobramentos dos serviços de *streaming*, conforme visto anteriormente.

Entretanto, tendo em vista que existem possíveis limitações entre dois direitos fundamentais, ainda se faz necessário discutir a questão do embate entre o direito autoral musical e o acesso à cultura, tema que será tratado no próximo capítulo.

4 O EMBATE EXISTENTE ENTRE O DIREITO DE ACESSO À CULTURA E O DIREITO AUTORAL NA MÚSICA

O estudo do Direito Autoral, quando inserido legalmente no ordenamento jurídico brasileiro, encontra um percalço: o direito de acesso à cultura. Como o ramo musical está enquadrado na cultura, também sofre as consequências desse embate entre as duas garantias fundamentais.

Assim, o intuito deste capítulo é expor a relação entre os direitos constitucionais acima citados e demonstrar as principais maneiras utilizadas para a garantia concomitante de ambos.

4.1 O conflito entre os dois direitos fundamentais

A atualidade nos mostrou a tamanha importância da informação para o estilo de vida que predomina no mundo inteiro, em que as relações comunicativas e informativas estão cada vez mais consolidadas. A ascensão do campo da tecnologia alcançou um patamar em que a informação se tornou a chave principal da nossa sociedade (WACHOWICZ, 2008). A globalização¹⁹ permitiu que os países passassem a interagir de maneira mais relevante no âmbito econômico, político, cultural etc. Tal interação faz com que a informação percorra caminhos antes inimagináveis, de modo que se torna acessível a um número muito maior de pessoas. O surgimento da internet foi extremamente crucial para o processo de globalização, uma vez que a internet consiste justamente numa rede de computadores interligada que pode ser acessada por usuários de todo o mundo.

No que diz respeito à perspectiva musical, a criação do CD e das redes P2P foram primordiais para o compartilhamento em massa das obras lançadas pelos artistas. No caso do CD, isso ocorreu em decorrência da possibilidade de fácil confecção de cópias ilegais dos fonogramas. Outro fator de extrema importância foi o baixo custo para a produção dessas cópias, fato que resultou no surgimento de empresas especializadas no ramo. Desse modo, se antes o CD não era um produto de tão fácil obtenção e, conseqüentemente, havia certa limitação ao acesso à

¹⁹O processo de globalização é um fenômeno do modelo econômico capitalista, o qual consiste na mundialização do espaço geográfico por meio da interligação econômica, política, social e cultural em âmbito planetário. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/o-que-globalizacao.htm>. Acesso em: 14 mar. 2022.

cultura, a ilegalidade da indústria de CD's trouxe acessibilidade à sociedade. Por outro lado, houve grande prejuízo à proteção dos direitos autorais envolvidos, em razão da dificuldade em fiscalizar o comércio. Já em relação às redes P2P, o ponto principal para a disseminação de conteúdo musical na internet foi o surgimento de um simples processo de disponibilização para outras pessoas, a exemplo do aplicativo Napster citado anteriormente (ADOLFO e PIRES, 2018).

Sendo assim, é possível visualizar o embate existente entre o direito de acesso à cultura e a necessidade de se continuar garantindo proteção aos direitos autorais. Ocorre que ambos os direitos são fundamentais e, portanto, estão presentes na Constituição Federal. Enquanto a proteção aos direitos autorais está prevista no inciso XXVII do artigo 5º da CF²⁰ (BRASIL, 1988), o direito de acesso à cultura se encontra nos artigos 215, caput²¹, e 216, III²² (BRASIL, 1988).

Apesar de tais direitos se encontrarem em “polos” opostos, não se deve simplesmente sobrepor um deles em detrimento do outro, pois dessa forma estaríamos desconsiderando a força de um direito fundamental. Assim, a ponderação dos direitos discutidos é a maneira mais viável de garantia de ambos, ainda que haja, possivelmente, certas limitações.

A plataforma YouTube, por exemplo, serve como paradigma para essa dicotomia entre a proteção aos direitos autorais e o acesso à cultura, tendo em vista que preza, em regra, pela liberdade de expressão e de circulação de conteúdo informativo, intelectual, artístico etc, remunerando, contudo, aqueles que se enquadram nas cláusulas contratuais da plataforma. Nesse sentido, tem-se a observância concomitante do direito fundamental de acesso à cultura, bem como do direito fundamental de proteção a direitos autorais.

Dito isso, o presente capítulo buscará expor as principais soluções utilizadas atualmente para a garantia de direitos autorais no campo da música, considerando

²⁰Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...) XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar (BRASIL, 1988).

²¹Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (BRASIL, 1988).

²²Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: (...) III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas (BRASIL, 1988).

que a contemporaneidade está inserida no contexto das plataformas virtuais, que favorecem a disseminação de obras através dos meios tecnológicos, mas que, independentemente dos meios utilizados, precisam conferir proteção aos direitos dos criadores.

Inicialmente, o primeiro ponto colocado em debate será o papel inerente à figura das agregadoras e do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição no que diz respeito à remuneração dos artistas, momento em que será exposto como funciona o recolhimento e o repasse dos rendimentos gerados pelo acesso aos fonogramas disponibilizados nas plataformas.

4.2 A importância das agregadoras e do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição para a remuneração dos artistas

Como explicitado no capítulo anterior, independentemente da época, a proteção aos direitos autorais sempre foi um tema de certa relevância, uma vez que os músicos, ao se dedicarem ao mundo artístico, precisam ter sua remuneração garantida. Com o surgimento da internet, a sociedade sentiu a necessidade de se adaptar a um novo modelo de proteção de direitos autorais, tendo em vista que as obras passaram a ser disponibilizadas em massa. Uma dessas adaptações envolve o que chamamos de agregadoras.

4.2.1 As agregadoras

Nos anos de 1997 e 1998 foram fundadas a The Orchard e a CDBaby, respectivamente, o que caracteriza o início da atuação das agregadoras, isto é, empresas dedicadas à distribuição de músicas de artistas independentes. Derek Sivers, músico e fundador da CDBaby, entendia que a indústria musical tradicional impunha certa superioridade diante dos artistas e, portanto, o papel das agregadoras seria possibilitar que o artista pudesse participar da sua carreira de uma maneira mais ativa, deixando de depender tanto das grandes gravadoras (FRANCISCO e VALENTE, 2016).

Embora tenham iniciado seus trabalhos de maneira offline, as agregadoras ganharam mais força com a criação de lojas online, em meados da década de 2000,

com o surgimento do iTunes. O barateamento da produção musical acarretado pelo processo de digitalização sobrecarregou as grandes gravadoras, que não estavam conseguindo corresponder a todas as solicitações de artistas. Assim, surgiram os selos, isto é, gravadoras de menor porte que estavam disponíveis para atender aos interesses dos artistas. Ocorre que, a exemplo do iTunes, plataforma que publicava músicas de qualquer artista, não se mostrava interessante realizar os pagamentos a cada músico que mantinha contrato com a empresa, ou seja, individualmente. Desse modo, o papel das agregadoras, basicamente, era intermediar essa relação entre artistas e mídias digitais, uma vez que estas não se interessavam em celebrar uma relação jurídica diretamente com os músicos. Ademais, como a produção musical deixou de estar nas mãos das grandes gravadoras e passou a ser realizada, muitas vezes, pelos próprios artistas e pelos selos, a remuneração correspondente também apresentou um aumento, havendo uma melhoria em comparação aos casos em que as gravadoras eram detentoras da quase totalidade dos rendimentos (FRANCISCO e VALENTE, 2016). Esse novo modelo pode ser exemplificado pela atuação da ONErpm no Brasil, que já celebrou contratos com diversos artistas (ORTEGA, 2015).

Nesse sentido, a agregadora faz a intermediação entre os artistas e os selos e as plataformas de *streaming*, repassando os *royalties* oriundos das reproduções para os envolvidos. Ressalte-se que esse processo não insere o ECAD na relação, que poderá realizar o recolhimento da renda em contato direto com as plataformas (FRANCISCO e VALENTE, 2016), como será demonstrado no próximo tópico.

Ainda assim, independentemente do surgimento das agregadoras e, conseqüentemente, das melhorias trazidas por elas, a discriminação da remuneração oriunda das plataformas de *streaming* ainda não se apresenta de maneira clara para os artistas, que, às vezes, se manifestam no sentido de requererem mais transparência nesse ramo. É possível citar a cantora Taylor Swift como exemplo, que em 2014, ao ter um impasse com o Spotify quanto às cláusulas de lançamento do seu álbum, decidiu retirá-lo do catálogo (MCINTYRE, 2015). Já no ano de 2015, a cantora contestou a Apple Music no que se refere ao não pagamento de remuneração no período de teste da plataforma, correspondente aos primeiros três meses de disponibilização de músicas ao público. Entretanto, diferentemente do empecilho tido com o Spotify, a Apple Music atendeu às solicitações de Taylor, passando a remunerar os artistas durante o período de teste (BAJARIN, 2015).

Além dos exemplos citados acima, no Brasil também houve manifestações contrárias à falta de transparência nos contratos celebrados por gravadoras e plataformas de *streaming*. Com a finalidade de alterar essa situação, foi proposta à Organização Mundial de Propriedade Intelectual a criação de um estudo especializado nessa área que, apesar de complexa, deve ser esclarecida aos envolvidos, principalmente os criadores. Dessa maneira, tal estudo deveria tratar de alguns tópicos específicos, quais sejam: o funcionamento da estrutura de distribuição de rendimentos provenientes das plataformas de *streaming*, cláusulas de licenciamento para figuras intermediárias e facilitação do monitoramento da utilização de obras pelos titulares dos direitos em discussão (PANZOLINI, 2018).

4.2.2 O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

Com a finalidade de remunerar os artistas através da arrecadação e distribuição dos rendimentos provenientes da execução pública de obras musicais e fonogramas ao redor do Brasil, foi criado o ECAD, sigla frequentemente utilizada para se referir ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Sendo uma sociedade civil e, portanto, de direito privado, o ECAD está inserido no mundo musical como uma figura extremamente importante para os artistas, tendo em vista que parte da remuneração deles é oriunda da execução pública, prática anteriormente mencionada que é fiscalizada pelo escritório em questão (FRANCISCO e VALENTE, 2016).

No ato de sua criação, o escritório teve que passar por um processo de aprovação de seu estatuto, que foi realizado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, ainda no contexto da vigência da Lei 5.988/73. O CNDA funcionava como um órgão de fiscalização do ECAD, exercendo a função de prestação de consulta e assistência aos detentores de direitos autorais e conexos. Embora o CNDA tenha finalizado suas atividades em meados do ano de 1990, o ECAD persiste atuando de forma autônoma até a atualidade; entretanto, não há mais fiscalização dos serviços prestados (FRANCISCO e VALENTE, 2016).

A previsão legal de existência do ECAD se encontra no disposto pelo caput do artigo 99 da Lei de Direitos Autorais²³ (BRASIL, 1998), devidamente atualizada pela

²³Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório

Lei 12.853/13. Por sua vez, o parágrafo 1º do mesmo artigo²⁴ dispõe sobre a vedação à finalidade de lucro por parte do escritório, dispositivo que foi inicialmente criado pela Lei 5.988/73, em seu artigo 115 (BRASIL, 1973). Além disso, vale citar o conteúdo do parágrafo 4º do mesmo artigo, que versa sobre a discriminação percentual²⁵ da renda arrecadada (BRASIL, 1998).

O ECAD é composto por associações que administram o escritório e estabelecem relações jurídicas com os artistas. Estes têm interesse em se filiar a uma das associações porque não são dotados de poderes suficientes para realizar a fiscalização de onde suas músicas estão sendo reproduzidas. Desse modo, a renda arrecadada pelo ECAD é repassada para as associações, que as repassam aos respectivos artistas filiados, nas devidas proporções percentuais (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009). Atualmente, o ECAD é composto por sete associações, quais sejam: Abramus – Associação Brasileira de Música e Artes; Amar – Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes; Assim – Associação de Intérpretes e Músicos; Sbacem – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música; Sicam – Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais; Socinpro – Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais; UBC – União Brasileira de Compositores (ECAD, 2022).

Ressalte-se que se associar é um direito, e não um dever, conforme disciplinam os artigos 5º, XVII e XX, da CF²⁶ (BRASIL, 1988), e 97, caput, da LDA²⁷ (BRASIL, 1998). Ademais, segundo o caput do artigo 98 da LDA²⁸ (BRASIL, 1998), as

central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B (BRASIL, 1998).

²⁴Art 99. (...) § 1º O ente arrecadador organizado na forma prevista no caput não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado por meio do voto unitário de cada associação que o integra (BRASIL, 1998).

²⁵Art 99. (...) § 4º A parcela destinada à distribuição aos autores e demais titulares de direitos não poderá, em um ano da data de publicação desta Lei, ser inferior a 77,5% (setenta e sete inteiros e cinco décimos por cento) dos valores arrecadados, aumentando-se tal parcela à razão de 2,5% a.a. (dois inteiros e cinco décimos por cento ao ano), até que, em 4 (quatro) anos da data de publicação desta Lei, ela não seja inferior a 85% (oitenta e cinco por cento) dos valores arrecadados (BRASIL, 1998).

²⁶Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...) XVII - é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar; (...) XX - ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado (BRASIL, 1988).

²⁷Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro (BRASIL, 1998).

²⁸Art. 98. Com o ato de filiação, as associações de que trata o art. 97 tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de

associações se tornam mandatárias de todos os atos judiciais e extrajudiciais para a cobrança dos direitos autorais dos filiados.

Dito isso, verifica-se que o Brasil detém legislação atinente ao tema de proteção de direitos autorais no âmbito da execução pública. Entretanto, como o surgimento das plataformas de *streaming* ocorreu anos após a edição das leis, o Judiciário teve que se manifestar a respeito do assunto. Conforme já debatido em um momento anterior, a jurisprudência do Superior Tribunal de Justiça, no julgamento do Recurso Especial nº 1.559.264, decidiu por considerar como execução pública os serviços de *streaming* oferecidos pelas mídias digitais, fato que permite a atuação do ECAD quanto à arrecadação e distribuição da renda relativa a esses serviços. Com isso, a remuneração dos artistas não se limita ao compactuado com os contratantes de shows, uma vez que a renda digital se tornou uma realidade no mundo atual.

Ocorre que algumas plataformas colocam em prática algumas medidas que se dissociam da atividade do ECAD e, ainda assim, podem gerar renda para os criadores das obras musicais. Um exemplo a ser citado é o YouTube e seu sistema do *content ID*. De maneira simplificada, tal sistema consiste na criação de um banco de dados de músicas sujeitas à cobrança de direitos autorais caso sejam utilizadas em outros vídeos disponíveis na plataforma. Desse modo, o proprietário da música, ao ser informado da utilização de sua obra por terceiros, pode selecionar as seguintes opções: desativar o áudio que corresponde às suas músicas; bloquear a visualização de um vídeo inteiro; gerar receita com o vídeo a partir da publicação de anúncios nele contidos e rastrear as estatísticas de visualizações do vídeo (FRANCISCO e VALENTE, 2016).

Sendo assim, embora não haja atuação do ECAD, a própria plataforma implementa um sistema em que os direitos autorais são resguardados, podendo o criador escolher entre ser remunerado ou tomar outras providências, o que é de extrema importância, tendo em vista que os artistas dispõem de mais formas de garantirem seus direitos.

Vale salientar que a proteção aos direitos autorais não se limita ao quesito remuneração, pois os artistas podem dispor de suas obras da maneira que lhes for mais interessante, podendo ou não envolver retorno financeiro. Por isso, faz-se necessário o estudo das licenças públicas, que possibilitam uma grande variedade de

seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos (BRASIL, 1998).

condições para disponibilização de obras ao público e de resguardo de direitos autorais, de modo que são observados ambos os direitos fundamentais previstos na Constituição Federal.

Com isso, vistas essas considerações sobre o ECAD e sobre o sistema do *content ID*, passemos ao debate acerca da importância das licenças públicas para o ramo do Direito Autoral, bem como de algumas diferentes licenças acessíveis à sociedade atual.

4.3 O papel das licenças públicas na concepção do Direito Autoral

As licenças públicas são classificadas como contratos atípicos, ou seja, aqueles celebrados conforme cláusulas próprias não abarcadas pelas regras do CC/02, legislação que prevê a realização desse tipo de pacto em seu artigo 425²⁹ (BRASIL, 2002). Entretanto, não obstante a atipicidade inerente a esses negócios jurídicos, os princípios que regem o Direito dos Contratos ainda devem ser observados, tais como: função social, equilíbrio econômico e boa-fé objetiva (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Os contratos em discussão surgem como um exemplo de valorização à manifestação da vontade do autor, que disponibiliza suas obras ao público e determina como elas poderão ser utilizadas, sejam elas músicas, filmes, documentários, livros, fotos, programas eletrônicos, entre outros. Desse modo, os interessados são dispensados de buscar uma autorização expressa do criador da obra, tendo em vista que, ao ser disponibilizada, já constam as limitações impostas pelo autor. Sendo assim, o artista pode dispor das licenças públicas para oferecer seus fonogramas, no caso da música, às pessoas, podendo disciplinar como as obras serão utilizadas por quem acessá-las, à sua escolha, independentemente de haver retorno financeiro ou não. Assim, o criador tem a liberdade de ceder certos direitos em maior ou menor proporção, o que dependerá de cada artista (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Ressalte-se que, como é o próprio artista que fixa as limitações impostas às suas obras, o direito de acesso à cultura se torna mais acessível, pois a sociedade pode se utilizar de obras protegidas por direitos autorais sem violá-los, em respeito ao

²⁹Art. 425. É lícito às partes estipular contratos atípicos, observadas as normas gerais fixadas neste Código (BRASIL, 2002).

previsto na Constituição Federal. Tal prática contribui para a disseminação do conhecimento e da cultura, direitos extremamente relevantes para a nossa sociedade (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Dito isso, passemos à análise das licenças mais utilizadas mundo afora, discutindo o contexto de seus surgimentos, as principais características, a doutrina utilizada para sua criação e eventuais informações importantes para o presente trabalho.

4.3.1 *Creative Commons*

Criado por Lawrence Lessig, professor da Universidade de Harvard, o *Creative Commons* é uma organização americana sem fins lucrativos que permite o compartilhamento e uso da criatividade e do conhecimento através de instrumentos jurídicos gratuitos – as licenças CC. O *Creative Commons* possibilita que autores de obras intelectuais e artísticas, sejam elas músicas, filmes, livros, fotos, entre outras, estabeleçam limites de uso através dessa licença pública, devendo a sociedade respeitar as ressalvas (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

A utilização desse tipo de licença garante, ao mesmo tempo, que as pessoas tenham acesso à obra licenciada e que o autor tenha seus direitos protegidos. Desse modo, ao se deparar com uma obra intelectual protegida pelo *Creative Commons*, deve-se observar quais são os direitos reservados pelo autor, uma vez que não são todos eles que ficam resguardados. O professor Ronaldo Lemos define o *Creative Commons* da seguinte forma (LEMOS, 2005, p. 83):

Cria instrumentos jurídicos para que um autor, um criador ou uma entidade diga de modo claro e preciso, para as pessoas em geral, que uma determinada obra intelectual sua é livre para distribuição, cópia e utilização. Essas licenças criam uma alternativa ao direito da propriedade intelectual tradicional, fundada de baixo para cima, isto é, em vez de criadas por lei, elas se fundamentam no exercício das prerrogativas que cada indivíduo tem, como autor, de permitir o acesso às suas obras e a seus trabalhos, autorizando que outros possam utilizá-los e criar sobre eles.

Vale ressaltar que o *Creative Commons* possui diversos tipos de licença (DUDZIAK, 2016):

- a) CC0 – Domínio Público: Esta licença CC0 permite aos cientistas, educadores, artistas e outros criadores de conteúdos a renunciar a qualquer direito reservado e, assim, colocá-los tão completamente quanto possível no domínio público, para que outros possam construir livremente em cima, melhorar e

reutilizar as obras para quaisquer fins, sem restrições sob a legislação autoral ou banco de dados.

- b) **Atribuição CC BY:** Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados. Particularmente com relação à licença CC-BY, é preciso destacar que, por ser o tipo de licença mais aberta tanto com relação às permissões e acessos, também é a licença que permite o uso dos conteúdos para fins comerciais. Isso significa que terceiros podem obter lucros com o trabalho alheio a qualquer momento, sem que o criador tenha qualquer controle.
- c) **Atribuição-Compartilhual CC BY-SA:** Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Esta licença costuma ser comparada com as licenças de software livre e de código aberto “copyleft”. Todos os trabalhos novos baseados no seu terão a mesma licença. Portanto, quaisquer trabalhos derivados também permitirão o uso comercial. Esta é a licença usada pela Wikipédia e é recomendada para materiais que seriam beneficiados com a incorporação de conteúdos da Wikipédia e de outros projetos com licenciamento semelhante.
- d) **Atribuição-SemDerivações CC BY-ND:** Esta licença permite a redistribuição, comercial e não comercial, desde que o trabalho seja distribuído inalterado e no seu todo, com crédito atribuído ao autor.
- e) **Atribuição-NãoComercial CC BY-NC:** Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais e, embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.
- f) **Atribuição-NãoComercial-Compartilhual – CC BY-NC-SA:** Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

g) Atribuição-SemDerivações-SemDerivados – CC BY-NC-ND: Esta é a mais restritiva das nossas seis licenças principais, só permitindo que outros façam download dos seus trabalhos e os compartilhem desde que atribuam crédito a você, mas sem que possam alterá-los de nenhuma forma ou utilizá-los para fins comerciais.

Conforme acima exposto, verifica-se que existem diversos tipos de licença *Creative Commons*, devendo o autor da obra ponderar seus objetivos e escolher a que mais lhe for favorável.

Feitas essas considerações sobre o *Creative Commons*, trataremos das questões relativas à licença chamada de *Copyleft*.

4.3.2 *Copyleft*

Embora o *Copyleft* tenha surgido a partir de uma doutrina anglo-saxônica, ele pode ser utilizado no Brasil, pois o principal objetivo dessa licença é a proteção de direitos morais do autor, o que é permitido pelo sistema vigente no nosso país, o francês. O nome foi criado a partir de um trocadilho com o *copyright*, que protege o direito de autorização de obras intelectuais, enquanto o *Copyleft* permite o uso, reprodução, distribuição e eventuais alterações das obras sem a necessidade de autorização prévia (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Criado, inicialmente, no contexto da computação, o *Copyleft* surgiu juntamente ao *software* livre³⁰ na década de 1980 (SANTOS, 2008). A princípio, a ideia era permitir a disseminação de conhecimento relativo à tecnologia da informação, de modo que a sociedade pudesse se desenvolver com o apoio da área da computação. Assim, uma das principais características do *software* livre é a manutenção do código-fonte³¹

³⁰Software Livre refere-se a todo programa de computador que pode ser executado, copiado, modificado e redistribuído sem que haja a necessidade da autorização do seu proprietário para isso. Esse tipo de software disponibiliza para seus usuários e desenvolvedores o livre acesso ao código-fonte para que possam realizar alterações da maneira que desejarem. Disponível em: <https://canaltech.com.br/software/o-que-e-software-livre-25494/#:~:text=Software%20Livre%20refere%2Dse%20a,do%20seu%20propriet%C3%A1rio%20para%20isso>. Acesso em: 18 mar. 2022.

³¹Um agrupamento de elementos, que são instruções escritas para informar ao computador o que ele precisa fazer. Isso é o código fonte, que é decifrado tanto pelas máquinas quanto pelos humanos. Para entender o código fonte e as instruções que ele contém, basta ter conhecimento na linguagem em que ele está escrito. (...) Se um programador tem o código fonte em mãos, ele consegue modificar a forma de funcionamento, acrescentar ou remover recursos e fazer diversas outras alterações. Disponível em: <https://kenzie.com.br/blog/codigo-fonte/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

aberto, o que permitiria que as pessoas tivessem acesso a sua configuração e pudessem estudá-la e utilizá-la da melhor forma, inclusive, realizando alterações (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Nesse sentido, o licenciamento de programas de computação com o código-fonte aberto e com o uso do *Copyleft* permitiria que os direitos do criador do programa fossem reconhecidos, além de possibilitar que a sociedade levasse o conhecimento construído adiante. Dessa maneira, as quatro liberdades fundamentais do software livre seriam garantidas, quais sejam: a liberdade de reproduzir o programa para fins próprios; a liberdade de estudar a configuração do programa e poder adaptá-lo; a liberdade de compartilhar o programa e a liberdade de aperfeiçoá-lo (LE MOS e MANZUETO, 2005).

Ressalte-se que, apesar de o *Copyleft* ter sido criado no âmbito do estudo da computação, sua utilização não se restringe a programas de computador, uma vez que outras obras intelectuais podem ser protegidas por essa licença, sejam músicas, livros, imagens etc. Juntamente ao *Creative Commons*, o *Copyleft* foi embasado na doutrina do *fair use*, citada em um momento anterior neste trabalho.

Traduzindo para o português em sua literalidade, *fair use* significa “uso justo”. A doutrina refere-se à possibilidade de utilização de obras intelectuais sem a necessidade de se obter prévia autorização do criador. Assim, o *fair use* seria uma espécie de limitação aos direitos autorais, papel que, no Brasil, é desempenhado pelo artigo 46 da LDA³² (BRASIL, 1998). Entretanto, considerando que o sistema anglo-

³²Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I - a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza; c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários; II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou; V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização; VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro; VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa; VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras

saxônico é o *common law*³³, as limitações são observadas caso a caso, com base na doutrina e na jurisprudência do país.

Dito isso, verifica-se que o *Copyleft* funciona semelhantemente ao *Creative Commons*, tendo em vista que ambos buscam a possibilidade de utilização de obras intelectuais sem a violação dos direitos autorais envolvidos.

4.4 O contrato de cessão de direitos

Apesar de o desenvolvimento tecnológico possibilitar cada vez mais a produção independente, muitos músicos ainda celebram contratos referentes aos direitos autorais de suas obras. Um desses contratos é a cessão de direitos, cuja circulação está disciplinada no artigo 49 da LDA³⁴ (BRASIL, 1998). Otávio Afonso dispõe sobre o tema (AFONSO, 2009, p. 61):

A cessão de direitos autorais é o negócio jurídico que realiza a transferência do domínio do direito patrimonial do autor, em regra, de forma definitiva, impondo-se a extinção do direito de quem cede.

O contrato de cessão de direitos deve ser celebrado por escrito, havendo especificação do objeto, bem como as condições de exercício dos direitos. A cessão poderá ser registrada nos moldes do artigo 17, caput e parágrafo 1º, da Lei 5.988/73³⁵ (BRASIL, 1973), que determina que a obra deve ser registrada de acordo com sua

preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores (BRASIL, 1998).

³³*Common Law* consiste em um sistema jurídico originado na Inglaterra, na Idade Média, caracterizado pela não codificação do ordenamento jurídico, de modo que os conflitos são solucionados com a observação de casos semelhantes anteriores, isto é, as decisões jurisprudenciais (PANTOJA, 2019).

³⁴Art. 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 (BRASIL, 1998).

³⁵Art. 17. Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia. § 1º Se a obra for de natureza que comporte registro em mais de um desses órgãos, deverá ser registrada naquele com que tiver maior afinidade (BRASIL, 1973).

natureza, isto é, seu conteúdo; assim, o artigo disciplina que a Biblioteca Nacional, a Escola de Música, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Instituto Nacional do Cinema e o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia são alguns dos possíveis destinos de registro da obra. Por outro lado, se não houve o referido registro, o Cartório de Títulos e Documentos será o competente para o ato. Tais informações constam do artigo 50 da LDA³⁶ (BRASIL, 1998). Além disso, os direitos envolvidos podem ser transferidos em sua totalidade ou parcialmente, a depender das cláusulas definidas entre as partes. Saliente-se que, caso não haja manifestação, presume-se que o contrato é oneroso, assemelhando-se a uma compra e venda. Do contrário, as partes deverão expressar que se trata de um contrato gratuito, ou seja, semelhante a uma doação (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

A legislação nacional previu, ainda, a possibilidade de o contrato de cessão de direitos ter como objeto obras futuras, conforme se depreende do artigo 51, caput e parágrafo único, da Lei de Direitos Autorais³⁷ (BRASIL, 1998). Nesse sentido, um músico, por exemplo, poderá realizar um contrato com a sua produtora dispondo de seus direitos patrimoniais relativos a obras futuras. Ademais, ressalte-se que, quando não houver previsão temporal ou quando esta for superior a cinco anos, o prazo será reduzido ao máximo estabelecido pela lei, diminuindo, conseqüentemente e proporcionalmente, o valor econômico estipulado.

Vale salientar que os direitos envolvidos são direitos patrimoniais, uma vez que os direitos morais referentes a obras intelectuais são intransferíveis, conforme foi explicado anteriormente. Dessa forma, os direitos inerentes à relação do criador com a obra serão preservados, de modo que apenas os direitos atrelados à perspectiva econômica serão explorados pela figura da concessionária (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009).

Dito isso, verifica-se que a cessão de direitos é mais uma forma utilizada para garantir satisfação aos direitos autorais envolvidos no campo musical, considerando

³⁶Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa. § 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos. § 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço (BRASIL, 1998).

³⁷Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos. Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado (BRASIL, 1998).

que as produtoras, em regra, têm mais aparato técnico para a divulgação e exploração de obras, aproximando a relação entre os artistas e o público. Além disso, é possível perceber que, como esse tipo de contrato dispõe sobre direitos de extrema importância para o ramo, foi preciso a edição de uma legislação bem especificada para tratar do tema, característica comum no ordenamento jurídico brasileiro.

4.5 A garantia da proteção ao direito autoral musical

Como foi possível observar no decorrer deste trabalho, o surgimento das plataformas que oferecem serviços de *streaming* ocasionou uma alteração drástica na forma de consumo não só de música, mas de cultura em geral ao redor do mundo, tendo em vista que a aquisição deixou de ser a principal forma utilizada, sendo substituída pelo simples acesso. Entretanto, tratando mais especificamente do âmbito musical, foram encontradas formas alternativas capazes de contornar uma possível crise no sistema dos direitos autorais referentes a esse campo artístico.

O papel desempenhado pelas agregadoras e pelo ECAD foi uma das principais maneiras alcançadas para a garantia de direitos autorais na música ser concretizada nos dias atuais. Conforme analisado anteriormente, as agregadoras surgiram como uma figura bastante importante para o ramo das plataformas digitais, considerando-se as diversas parcerias realizadas entre elas, a fim de remunerar os envolvidos nas relações jurídicas estabelecidas, principalmente no que se refere aos artistas. Além disso, como os contratos celebrados entre as agregadoras e as plataformas não abarcam o ECAD, foi explicitado que este configuraria como apto a realizar a cobrança relativa à execução pública de fonogramas nas plataformas de *streaming*, em consonância com o julgamento proferido pelo STJ no Recurso Especial 1.559.264/RJ.

As licenças públicas, por sua vez, seriam concedidas, majoritariamente, para conferir mais liberdade para o artista dispor sobre como suas obras podem ser utilizadas, podendo dispensar, assim, o aspecto financeiro do negócio. Nesse sentido, tais licenças aparecem mais como uma maneira de proporcionar que a sociedade tenha acesso às obras sem a necessidade de autorização do criador, devendo observar as restrições feitas pelo próprio autor.

Por último, o contrato de cessão de direitos junta-se às outras formas de proteção aos direitos autorais musicais aqui expostas, consistindo na possibilidade de o artista dispor de seus direitos patrimoniais para outra figura, que poderá explorar os

fonogramas economicamente, caso seja de seu interesse. Como pôde ser observado, esse tipo de contrato se mostra bastante atrativo para os artistas que querem ser remunerados pelas suas obras sem a necessidade de lidar com as atividades relacionadas à exploração pecuniária, fato que os leva a celebrar um contrato de cessão para que outro agente seja responsável por essas obrigações.

Portanto, verifica-se que, concomitantemente à garantia dos direitos discutidos, a sociedade se vê amparada no que diz respeito à proteção do direito fundamental de acesso à cultura, que, atualmente, é representada pelo ramo da música em grande proporção. Sendo assim, demonstrados alguns pontos principais referentes ao tema do Direito Autoral no âmbito da música, percebe-se o quão importante é a continuação dos estudos nessa área, principalmente com o avanço constante da tecnologia, que nos surpreende cada vez mais, como aconteceu com o surgimento das plataformas de *streaming* e sua contínua expansão de mercado.

5 CONCLUSÃO

Depreende-se, deste estudo, que foram encontradas formas alternativas de proteção aos direitos autorais no âmbito da música com o surgimento das plataformas digitais, ainda que a legislação nacional não tenha previsto expressamente a possibilidade desse tipo de tecnologia, levando-se em consideração a diferença temporal entre a edição da Lei de Direitos Autorais, que é do ano de 1998, e a aparição das primeiras mídias digitais, em meados dos anos 2000. Isso se deu em razão da uniformização de entendimento proferido pelo Superior Tribunal de Justiça, ao se manifestar sobre a configuração de execução pública por parte das plataformas de *streaming*. Como foi visto, em se tratando do ramo musical, a execução pública diz respeito à reprodução de fonogramas em locais de frequência coletiva, inicialmente pensados como ambientes físicos, tais como boates, bares, clubes, ginásios etc. Entretanto, a decisão do STJ considerou que a reprodução musical através de plataformas digitais configura execução pública, permitindo que o ECAD realize a devida arrecadação e distribuição aos artistas.

Ademais, a celebração de contratos privados também se mostrou uma maneira bastante utilizada pelos artistas. Foi possível observar que um dos contratos mais frequentemente celebrados é o que envolve a figura das agregadoras. Estas teriam a função de intermediar a relação entre os artistas e as plataformas digitais, tendo em vista que não é do interesse das plataformas realizarem pagamentos oriundos de *royalties* individualmente. Desse modo, os pagamentos são efetuados perante as agregadoras, que repassam os valores devidos a cada um dos artistas. Os selos, isto é, as gravadoras de menor porte, também podem fazer parte da relação, recebendo uma parcela da renda gerada pela exploração.

Outra forma de garantia de proteção aos direitos autorais musicais observada foi a concessão de licenças públicas. Destinadas a conferir mais liberdade ao criador da obra quanto aos direitos que deseja reservar, as licenças públicas possibilitam o acesso às músicas sem que ocorra violação aos direitos autorais envolvidos. Nesse sentido, cabe ao autor determinar de que maneira o público poderá se utilizar de sua obra, sob pena de responsabilidade civil e penal, tendo em vista que o desrespeito a direitos autorais também é tipificado como crime pelo nosso Código Penal. As duas licenças estudadas foram o *Creative Commons* e o *Copyleft*, ambas inspiradas na

doutrina do *fair use*, que busca a disseminação de conhecimento e de cultura, respeitando, contudo, a vontade do criador.

Por fim, foi analisada a importância do contrato de cessão de direitos para o campo da música, ressaltando suas peculiaridades doutrinárias e legislativas, uma vez que a LDA reserva alguns artigos para tratar deste tipo de contrato. Celebrado sempre por escrito, a cessão pode ocorrer total ou parcialmente, devendo o autor especificar qual o objeto do contrato, bem como suas condições de exercício. Conforme pôde ser observado, a cessão pode ocorrer onerosamente, o que a faz se assemelhar a um contrato de compra e venda; por outro lado, poderá ser realizada gratuitamente, aproximando-se, por sua vez, de um contrato de doação. Este tipo de contrato é bastante relevante para artistas, gravadoras e plataformas de *streaming* no quesito remuneração, considerando que músicas futuras podem ser objeto do negócio, devendo ser observado o prazo máximo de cinco anos. Desse modo, sabendo para quem terá seus direitos patrimoniais cedidos, os autores se colocam numa certa posição de segurança, pois já aguardam o recebimento da renda relativa a tais direitos, previamente acordada através do contrato celebrado.

Sendo assim, verifica-se que o surgimento das plataformas digitais, embora no início tenha causado certa insegurança quanto à proteção de direitos autorais, não foi um empecilho para a produção musical, uma vez que, atualmente, o crescimento de tais plataformas se mostra exponencial, a exemplo do YouTube, Spotify, Apple Music, Deezer, entre outras, fato que colabora bastante com a criação artística. Além disso, pode-se afirmar que a renda digital se tornou mais uma forma importantíssima de remuneração dos artistas, tendo em vista que, antigamente, era limitada à realização de shows e à venda de músicas através de discos de vinil, CD's etc. Além disso, ressalte-se que, diante das diversas vantagens trazidas pelos serviços de *streaming*, a sociedade vem mostrando que está apta a utilizar tais serviços e ter acesso a uma enorme quantidade de músicas disponibilizadas nas plataformas, dispensando parcialmente, portanto, antigas práticas de pirataria, tais como a cópia de CD's e o download gratuito de músicas disponíveis na internet, como acontecia com a plataforma Napster.

Nesse sentido, é inegável que as plataformas digitais revolucionaram a forma de consumo de música mundialmente e que, mesmo com a existência de percalços para a adaptação da estrutura que envolve o mundo da música, a sociedade encontrou formas alternativas de manter segurança ao sistema de proteção dos

direitos autorais, sem deixar de garantir, contudo, o direito fundamental de acesso à cultura previsto na Constituição Federal. Portanto, conclui-se que se tornou possível a coexistência de ambos os direitos mencionados, assim como se faz com a ponderação de princípios do Direito.

Referências bibliográficas:

ADOLFO, Luiz; PIRES, Eduardo. Direito de Autor e transformações tecnológicas. Do vinil ao streaming: as mudanças no mercado musical e na relação entre direitos autorais e acesso à música. *In: Congresso de Direito de Autor e Interesse Público*, nº 12, 2018, Curitiba, Anais. Curitiba: Editora Gedai, p. 1128-1154, 2018.

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral**: conceitos essenciais. 1 ed. Barueri – SP: Editora Manole, 2009. 268 p.

ANDRADE, José. Há 134 anos, o alemão Emil Berliner obteve a patente do gramofone. **Rádio Nacional**, Brasília, 8 nov. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2021-11/ha-134-anos-o-alemao-emil-berliner-obteve-patente-do-gramofone>. Acesso em: 05 mar. 2022.

ANDRADE, Soraia. Fonógrafo. **MuralSonoro**, 15 fev. 2014. Disponível em: <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2014/2/15/fongrafo>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Associações. **ECAD**, 2022. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/associacoes/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 16 mar. 2022.

BAJARIN, Tim. How Taylor Swift Saved Apple Music. **TIMES**, 30 jun. 2015. Disponível em: <http://time.com/3940500/apple-music-taylor-swift-release/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

BECKER, Keiffer. Fair use e sua aplicação na legislação brasileira. **Jus**, 2021. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/91807/fair-use-e-sua-aplicacao-na-legislacao-brasileira>. Acesso em: 03 mar. 2022.

BITTAR, Carlos. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 188 p.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos Autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 28 fev. 2022.

BRASIL, **Lei nº 496**, de 1º de agosto de 1898. Define e garante os direitos autorais. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>. Acesso em: 28 fev. 2022.

BRASIL. **Lei nº 5.988**, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5988.htm. Acesso em: 16 mar. 2022.

BRASIL. **Lei nº 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm.

BRASIL. **Lei nº 10.406**, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406compilada.htm. Acesso em: 16 mar. 2022.

BRASIL. **Lei nº 12.853**, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm. Acesso em: 16 mar. 2022.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Recurso Especial 1.559.264/RJ. Relator: Ricardo Villas Bôas Cueva – Terceira Turma. **Diário de Justiça Eletrônico**, Brasília, 05 fev. 2017. Disponível em: <https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/433471438/recurso-especial-resp-1559264-rj-2013-0265464-7/inteiro-teor-433471448>. Acesso em: 11 mar. 2022.

CERQUEIRA, Wagner. O que é Globalização? **Mundo Educação**, 2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/o-que-globalizacao.htm>. Acesso em: 14 mar. 2022.

CONCI, Matheus. Como o consumo de playlists está mudando nosso jeito de ouvir música. **O futuro das coisas**, 14 mar. 2021. Disponível em: <https://ofuturodascoisas.com/como-o-consumo-de-playlists-esta-mudando-nosso-jeito-de-ouvir-musica/>. Acesso em: 09 mar. 2022.

Crescimento na música: IFPI divulga relatório de 2021. **SBACEM**, 13 abr. 2022. Disponível em: <https://sbacem.org.br/crescimento-na-musica-fpi-divulga-relatorio-de-2021/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DUDZIAK, Elisabeth. Licenças Creative Commons: saiba mais sobre isso. **Águia**, 15 jun. 2016. Disponível em: <https://www.aguia.usp.br/?p=5763>. Acesso em: 17 mar. 2022.

FERREIRA, Erick. IFPI: O mercado global de música gravada cresceu 7,4%. **Amar Sombrás**, 03 abr. 2021. Disponível em: <https://amar.art.br/ifpi-mercado-musical-cresce/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

FRANCISCO, Pedro; VALENTE, Mariana. **Da Rádio ao Streaming**: ECAD, direito autoral e música no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. 396 p. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%c3%a1dio%20ao%20streaming.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

FURTADO, Teresa. O que é P2P? **O TechTudo**, 09 mai. 2012. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2012/05/o-que-e-p2p.ghtml>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Google AdSense: O que é, como funciona e como ativar e usar no YouTube. **Remessa Online**, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://www.remessaonline.com.br/blog/google-adsense-o-que-e-como-funciona-e-como-usar-no-youtube/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual** – subsídios para o ensino. 2. ed. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1998.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual**. 3. ed. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2002.

LEITE, Vitor. O que é streaming e como funciona essa tecnologia? **Blog Nubank**, 02 ago. 2021. Disponível em: <https://blog.nubank.com.br/o-que-e-streaming/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

LEMOS, Ronaldo. **Direito, tecnologia e cultura**. Rio de Janeiro: FGV, 2005. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2190/Ronaldo%20Lemos-Direito-Tecnologia-e-Cultura.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 mar. 2022.

LEMOS, Ronaldo; MANZUETO, Cristiane. **Software livre e Creative Commons**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

LOSSO, Fabio. **Os direitos autorais no mercado da música**. 2008. Tese (Doutorado em Direito Civil) – Curso de Direito – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-28092009-082901/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MCINTYRE, Hugh. Taylor Swift Vs. Spotify: Should Artists Be Allowed To Opt Out Of Free Streaming? **Forbes**, 8 ago. 2015. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2015/08/08/taylor-swift-vs-spotify-should-artists-be-allowed-to-opt-out-of-free-streaming/?sh=50ea25fb13a3>. Acesso em: 15 mar. 2022.

MOSCHETTA, Pedro; VIEIRA, Jorge. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 49, p. 258-292, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/5XZxPbPwL7VhPdhdLgbmzfF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Onde o Spotify está disponível? **Spotify**, 2021. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/where-spotify-is-available/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

ORTEGA, Rodrigo. 'Agregadoras' viram alternativa mais barata que gravadoras para streaming'. **G1**, São Paulo, 14 ago. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/2015/08/agregadoras-viram-alternativa-mais-barata-que-gravadoras-para-streaming.html>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PAIVA, José. **Direito autoral, MP3 e a nova indústria da música**. Logos. v.18, n. 2, p. 31-42. 2011.

PANTOJA, Othon. O que é o common law, as diferenças e semelhanças com o civil law. **Aurum**, 10 set. 2019. Disponível em: <https://www.aurum.com.br/blog/common-law/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

PANZOLINI, Carolina. **Direitos autorais: aspectos essenciais e tendências**. 2018. Tese (Mestrado em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação) – Curso de Direito – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34485/1/2018_CarolinaRaquelLeiteDinizPanzolini.pdf. Acesso em: 15 mar. 2022.

REIS, Tiago. Royalties: entenda o significado do termo e a sua importância. **Suno Artigos**, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://www.suno.com.br/artigos/royalties/#:~:text=Royalties%20%C3%A9%20uma%20palavra%20de%20comercializa%C3%A7%C3%A3o%20de%20um%20bem>. Acesso em: 12 mar. 2022.

RIBEIRO, Luiz. Kanye West recusa proposta de US\$100 milhões do Apple Music. **MacMagazine**, 21 fev. 2022. Disponível em: <https://macmagazine.com.br/post/2022/02/21/kanye-west-recusa-proposta-de-us100-milhoes-do-apple-music/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ROVEDA, Ugo. Código fonte: para que serve, qual a importância e como ler? **Kenzie Academy Brasil**, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://kenzie.com.br/blog/codigo-fonte/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SANTOS, Manuella. **Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções**. 2008. Tese (Mestrado em Direito) – Curso de Relações Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/8112/1/Manuella%20Silva%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SEGURA, Leni. **Tratamento Contábil e Tributário de Receitas em Empresas do Setor Musical**. 2018. Tese (Mestrado em Controladoria e Finanças Empresariais) – Curso de Ciências Contábeis – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/3865/5/LENI%20REGINA%20SEGURA.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

SILVA, Rebecca. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. **Forbes**, 22 mar. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Sobre as licenças: a função das nossas licenças. **Creative Commons**, 2022. Disponível em: <https://br.creativecommons.net/licencas/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

VELASCO, Ariane. O que é Software Livre? **CanalTech**, 11 ago. 2014. Disponível em: <https://canaltech.com.br/software/o-que-e-software-livre-25494/#:~:text=Software%20Livre%20refere%2Dse%20a,do%20seu%20propriet%C3%A1rio%20para%20isso>. Acesso em: 18 mar. 2022.

WACHOWICZ, Marcos. **Direito fundamental do autor:** tensão constitucional entre a propriedade intelectual e o direito à liberdade de informação dos bens informáticos. Anais do V Seminário Internacional de Demandas sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2008.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CCSA/DDI

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)
ATA DO TCC

Matrícula: 201700025252	Curso: Direito
Discente: FELIPE MATHEUS INÁCIO DE MELO	
Prof.º(a) TANISE ZAGO THOMASI – Orientadora	
Prof.º(a) CLARA ANGÉLICA GONÇALVES CAVALCANTE DIAS – Membro-Titular 1	
Prof.º(a) ALEXIS MAGNUM AZEVEDO DE JESUS – Membro-Titular 2	
Título do TCC: AS TRANSFORMAÇÕES NO DIREITO AUTORAL MUSICAL DIANTE DO SURGIMENTO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS	
Data da Defesa: 06/05/2022	
Horário da Defesa: 11h	
Local da Defesa: videoconferência através de link	

AVALIAÇÃO

EXAMINADOR	NOTA
Prof.º(a) TANISE ZAGO THOMASI	10,0
Prof.º(a) CLARA ANGÉLICA GONÇALVES CAVALCANTE DIAS	10,0
Prof.º(a) ALEXIS MAGNUM AZEVEDO DE JESUS	10,0
MÉDIA FINAL	10,0

Lavrada a presente ata, que lida e colocada conforme, vai assinada pelo Orientador(a), Examinadores(as) e Discente.

São Cristóvão, 6 de maio de 2022.

Tanise Zago Thomasi

Prof.º(a) Orientador(a)

Cyrcia

Prof.º(a) Membro da Banca 1

Alexis Magnum Azevedo de Jesus

Prof.º(a) Membro da Banca 2

Felipe Matheus Inácio de Melo

Discente



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CCSA/DDI

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)
DECLARAÇÃO - BANCA EXAMINADORA – DEFESA TCC

Atividade: **apresentação, defesa e aprovação de TCC**

Discente: **FELIPE MATHEUS INÁCIO DE MELO**

Título do TCC: **AS TRANSFORMAÇÕES NO DIREITO AUTORAL MUSICAL DIANTE DO SURGIMENTO DAS PLATAFORMAS DIGITAIS**

Data da Defesa: **06/05/2022**

Horário da Defesa: **11h**

Local da Defesa: **videoconferência através de link**

Nota: 10,0 (dez)

Prof.^o(a) **TANISE ZAGO THOMASI – Orientadora**

Prof.^o(a) **CLARA ANGÉLICA GONÇALVES CAVALCANTE DIAS – Membro-Titular 1**

Prof.^o(a) **ALEXIS MAGNUM AZEVEDO DE JESUS – Membro-Titular 2**

Eu, **Ubirajara Coelho Neto**, Chefe do Departamento de Direito da Universidade Federal de Sergipe, **declaro** para os devidos fins, que foi realizada ação pedagógica, conforme discriminação acima.

São Cristóvão, 6 de maio de 2022.

Prof.^o Dr.^o Ubirajara Coelho Neto
Chefe do DDI



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CONSELHO DO ENSINO, DA PESQUISA E DA EXTENSÃO**

RESOLUÇÃO Nº 10/2014/CONEPE

ANEXO II

BIBLIOTECAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA

Autorizo a Universidade Federal de Sergipe a disponibilizar através do catálogo eletrônico, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98 o texto integral da obra abaixo citada, em formato digital PDF, para fins de leitura, impressão e download, a título de divulgação da produção científica da Universidade Federal de Sergipe, a partir da data abaixo firmada.

() Especialização (X) Graduação () Residência médica

Núcleo/Departamento: Centro de Ciências Sociais Aplicadas – Departamento de Direito

Título: As transformações no direito autoral musical diante do surgimento das plataformas digitais

Autor: Felipe Matheus Inácio de Melo

CPF: 068.016.825-71

Email: felipeufsdireito@gmail.com

Orientadora: Tanise Zago Thomasi

CPF: 769.118.290-20

E-mail: tanisethomasi@gmail.com

Data de conclusão: 06 de maio de 2022.

Data de depósito: 13 de maio de 2022.

Felipe Matheus Inácio de Melo
Assinatura do Autor