

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

**GIOVANNA RODRIGUES SOUZA DE ALMEIDA**

**SPOTIFY E DEEZER: REMUNERAÇÃO NAS PLATAFORMAS DIGITAIS À LUZ DO  
DIREITO AUTORAL BRASILEIRO**

**São Cristóvão/SE**

**2026**

GIOVANNA RODRIGUES SOUZA DE ALMEIDA

**SPOTIFY E DEEZER: REMUNERAÇÃO NAS PLATAFORMAS DIGITAIS À LUZ DO  
DIREITO AUTORAL BRASILEIRO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Direito da Universidade Federal de Sergipe, como requisito final para a obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientador: Professor Dr. Jadson Correia de Oliveira

São Cristóvão/SE

2026

GIOVANNA RODRIGUES SOUZA DE ALMEIDA

**SPOTIFY E DEEZER: REMUNERAÇÃO NAS PLATAFORMAS DIGITAIS À LUZ DO  
DIREITO AUTORAL BRASILEIRO**

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

Defendido e aprovado pela banca em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira  
Orientador

---

Prof. Dr. Marcelo Fernandez Cardillo de Morais Urani  
Avaliador

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Manuella Maria Vergne Cardoso  
Avaliadora

*A sorte de ter sido eu, de ter sido quem eu sou, de estar onde estou, não é nada, se comparada ao meu maior 'Gol'. Sim, acho que fiz um monte de gente feliz. (Rita Lee)*

## **AGRADECIMENTOS**

Assim como todas as outras conquistas, primeiramente agradeço ao esforço de meus pais, Arlindo e Silvana, que fizeram com que o caminho fosse menos árduo e me deram todos os meios para que eu realizasse tudo que almejei.

Agradeço à minha avó Marli, de quem herdei muito do que sou, por ter sido grande incentivadora e por ter feito da música uma das partes mais centrais da minha vida.

Agradeço imensamente a sorte de encerrar esta graduação cercada de bons amigos, que transformaram não apenas as vitórias, mas também os obstáculos, em experiências coletivas. Guardo com carinho todo o apoio recebido e as incontáveis vezes em que compartilhamos o peso e a leveza desta jornada.

Expresso minha gratidão ao meu orientador, Jadson Correia de Oliveira, por toda a assistência prestada; e à professora Denise Leal Fontes Albano Leopoldo, que, em tão pouco tempo, soube compreender e materializar minhas ideias para a viabilização deste estudo.

Por fim, dedico este trabalho a todos os amigos que fiz por meio da música, aqueles que, com muita paixão, fazem dela seu meio de vida e a compreendem como parte fundamental da construção da nossa identidade coletiva.

## RESUMO

O presente trabalho analisa os modelos de remuneração praticados pelas plataformas de streaming musical, com foco no Spotify e na Deezer, sob a ótica dos princípios fundamentais do ordenamento jurídico brasileiro e do Direito Autoral. O objetivo geral consiste em avaliar se o modelo *pro-rata*, amplamente utilizado pelo Spotify, e a transição para o modelo *artist-centric* pela Deezer guardam conformidade com os preceitos de justiça distributiva e proteção à dignidade do autor previstos na legislação nacional. A metodologia adotada fundamenta-se em uma pesquisa exploratória e bibliográfica, de natureza qualitativa, utilizando-se do método dedutivo e comparativo para confrontar a operacionalização técnica das plataformas com a Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9.610/98) e a Teoria dos Direitos Fundamentais. Os resultados apontam que o sistema *pro-rata* pode gerar distorções na repartição de receitas ao privilegiar grandes detentores de direitos e desconsiderar a escolha individual do consumidor, o que levanta questionamentos sobre a isonomia e a proporcionalidade na remuneração de artistas de menor alcance. Em contrapartida, observa-se que modelos centrados no artista ou no usuário buscam alinhar o fluxo financeiro ao consumo efetivo, aproximando-se da finalidade social do direito de autor. Conclui-se que a adequação das plataformas ao ordenamento brasileiro exige uma revisão crítica das cláusulas contratuais e dos algoritmos de distribuição de *royalties* para assegurar uma contraprestação justa e equitativa, em observância à função social da propriedade intelectual e aos direitos da personalidade do criador.

**Palavras-chave:** Direito Autoral; *Streaming*; Spotify; Deezer; Remuneração; *pro-rata*; *artist-centric*.

## ABSTRACT

This study analyzes the remuneration models practiced by music streaming platforms, focusing on Spotify and Deezer, through the lens of the fundamental principles of the Brazilian legal system and Copyright Law. The general objective is to evaluate whether the pro-rata model, widely used by Spotify, and the transition to the artistic-centered (or user-centric) model by Deezer comply with the precepts of distributive justice and the protection of the author's dignity provided for in national legislation. The adopted methodology is based on exploratory and bibliographic research, of a qualitative nature, using the deductive method to confront the technical operation of the platforms with the Copyright Law (Law 9.610/98) and the Theory of Fundamental Rights. The results indicate that the pro-rata system can generate distortions in the distribution of revenue by privileging large rights holders and disregarding the individual choice of the consumer, which raises questions about isonomy and proportionality in the remuneration of smaller-scale artists. On the other hand, it is observed that models centered on the artist or the user seek to align the financial flow with effective consumption, approaching the social purpose of copyright. It is concluded that the adequacy of the platforms to the Brazilian legal order requires a critical review of contractual clauses and royalty distribution algorithms to ensure fair and equitable compensation, in compliance with the social function of intellectual property and the creator's personality rights.

**Keywords:** Copyright; Streaming; Spotify; Deezer; Remuneration; pro-rata; artist-centric.

## SUMÁRIO

### **1. INTRODUÇÃO**

### **2. EVOLUÇÃO E FUNDAMENTOS DO DIREITO AUTORAL**

2.1 ORIGENS E FUNDAMENTOS DO DIREITO AUTORAL NO CENÁRIO INTERNACIONAL

2.2 RECEPÇÃO DO DIREITO AUTORAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO

### **3. A NATUREZA JURÍDICA E OS PRINCÍPIOS DO DIREITO AUTORAL NA ORDEM CONTEMPORÂNEA**

3.1 A DUALIDADE DO DIREITO AUTORAL: DIREITOS MORAIS E PATRIMONIAIS

3.2 A FUNÇÃO SOCIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

3.3 ISONOMIA E PROPORCIONALIDADE NA ERA DIGITAL

### **4. A REMUNERAÇÃO DE AUTORES NAS PLATAFORMAS DE STREAMING: COLISÃO ENTRE MODELOS DE DISTRIBUIÇÃO E PROTEÇÃO AUTORAL**

4.1 A DESMATERIALIZAÇÃO DA OBRA E OS NOVOS ARRANJOS CONTRATUAIS

4.2 O SPOTIFY E A DINÂMICA DO MODELO PRO-RATA

4.3 AS DISTORÇÕES DOS MODELOS VIGENTES FRENTE À ISONOMIA: DO SUBSÍDIO CRUZADO À VULNERABILIDADE SISTÊMICA

### **5. O MODELO ARTIST-CENTRIC COMO PARADIGMA DA JUSTA DISTRIBUIÇÃO**

5.1 DO USER-CENTRIC AO ARTIST-CENTRIC: A EVOLUÇÃO DA ESTRATÉGIA DA DEEZER

5.2 A MECÂNICA DO MODELO ARTIST-CENTRIC

5.3 O ARTIST-CENTRIC E A JUSTIÇA DISTRIBUTIVA

### **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **REFERÊNCIAS**

## 1. INTRODUÇÃO

O *streaming* musical consolidou-se como a principal forma de consumo de música no mundo, respondendo por parte significativa da receita da indústria fonográfica desde o início da década. De acordo com o relatório anual da *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), que analisou o consumo nos 26 principais mercados musicais globais, em 2023 cerca de 32% das pessoas indicaram que ouviam música por meio de plataformas de *streaming*.

Seguindo essa tendência, o relatório demonstrou que, nesse mesmo período, a receita gerada pelo mercado da música aumentou em 10,2% comparada aos anos anteriores. Em 2024 houve um novo aumento, agora de 4,8%, representando o décimo ano consecutivo de crescimento. Ainda, no ano de 2023, as plataformas de *streaming* representaram 67,3% da receita total, subindo para 69% no ano seguinte (IFPI, 2024).

Nesse contexto, apesar da expressiva participação das plataformas digitais na economia da música, os critérios de remuneração autoral permanecem pouco transparentes e centralizados. Tal problemática evidencia-se no modelo *pro-rata*, que distribui valores conforme o volume global de execuções, tendendo a beneficiar artistas de grande popularidade em detrimento de emergentes. Somado a isso, práticas como o uso de execuções artificiais (*bots*) inflacionam reproduções e agravam as distorções na distribuição de royalties.

Diante desse cenário de assimetria informacional e novos arranjos contratuais, surge o problema de pesquisa que norteia este trabalho: verificar se o modelo de remuneração adotado por plataformas de *streaming*, especificamente Spotify e Deezer, respeita os princípios constitucionais e legais da proporcionalidade, da função social da propriedade intelectual e da isonomia entre autores.

A relevância desta investigação justifica-se pela necessidade de compreender se a inovação tecnológica está acompanhada da devida proteção jurídica ao criador, parte hipossuficiente da relação. Sob tal ótica, parte-se da premissa de que a ausência de um marco legal específico para o *streaming* no Brasil contribui para a insegurança jurídica. Presume-se que o sistema *pro-rata* (adotado pelo Spotify)

favorece a concentração de renda e fere a isonomia material, enquanto o modelo *artist-centric* (em implementação pela Deezer) apresenta-se como uma alternativa mais congruente aos princípios da propriedade intelectual. Entende-se que este último, ao buscar promover uma distribuição de *royalties* mais alinhada ao consumo individual do usuário, adequa-se de maneira mais eficaz aos imperativos de justiça distributiva.

Para responder à questão proposta, o objetivo geral deste trabalho é analisar a compatibilidade dos modelos de remuneração do Spotify e da Deezer com os princípios basilares do ordenamento jurídico brasileiro. Especificamente, o estudo busca descrever a evolução histórica e normativa do direito autoral, caracterizar as mecânicas financeiras dos modelos *pro-rata* e *artist-centric* e confrontar tais modelos com os princípios da isonomia e da função social da propriedade, avaliando qual sistema melhor protege a dignidade econômica do autor.

Metodologicamente, a pesquisa possui caráter qualitativo e natureza comparativa e descritiva. Quanto ao método de abordagem, adota-se predominantemente o dedutivo, partindo da análise das normas e princípios do direito autoral brasileiro, em especial a Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), e os incisos XXVII e XXVIII do art. 5º da Constituição Federal de 1988, para verificar sua aplicação nos casos concretos. Em caráter complementar, utilizam-se dados secundários provenientes de relatórios da indústria (como os da IFPI), documentos de gestão coletiva (dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD) e estudos técnicos especializados para fundamentar a crítica às execuções artificiais e à concentração de receitas.

Assim, a fim de atender aos objetivos propostos, este trabalho é estruturado em três capítulos principais, além desta introdução e das considerações finais. O capítulo 2 apresenta o marco teórico do direito autoral em perspectiva histórica, a recepção das normas internacionais no Brasil e a fundamentação principiológica necessária à análise. O capítulo 3 analisa a remuneração nas plataformas digitais, discutindo os novos arranjos contratuais, a falta de transparência e o impacto dos bots no cálculo de reproduções. Por fim, o capítulo 4 dedica-se à análise comparativa específica entre Spotify e Deezer, confrontando seus critérios de

remuneração com as normas do direito autoral brasileiro para verificar a compatibilidade constitucional de seus modelos.

## 2. EVOLUÇÃO E FUNDAMENTOS DO DIREITO AUTORAL

### 2.1 ORIGENS E FUNDAMENTOS DO DIREITO AUTORAL NO CENÁRIO INTERNACIONAL

Para uma melhor compreensão acerca dos direitos autorais na atualidade, faz-se necessário discorrer brevemente sobre a origem dessa tutela e seus precedentes históricos.

As discussões sobre direito autoral, nos moldes mais aproximados da realidade dos dias atuais, surgem na Europa no século XV, quando a possibilidade de controle sobre a reprodução de obras foi mitigada, em razão da invenção da máquina de impressão por Johannes Gutenberg (Zanini, 2024, p. 8). Uma vez que surge a possibilidade de replicar em larga escala produções literárias ou informativas sem as variações oriundas de transcrições e interferências de escribas, os autores passaram a vislumbrar um meio de obter lucro e reconhecimento, dando origem a um novo mercado (Zanini, 2024, p. 8).

Em um primeiro momento, ante à criação desse novo mercado de grande potencial lucrativo, o professor José Oliveira Ascensão (2022, p. 20) estabeleceu-se um sistema de privilégios concedido por monarcas, no qual foi atribuído aos detentores de máquinas de impressão, os chamados impressores, o monopólio da reprodução das obras. O privilégio, nessa conjuntura, representava a possibilidade de o impressor ou editor explorar comercialmente determinada obra por certo período de tempo, abrangendo produções literárias, científicas e artísticas, sem, contudo, contemplar o direito daquele que efetivamente a produziu (Zanini, 2024, p. 9).

Embora o regime de tutela não fosse direcionado ao autor, a obra em si era objeto de proteção, fruto da prospecção de capital atrelada a ela, representando um primeiro lampejo do caráter patrimonial atribuído às criações intelectuais. Por esse motivo, de acordo com Zanini (2024, p. 11) o detentor dos privilégios possuía autorização não somente para comercialização, mas também o direito de perseguir infratores que atentassem contra a originalidade da obra através de medidas coatoras, como a apreensão de cópias.

Sob essa ótica, torna-se fundamental observar a análise de Barbosa (2013) acerca da gênese das proteções legais no século XVIII:

A partir de 1710, apareceram as primeiras leis destinadas a estimular as criações literárias, artísticas e científicas, cuja intenção não era favorecer nenhuma das indústrias então existentes. Pelo contrário, o propósito das novas legislações era, em primeiro lugar, proteger os autores do excesso de poder econômico (e técnico) dos empresários gráficos, e, em segundo lugar, promover a criatividade intelectual. (Barbosa, 2013, p. 13)

Depreende-se, portanto, um rompimento paradigmático com o sistema anterior, que centralizava a receita e o controle do mercado nas mãos exclusivas dos detentores do maquinário de reprodução. Essa nova fase do direito autoral não apenas buscou limitar o poderio econômico dos empresários gráficos, mas inaugurou, efetivamente, a tutela jurídica do autor, elevando a proteção da criação intelectual a um patamar prioritário.

Assim, a evolução histórica da proteção autoral encontra um ponto de desdobramento fundamental na tradição legal inglesa, momento em que se supera o antigo sistema de privilégios para se estabelecer uma nova lógica jurídica. Nesse contexto, consolida-se o denominado direito de cópia ou *copyright*, que deslocou o eixo de proteção, de modo que o direito exclusivo de reprodução passou a ser originariamente do autor, e não mais do impressor ou da corporação de ofício (Barbosa, 2013, p. 13). Tal mudança não apenas retirou o monopólio perpétuo das mãos dos editores, mas também reconheceu, ainda que de forma embrionária, a figura do criador como o titular legítimo do controle econômico sobre sua obra.

Como cristalização legislativa desse movimento, foi aprovado na Inglaterra, em 1710, o Estatuto da Rainha Ana (*Statute of Anne*), considerado o primeiro diploma legal moderno a regular a matéria. O Estatuto inovou ao romper com a perpetuidade dos direitos, estabelecendo um regime temporal limitado para o monopólio de exploração. Dessa forma, essa normativa outorgava ao autor o direito exclusivo de imprimir e dispor de sua obra pelo prazo de 14 anos, período este que poderia ser renovado por igual tempo, caso o autor ainda estivesse vivo ao final do primeiro termo (Ascensão, 2022, p. 20).

Essa limitação temporal introduzida pelo Estatuto foi decisiva para o equilíbrio entre o incentivo à criação e o acesso público à cultura, inaugurando uma nova

dinâmica no ordenamento jurídico. Ao fixar prazos determinados, a legislação inglesa pavimentou o caminho para a consolidação do conceito de domínio público, assegurando que, após o período de proteção exclusiva do autor (ou de seus cessionários), a obra pudesse circular livremente pela sociedade. Dessa forma, o direito de autor não se estabelecia como um fim em si mesmo, mas como um instrumento temporário para fomentar o ciclo de produção cultural em benefício da coletividade (Ascensão, 2022, p. 20).

Mais adiante, ao tempo da Revolução Francesa foi decretado o fim de todos os privilégios concedidos nos moldes anteriores, representando período de maior ampliação da proteção ao autor, tendo sido cunhado efetivamente o direito de autoria ou *droit d'auteur* (Barbosa, 2013, p. 13). A partir de então, a tutela dos direitos autorais passou por crescentes fundamentais para alcançar a compreensão atual da temática junto ao ordenamento jurídico.

Sobre esse recorte histórico, Ana Luíza de Faria Canassa (2020, p. 95-96) identifica um aparente paradoxo entre as matrizes inglesa e francesa. Sob uma análise puramente objetiva e normativa, os marcos legais de ambas (o Estatuto da Rainha Ana de 1710 e as leis revolucionárias francesas da década de 1790) convergiam ao estabelecer um monopólio de exploração econômica em favor do criador.

Contudo, a motivação filosófica distanciou os dois sistemas. Enquanto na Inglaterra, apesar de alguns debates, consolidou-se a visão utilitarista, que buscava equilibrar a remuneração do autor com o interesse da coletividade (limitando o direito para garantir o acesso), a França trilhou um caminho distinto, fundamentado na sacralização do trabalho intelectual (Canassa, 2020, p. 95-96)

Nesse sentido, descreve a autora sobre a vertente francesa:

Por outro lado, o *droit d'auteur* seguiu uma acepção mais voltada ao direito natural, inspirado especialmente na teoria de Locke, que entendia o direito de propriedade como resultado de um trabalho, o que fazia da propriedade literária uma prerrogativa fundamental do autor, de modo que o trabalho de um escritor era considerado, pelos franceses, como a mais sagrada das propriedades. (Canassa, 2020, p. 96)

Essa dualidade filosófica, contudo, não impediu que a realidade prática do século XIX impusesse novos desafios à proteção autoral. Com a expansão do comércio internacional e a facilidade de circulação das obras além das fronteiras, a aplicação estritamente territorial das leis nacionais, fossem elas de matriz utilitarista ou jusnaturalista, tornou-se insuficiente para conter a contrafação em escala global. A necessidade de harmonizar esses sistemas díspares e garantir uma tutela recíproca entre as nações fomentou o debate sobre a internacionalização dos direitos, culminando na busca por um diploma que unificasse os parâmetros mínimos de proteção.

Nessa esteira, no ano de 1886 foi assinada em Paris a Convenção de Berna, que estabeleceu diretrizes para a proteção do direito autoral entre os países signatários, representando um dos principais avanços para a internacionalização dessa tutela. O Brasil, contudo, se manteve distante desse processo, promovendo sua filiação somente no ano de 1922 (Barbosa, 2013, p. 15).

A partir de 1967 com a Conferência de Estocolmo, a Convenção passou a ostentar como principal norma geral a “regra dos três passos” ou *three-step test*. A regra foi inserida para dispor sobre o direito de reprodução e execução de obras por terceiros não autorizados, estabelecendo condições e limitações básicas para tanto, quais sejam: “(i) em certos casos especiais; (ii) que não conflitem com a exploração comercial normal da obra e, (iii) não prejudiquem injustificadamente os legítimos interesses do Autor” (Basso, 2007, p. 494).

Uma vez promulgada a referida Convenção, culminando em diversos debates sobre essa tutela, a Alemanha posicionou seu entendimento quanto ao direito autoral alinhado a uma vertente mais humanitária em comparação aos demais países pioneiros na positivação do direito (Maia; Matias; Oliveira, 2019, p. 170).

Ao contrário das teorias utilitaristas do Reino Unido e Estados Unidos, que vislumbram a possibilidade de direito considerando os efeitos das obras na sociedade, ao efetivamente legislar sobre a proteção autoral, a Alemanha situou a tutela junto ao núcleo dos direitos fundamentais de sua Constituição Federal, compreendendo a relação entre autor e obra a partir de um prisma idealista, pelo qual essa relação por si só enseja a atribuição de direito (Maia; Matias; Oliveira, 2019, p. 170).

Assim, levando em consideração a profunda relação entre autor e obra, por meio do Ato de Berlim em 1908, passou-se a adotar o prazo de 50 anos após a morte do autor para a proteção dos seus direitos autorais, que posteriormente passou a ser de 70 anos de proteção do direito do autor e de 50 anos para direitos conexos (Ascensão, 2022, p. 21).

A adoção dessas premissas de compreensão quanto ao caráter do direito autoral fez com que os prazos estipulados no Ato de Berlim fossem incorporados ao ordenamento interno de diversos países, incluindo o brasileiro. No contexto, importa ressaltar que essa visão personalista oriunda da escola alemã, que coloca o autor em posição central, influenciou diretamente o legislador brasileiro de 1998 com a Lei de Direitos Autorais. É justamente essa centralidade do autor que parece ser desafiada hoje pelos modelos de remuneração massificados (a exemplo do *pro-rata*), nos quais a obra opera mais como “ativo financeiro”, seguindo a lógica utilitarista, do que como manifestação da personalidade.

Nesse passo, sedimentou-se um cenário jurídico internacional dividido entre a proteção do investimento econômico e a salvaguarda da personalidade do criador. Essas experiências estrangeiras não apenas consolidaram os parâmetros globais, mas serviram de matriz para o ordenamento jurídico brasileiro que, desde o período imperial, buscou adaptar tais influências às necessidades de seu próprio desenvolvimento cultural e legislativo, conforme se detalhará a seguir.

## 2.2 RECEPÇÃO DO DIREITO AUTRAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO

Refletindo as tensões europeias entre o privilégio comercial e o direito de autoria, a tutela dos direitos autorais no Brasil iniciou-se de forma fragmentada. Assim como nos países europeus do século XV, a proteção em solo nacional deu-se inicialmente por meio de privilégios pessoais, atribuídos caso a caso a título de 'favor real', sem a construção imediata de uma sistemática própria (Barbosa, 2013, p. 14).

Foi somente em 1827, com a Lei de criação das Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo que, em seu art. 7º dispôs sobre uma tutela ainda genérica do direito autoral, restringindo-se a determinadas obras acadêmicas impressas. O

dispositivo previa que a impressão do material seria realizada pelo Governo para que fosse disponibilizado nas instituições de ensino, garantindo aos autores privilégio exclusivo das obras por dez anos (Barbosa, 2013, p. 14).

Nos anos seguintes, as tendências de posituação do direito do autor no Brasil levaram à criminalização da impressão, gravação ou modificação de obras produzidas por brasileiros enquanto estivessem vivos ou até dez anos após a sua morte em caso de existência de herdeiros, conforme dispôs o art. 261 do primeiro Código Criminal, datado de 1830 (Barbosa, 2013, p. 14).

Até aquele momento, o tratamento da matéria se dava somente no âmbito da legislação ordinária, sendo elevada à tutela constitucional em 1891, quando foi inserida na Carta Magna. A partir disso, a proteção aos direitos autorais foi tratada em todas as constituições seguintes, exceto a de 1937, promulgada durante o Estado Novo (Menezes, 2007, p. 2).

Uma vez inserida no texto constitucional, em 1898 foi promulgada a Lei 494, denominada “Lei Medeiros de Albuquerque”, na qual foi estabelecido um tratamento mais abrangente à tutela do direito do autor. A Lei promoveu a sistematização da proteção autoral, ampliando a compreensão de obras literárias, científicas e artísticas para abranger as mais diversas formas de expressão, incluindo músicas e composições. Determinou também o prazo de 50 anos para o gozo do direito exclusivo de reprodução, bem como estabeleceu as regras para a transmissão desses direitos, seja entre vivos ou a título de herança (Brasil, 1898).

Embora o Brasil caminhasse em direção a uma maior proteção do direito autoral, importa ressaltar que até então esse tratamento se restringia a produções nacionais. Por esse motivo, a Lei Medeiros de Albuquerque foi complementada pela Lei n. 2.577 de 1912 que estendeu a garantia dos direitos autorais em território nacional às obras estrangeiras, desde que o país de origem de seus autores tivesse aderido a alguma convenção internacional ou assinado tratados com o Brasil (Barbosa, 2013, p. 15).

Não obstante, com o advento do Código Civil de 1916, a matéria foi contemplada no Capítulo VI da Seção IV, entre os artigos 649 a 673. Nesse diploma, o direito do autor foi inserido dentro do Livro II, que tratava “Do direito das coisas”,

evidenciando uma concepção jurídica que reduzia a criação intelectual a uma categoria de propriedade estritamente patrimonial.

A inclusão da temática entre os direitos reais foi alvo de críticas, uma vez que o desenvolvimento doutrinário nacional e internacional indicavam uma natureza dupla do direito autoral, conjugando o aspecto patrimonial e moral, este vinculado aos direitos da personalidade (Dal Pizzol, 2018, p. 320). Portanto, recomendava-se que a matéria fosse tratada de forma apartada, por meio de uma legislação especial, o que ocorreu somente em 1973, com a criação da Lei n. 5.988.

Essa norma representou um marco fundamental ao retirar o Direito Autoral da sombra do Código Civil, conferindo-lhe a autonomia científica e legislativa tão necessária diante da complexidade das obras intelectuais. No ensejo, vale ressaltar que a Lei de 1973 trouxe importantes inovações ao ordenamento jurídico pátrio ao criar o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e ao detalhar, de maneira mais técnica, as limitações aos direitos do autor e as regras de utilização de obras por terceiros.

Posteriormente, com a Constituição Cidadã de 1988, a propriedade intelectual foi concretizada no rol de direitos e garantias individuais, inserida no texto do art. 5º, por meio do inciso XXVII com a seguinte redação:

Art. 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)

Ainda, ao consolidar o amparo constitucional do direito autoral, o legislador constituinte discriminou, nas alíneas 'a' e 'b' do inciso XXVIII, a proteção da participação individual em obras coletivas e da reprodução de imagem e voz humanas. Conforme leciona Menezes (2007, p. 5), essa previsão estende-se ao direito de exploração econômica das obras, ampliando significativamente o espectro de sujeitos e categorias amparados pela tutela jurídica, abrangendo intérpretes, sindicatos e associações específicas vinculadas à titularidade dos direitos da obra.

Conseqüentemente, uma vez situado no âmbito da Constituição Federal, o direito do autor deixa de figurar como matéria de direito privado e passa a ser compreendido como direito fundamental. Isso porque o direito autoral passa a ser interpretado não apenas como um interesse patrimonial disponível, mas como um elemento indissociável da dignidade humana e do desenvolvimento cultural da sociedade. Desse modo, essa nova natureza jurídica impõe que a proteção ao autor seja harmonizada com outros valores coletivos, exigindo uma legislação infraconstitucional que reflita essa complexidade.

Sob essa perspectiva, embora a Constituição de 1988 tenha estabelecido as diretrizes protetivas, a legislação infraconstitucional vigente até então, a Lei nº 5.988 de 1973, já não se mostrava apta a lidar com as transformações tecnológicas e informacionais, além das novas formas de reprodução de obras que surgiam ao longo da década de 1990 (Dal Pizzol, 2018, p. 326). Diante dessa necessidade de atualização e da pressão por uma maior harmonização com os tratados internacionais, como o Acordo TRIPS, que dispõe sobre aspectos do direito autoral relacionados ao comércio, foi promulgada a Lei n. 9.610 de 1998, vigente até os dias atuais sob alcunha de Lei de Direitos Autorais (LDA).

A referida lei promoveu uma sistematização robusta ao consolidar o Direito Autoral no Brasil, definindo de forma clara a distinção entre direitos morais (inalienáveis e irrenunciáveis) e direitos patrimoniais (referentes à exploração econômica). Ao revogar grande parte da legislação anterior, a LDA de 1998 ampliou o rol de obras protegidas e detalhou as sanções civis para o uso não autorizado, conferindo ao autor mecanismos mais ágeis para a defesa de suas criações em um mercado cada vez mais dinâmico, estabelecendo as premissas legais vigentes até os dias atuais (Brasil, 1998).

Sob esse prisma, temos que a evolução histórica da proteção autoral no Brasil revela um percurso de maturação que partiu de privilégios reais restritos para consolidar-se em um sistema jurídico complexo, calcado na dignidade do criador e na proteção de suas prerrogativas morais e patrimoniais.

Entretanto, a promulgação da Lei n. 9.610/98 não encerrou os debates sobre a extensão dessa tutela. Pelo contrário, a inserção definitiva do direito autoral no rol das garantias fundamentais da Constituição Federal de 1988 impõe que sua

aplicação não ocorra de forma isolada ou absoluta, de modo que para compreender como esse arcabouço normativo se sustenta diante das novas realidades sociais e tecnológicas, é importante analisar os princípios que balizam sua interpretação, especificamente no que tange à necessidade de equilibrar o direito individual com o interesse coletivo.

### 3. A NATUREZA JURÍDICA E OS PRINCÍPIOS DO DIREITO AUTORAL NA ORDEM CONTEMPORÂNEA

#### 3.1 A DUALIDADE DO DIREITO AUTORAL: DIREITOS MORAIS E PATRIMONIAIS

A compreensão contemporânea do direito autoral exige ultrapassar a análise meramente histórica de sua evolução para investigar os pilares que sustentam sua aplicação no ordenamento jurídico brasileiro. Nesse sentido, após delinear como o instituto se transformou globalmente e se consolidou nas diversas constituições do Brasil, percebe-se que o núcleo da proteção jurídica reside na expressão, e não na ideia em si, uma vez que o Direito protege as formas de exteriorização da criação humana (Barbosa, 2013, p. 16). Contudo, essa proteção não opera em um vácuo normativo, devendo ser submetida às demandas de uma sociedade informacional que reivindica acesso à cultura.

Sob essa ótica, a proteção autoral encontra-se ancorada no art. 5º, XXVII, da Constituição Federal de 1988, que garante aos autores o direito exclusivo de utilização de suas obras. Tal dispositivo confere ao direito de autor o *status* de direito fundamental, revelando sua natureza híbrida. Assim, o ordenamento jurídico brasileiro, influenciado pela tradição romano-germânica (*civil law*), filiou-se à teoria dualista. O que significa que o direito de autor não é concebido como um bloco monolítico, mas sim como um instituto que se divide em duas esferas autônomas, porém intrinsecamente interligadas: a moral e a patrimonial (Barbosa, 2013, p. 31).

De um lado, a legislação infraconstitucional estabelece os direitos morais, disciplinados no art. 24 da Lei nº 9.610/98 (LDA), que protegem o vínculo pessoal e perene entre o criador e a sua criatura. Estes direitos são definidos como inalienáveis e irrenunciáveis, garantindo ao autor, dentre outras faculdades, a de reivindicar a autoria da obra a qualquer tempo ou de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado na utilização de sua criação (Brasil, 1998). Diferentemente dos aspectos econômicos, a tutela moral visa resguardar a personalidade do autor projetada na obra, impedindo modificações que possam prejudicá-la ou atingir sua honra.

Por outro lado, situam-se os direitos patrimoniais, previstos no art. 28 da LDA. Estes possuem caráter eminentemente econômico e asseguram ao autor o direito

exclusivo de utilizar, fruir e dispor de obra literária, artística ou científica. Ao contrário dos direitos morais, a vertente patrimonial classifica-se como bem móvel para efeitos legais (art. 3º da LDA) e sujeita-se a negócios jurídicos, podendo ser cedida ou licenciada a terceiros, total ou parcialmente, mecanismo este que, a exemplo do objeto deste trabalho, fundamenta os contratos firmados com gravadoras e plataformas de *streaming* (Brasil, 1998).

Entretanto, a crescente exploração econômica dessas obras tem gerado tensões na doutrina. Ascensão (2022, p. 149) alerta para uma "evolução patrimonialística" que, por vezes, subverte a lógica do sistema:

A evolução patrimonialística e empresarial do Direito de Autor, que se desenvolve a partir do séc. XX até ao atual, reflecte-se na aplicação que se faz do direito "moral". Este aparece cada vez mais como um meio de fazer dinheiro, e não como um instituto de defesa da personalidade. Passou a ser possível lucrar, cumulativamente, pelo direito patrimonial e pelo direito "moral" do autor.

É justamente na gestão desses direitos patrimoniais e na sua interação com a esfera moral que reside o ponto nodal da proteção autoral contemporânea. Embora a lei assegure ao autor o monopólio da exploração econômica, conferindo-lhe a prerrogativa de auferir lucros sobre sua criação, essa faculdade não opera de forma absoluta ou incondicionada. Ao reconhecer o direito de autor como uma forma de propriedade, ainda que imaterial, o ordenamento jurídico impõe que o seu exercício não sirva apenas ao interesse individual do titular ou das empresas que o representam, mas que esteja em consonância com os demais princípios constitucionais.

### 3.2 A FUNÇÃO SOCIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

Nesse aspecto, conforme leciona Denis Borges Barbosa (2013, p. 60), por ostentar tal caráter patrimonial, essa prerrogativa de exploração econômica deve ser exercida dentro dos limites e condicionamentos constitucionais que buscam harmonizar o interesse privado com os valores da coletividade.

Por tal razão, Ascensão (2022, p. 116) demonstra-se contrário ao afastamento desse núcleo de tutela da propriedade intelectual do contexto social em que está

inserido. Para tanto, o professor se utiliza do conceito de *commons*, que se traduz como “domínio público”, estabelecendo nexos diretos entre o fomento à produção cultural e a garantia do direito do autor:

Também Lawrence Lessig acentua fortemente a ideia de *commons* (ou domínio público) e recorda a afirmação do Juiz do Tribunal Supremo Joseph Story, segundo a qual o direito de autor “é benéfico (...) para os autores e inventores (...) e para o público, para promover o progresso das ciências e das artes e permitir afinal ao público, após um curto intervalo, a plena posse e gozo de todos os escritos e invenções, sem restrição”. (Ascensão, 2022, p. 116)

Rompe-se, assim, a visão patrimonialista clássica do século XIX, que enxergava a propriedade como um direito absoluto e inviolável, para adotar uma perspectiva funcionalizada, onde a tutela jurídica só se justifica na medida em que atende aos interesses da coletividade.

É nessa conjuntura que a função social surge não como uma restrição externa, mas como um princípio constitucional limitador e conformador do caráter absoluto da propriedade intelectual, de modo que embora a Constituição assegure o direito de propriedade no inciso XXII do art. 5º, o inciso seguinte (XXIII) estabelece imperativamente que “a propriedade atenderá a sua função social” (Brasil, 1988).

A partir do que dispõe Barbosa (2013, p. 69), infere-se que, ao configurar uma modalidade de propriedade, o direito exclusivo de exploração econômica está sujeito ao bem comum e aos princípios da ordem econômica (art. 170 da CRFB/88), que também reiteram a função social como baliza essencial. Para o autor, a proteção constitucional da propriedade intelectual não é absoluta; ela carrega uma cláusula finalística, ou seja, sua existência legal está condicionada ao cumprimento de objetivos compatíveis com sua importância estratégica e social. Nesse raciocínio, Barbosa destaca que, embora o direito autoral possua uma dimensão moral (direitos de personalidade) que transcende a lógica de mercado, sua vertente patrimonial enquadra-se plenamente no conceito de propriedade privada. Consequentemente, o monopólio de exploração deve ser continuamente contrastado e limitado pelos dispositivos constitucionais (Art. 5º, XXIII e Art. 170) que obrigam toda propriedade a atender sua função social, harmonizando o interesse privado com as demandas da coletividade.

Noutro giro, a limitação do direito de propriedade e a exclusividade da exploração em observância do princípio da função social do direito autoral implica também na garantia de que o criador receba uma remuneração justa que lhe permita continuar produzindo. Conseqüentemente, o desequilíbrio ocorre tanto quando o acesso é negado ao público quanto quando a remuneração é comprometida por modelos de negócio que distribuem a renda de forma desigual e pouco transparente.

Nesse sentido, por considerar que a concentração do direito de exploração das obras nas mãos dos autores não é um fim em si mesmo, mas um instrumento de política cultural, Ascensão (2022, p. 117) defende que a grande problemática pertinente ao tema não reside na tentativa de qualificar a natureza jurídica do direito do autor, mas sim na identificação de mecanismos eficazes para combinar a propriedade privada e o bem comum.

Essa percepção sobre a funcionalização do direito autoral é aprofundada por Barbosa (2013, p. 69), que sublinha a necessidade de interpretar a propriedade intelectual sob o filtro constitucional da ordem econômica e do interesse social. Para o jurista, o direito de autor não pode ser lido apenas como uma regra de propriedade, mas também como um estatuto de liberdade de informação. Nesse contexto, ele identifica questões fundamentais que exigem equilíbrio: de um lado, o monopólio legal do autor altera a livre concorrência no mercado; de outro, a exclusividade da obra colide frequentemente com o direito coletivo de acesso à cultura e com a própria liberdade de expressão de novos criadores, que não podem ter sua produção intelectual inviabilizada por proteções pretéritas excessivas.

Assim, se o Estado, por meio da tutela do direito autoral, garante a exclusividade de exploração econômica ao autor é para que este tenha estrutura para criar e em contrapartida a obra deve circular e cumprir seu papel na sociedade.

### 3.3 ISONOMIA E PROPORCIONALIDADE NA ERA DIGITAL

Diante desse conflito entre o direito fundamental de propriedade do autor (art. 5º, XXVII e XXII da CRFB/88) e o direito fundamental de acesso à cultura e à informação (art. 5º, XIV e art. 215 da CRFB/88), bem como a função social da propriedade (art. 5º, XXIII da CRFB/88), ocorre o que a doutrina constitucional

denomina "colisão de direitos fundamentais". Para solucionar tal convergência axiológica sem que ocorra a anulação de qualquer um dos princípios envolvidos, a teoria dos direitos fundamentais de Robert Alexy (2008), em especial a máxima da proporcionalidade, apresenta-se como ferramenta indispensável.

Nesse prisma, o jurista alemão define a natureza dos princípios e a necessidade do sopesamento para a resolução de colisões:

Princípios são mandamentos de otimização em face das possibilidades jurídicas e fáticas. A máxima da proporcionalidade em sentido estrito, ou seja, exigência de sopesamento, decorre da relativização em face das possibilidades jurídicas. Quando uma norma de direito fundamental com caráter de princípio colide com um princípio antagônico, a possibilidade jurídica para a realização dessa norma depende do princípio antagônico. Para se chegar a uma decisão é necessário um sopesamento nos termos da lei de colisão. Visto que a aplicação de princípios válidos - caso sejam aplicáveis - é obrigatória, e visto que para essa aplicação, nos casos de colisão, é necessário um sopesamento, o caráter principiológico das normas de direito fundamental implica a necessidade de um sopesamento quando elas colidem com princípios antagônicos. (Alexy, 2008, p. 117)

Sob a ótica alexyana, portanto, as normas de direitos fundamentais com caráter de princípios figuram como "mandamentos de otimização", devendo ser realizadas na maior medida possível diante das condições fáticas e jurídicas existentes, diferentemente das regras, que operam na lógica do "tudo ou nada" (*all or nothing*).

Desse modo, a aplicação dessa máxima divide-se em três subprincípios ou "parciais": adequação, necessidade e proporcionalidade em sentido estrito. Enquanto a adequação e a necessidade lidam com as possibilidades fáticas da proteção do direito, a proporcionalidade em sentido estrito (ou sopesamento) decorre da relativização do direito diante das possibilidades jurídicas impostas por princípios conflitantes (Alexy, 2008, p. 118). No âmbito deste trabalho, isso implica dizer que qualquer restrição ao acesso à obra ou qualquer limitação ao direito do autor deve ser submetida a este teste, garantindo que o meio de reprodução escolhido seja apto a atingir o fim social sem lesar o núcleo essencial da proteção autoral.

Em termos práticos, o ponto crucial dessa análise retoma à "lei do sopesamento", que determina que quanto maior for o grau de afetação de um princípio, maior deve ser a importância da satisfação do outro (Alexy, 2008, p. 594). Aplicando essa teoria ao objeto deste estudo, isso quer dizer que se um modelo de

remuneração adotado pelo mercado fonográfico traz efeitos nocivos ao direito de propriedade e a subsistência de autores de nicho, configurando violação a função social de fomento à diversidade, essa restrição só seria constitucionalmente válida se a importância da satisfação do outro princípio, como a eficiência econômica da plataforma ou o baixo custo para o usuário, fosse ainda maior.

À vista disso, se a remuneração autoral torna-se irrisória para a vasta maioria dos criadores devido à arquitetura algorítmica da plataforma, pode-se argumentar que há uma restrição desproporcional ao núcleo essencial do direito fundamental do autor, em detrimento de uma ampliação ao acesso das obras e conteúdos. Isso porque, conforme demonstrado anteriormente, a função social da propriedade intelectual não serve apenas para limitar o autor em favor da sociedade, ela também serve para exigir que a estrutura econômica do direito autoral cumpra seu papel de incentivo.

Logo, sob a ótica do sopesamento, se a eficácia do direito de propriedade do autor é esvaziada por modelos de remuneração ineficientes, a própria dimensão social desse direito é anulada. Afinal, a função social da propriedade (art. 5º, XXIII, CRFB/88) pressupõe uma propriedade existente e sustentável, de maneira que se o incentivo é precário, o instituto jurídico falha em sua missão de mediar o acesso à cultura e a justa retribuição pela criação.

No âmbito do *streaming*, esse postulado exige avaliar se os modelos atuais de remuneração autoral adotado pelas plataformas Spotify, com o modelo *pro-rata* e a Deezer, que recentemente passou a utilizar o modelo *artist-centric*, estão em real consonância com os princípios do ordenamento jurídico brasileiro. Uma vez que tais modelos operam sob métricas e parâmetros distributivos substancialmente distintos, faz-se necessário verificar se os critérios algorítmicos utilizados promovem, de fato, a justa retribuição constitucionalmente assegurada ou se, ao contrário, ferem a proporcionalidade ao impor barreiras econômicas injustificadas aos criadores.

Portanto, a efetivação principiológica constitucional no ambiente digital não é automática; ela depende da adoção de um modelo de negócios capaz de suportar o sopesamento proposto por Alexy (2008). Sob essa ótica, a validade jurídica dos mecanismos de distribuição de *royalties* condiciona-se à sua capacidade de não violar a lógica comutativa e a função social de incentivo à criação cultural. Se um

modelo técnico, porventura, gerar distorções que desconectem o pagamento do usuário da remuneração do artista efetivamente ouvido, ele estará, em tese, ferindo a máxima da proporcionalidade.

Assim, a harmonia entre os princípios exige que a tecnologia sirva ao direito, assegurando que o autor não sofra prejuízos que inviabilizem seu ofício e que o público não seja privado do acesso. Resta, pois, investigar se a arquitetura atual das plataformas de *streaming* cumpre esses requisitos de otimização ou se, ao contrário, impõe uma lógica de mercado que subverte a proteção constitucional aqui delineada.

#### **4. A REMUNERAÇÃO DE AUTORES NAS PLATAFORMAS DE *STREAMING*: COLISÃO ENTRE MODELOS DE DISTRIBUIÇÃO E PROTEÇÃO AUTORAL**

#### 4.1 A DESMATERIALIZAÇÃO DA OBRA E OS NOVOS ARRANJOS CONTRATUAIS

A harmonização dos princípios da proporcionalidade e da função social da propriedade, conforme explorado no tópico anterior, enfrenta obstáculos substanciais diante da nova arquitetura econômica do mercado digital. Para compreender se a remuneração atual respeita o ordenamento jurídico, é necessário primeiramente analisar a ruptura paradigmática na forma de exploração e consumo da obra intelectual.

Inicialmente, cumpre salientar que a transição do suporte físico para o digital não representou apenas uma mudança de formato, mas uma alteração na natureza jurídica da relação entre o consumidor. Nessa nova sistemática relacional entre a plataforma e o autor, verifica-se a migração de uma lógica de propriedade (*ownership*) para uma lógica de acesso, fator que representa grande mudança quanto à percepção de valor da música.

Conforme destacam Silva, Miranda e Silveira (2020, p. 95), os álbuns musicais, enquanto artefatos de cultura material, sempre estiveram ligados a uma prática de consumo complexa, envolvendo dimensões afetivas e comerciais atreladas ao suporte físico, como os CDs e LPs. Contudo, ao romper o vínculo entre o "continente" (o disco) e o "conteúdo" (a música), o ambiente de *streaming* cria um vácuo onde a obra deixa de ser um bem adquirido para se tornar um fluxo de dados (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 303).

Essa ruptura na lógica de consumo, evidenciada pelo que foi denominado por Silva, Miranda e Silveira (2020) como "vácuo informacional", representa uma severa perda na dimensão documental da obra, comprometendo a identificação de elementos fundamentais para a contextualização daquele conteúdo no período e no momento em que está inserido, prejudicando inclusive a creditação dos titulares de direitos:

O vácuo informacional diz respeito a um fenômeno observável no processo de desmaterialização dos álbuns analógicos de música, havendo, neste processo, a obliteração da natureza ontológica do documento. O que caracteriza o álbum analógico de música como um documento composto - um complexo interligado de elementos sonoros, imagéticos e textuais -

deixa de fazer sentido na plataforma de música digital Spotify. Nesta, se o usuário tem, por um lado, acesso ao elemento de maior visibilidade do documento, o registro sonoro, por outro ele dispõe de um conjunto reduzido de dados elementares acerca do documento, existindo, entre esses dois polos, um vácuo de informações que contextualizem o documento, situando o usuário acerca do momento histórico de sua produção, informações sobre seu(s) autor(es), a participação de pessoas que contribuíram decisivamente para sua produção, a exemplo de músicos, arranjadores, técnicos de som, artistas plásticos, dentre outros. (Silva; Miranda; Silveira, 2020, p. 95-96)

Essa transformação ontológica é aprofundada pelo que Andressa Nunes Soilo (2019, p. 46) identifica como uma nova forma de "habitar a distribuição do entretenimento". Segundo a autora, as plataformas de *streaming* não surgiram em um vácuo, mas constituíram-se em "coautoria" com a pirataria digital, incorporando as demandas de acesso ilimitado e conveniência que os usuários já praticavam na ilegalidade.

Nesse passo, os serviços de *streaming* se consolidaram ao oferecer uma solução técnica capaz de atender simultaneamente à praticidade exigida pelos consumidores e à segurança demandada pela indústria. Essa tecnologia supera a lógica do download e da pirataria, usualmente a partir de *torrents*, ao alinhar a retomada do controle sobre a obra, impedindo o armazenamento e a redistribuição não autorizada, à oferta de conveniência que desestimula a ilegalidade por meio da reprodução instantânea e do baixo custo. Assim, a plataforma atua como um intermediário eficaz que, mediante contratos de licenciamento, converte a antiga prática de acumulação de arquivos em um serviço de acesso legitimado (Soilo, 2019, p. 57).

O modelo legal, portanto, precisou mimetizar a experiência da "música infinita", como introduzem Kischinhevsky, Vicente e De Marchi (2015, p. 303), para ser aceito, estabelecendo a percepção de que a música é um serviço de utilidade pública constante, e não mais um produto unitário a ser comprado, também passível de ser possuído.

Consolida-se, assim, um modelo de negócio baseado em uma experiência que "substitui a lógica da compra de um disco pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais" (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 303), permitindo o apreciação das obras sem a necessidade de arquivamento em dispositivos individuais.

Nesse contexto de digitalização dos hábitos de consumo, a irreversibilidade dessa transição é evidenciada pelos dados industriais mais recentes. O relatório global de consumo musical publicado em 2025 pela *International Federation of the Phonographic Industry* - IFPI, que mapeia as práticas de comercialização e exploração na indústria fonográfica, demonstrou que em 2024 o mercado de *downloads* e formatos físicos de propriedade tornou-se residual, representando apenas 2,8% das receitas globais de música gravada, enquanto há um proeminente domínio do *streaming* na preferência do consumidor (IFPI, 2025, p. 8).

Diante desse cenário Kischinhevsky, Vicente e De Marchi (2015) observam que:

Ao impedirem seus usuários de baixarem e intercambiarem os arquivos digitais entre si, as empresas de *streaming* provaram deter os meios técnicos para controlar o usufruto dos conteúdos digitais e, assim, puderam negociar com artistas, gravadoras e editoras, os quais lhes permitiram comercializar seus catálogos no ambiente digital. Isso os transformou em atores capazes de desenvolver um modelo de negócio atrativo para os consumidores e que consegue gerar certo retorno financeiro para os titulares dos direitos autorais e conexos das obras com que lidam (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 305).

Essa conjuntura permitiu que as plataformas, ao deterem os "meios técnicos para controlar o usufruto dos conteúdos digitais" (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 305) e impedirem o intercâmbio livre de arquivos, se tornassem meios quase obrigatórios de distribuição das produções musicais e culturais.

Foi esse controle tecnológico que lhes permitiu negociar com artistas e gravadoras a comercialização global de seus catálogos, estabelecendo as bases para os contratos de adesão que hoje regem o setor (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 305). Assim, ao formalizarem as demandas oriundas da pirataria, como o fácil acesso e a ampla gama de conteúdos, dentro de uma plataforma digital paga, legalizada e segura, como argumenta Soilo (2019, p. 31), essas empresas reconfiguraram o regime de propriedade intelectual, deslocando o eixo de poder dos criadores para os detentores da tecnologia de distribuição.

A partir desse novo panorama, observa-se, portanto, uma drástica redução no poder de barganha dos autores que já não conseguem mais precificar a sua própria obra como ocorria quando a distribuição se dava majoritariamente pelos meios

físicos tradicionais como CDs e DVDs (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 303).

Nessa esteira, diante da notória assimetria de poder negocial dos autores evidenciada pela necessidade de recorrer às plataformas digitais ante a tendência já consolidada de desmaterialização da obra, vale destacar que o ordenamento jurídico brasileiro antecipou a necessidade de tutela em cenários de uso massivo.

Conforme lembram Falcão e Soares Filho (2012, p. 53), o legislador constituinte elevou a proteção autoral ao patamar de direito fundamental (art. 5º, XXVII e XXVIII, da CF/88), assegurando a exclusividade de uso e a respectiva contraprestação pecuniária.

É justamente em virtude da inviabilidade fática de fiscalização individualizada nesse mercado de massa que o sistema jurídico legitimou a gestão coletiva. Nesse contexto, Falcão e Soares Filho (2012, p. 56) descrevem o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) como a materialização desse imperativo de eficiência. Os autores esclarecem que, sob a ótica jurídica, o órgão constitui uma sociedade civil de natureza privada não estatal, estando amparado pela garantia constitucional da liberdade de associação (art. 5º, XVIII, da CF/88), o que lhe confere autonomia frente à interferência do Estado. Instituído originalmente na década de 1970 e ratificado pela atual Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98), o ECAD centraliza a arrecadação e a distribuição dos valores referentes à execução pública de obras musicais e fonogramas, atuando como o ente legitimado para cobrar de usuários (como rádios, shows e, por extensão, o streaming) e repassar aos titulares (Falcão; Soares Filho, 2012, p. 56).

Assim, a atuação do ECAD se torna ainda mais imprescindível no ambiente digital, onde a velocidade e o volume das execuções atingem escalas jamais alcançadas em momentos anteriores à popularização do *streaming*.

Confirmando essa premissa, o Relatório Anual do ECAD (2025, p. 3) revela que somente no ano de 2024, foram identificadas 6,6 trilhões de execuções em plataformas de *streaming*. Esse grande volume de dados reforça a tese de Falcão e Soares Filho (2012) sobre a necessidade de um ente centralizador, capaz de processar o grande fluxo informacional da indústria musical e transformá-lo em

remuneração tangível. Em resposta, a entidade demonstra que distribuiu R\$1,5 bilhão em direitos autorais no último ano, contemplando mais de 345 mil titulares (ECAD, 2025, p. 3), atestando a vitalidade do sistema de gestão coletiva.

Todavia, o que se percebe na prática é que a cobrança dos autores pela retomada do poder de negociação converge diretamente com a lógica de mercado praticada pelas plataformas. Isso porque a monetização no *streaming* opera sob a lógica do uso extensivo, onde uma audição individual gera receita irrelevante, sendo necessário "um alto número de acessos para se obter lucro" (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 307). Assim analisam os autores:

Seu modelo de negócio se caracteriza pelo uso extensivo dos arquivos digitais, ou seja, uma visualização/audição de um arquivo gera pouco dinheiro, sendo necessário um alto número de acessos para se obter lucro. Assim, essas empresas necessitam ter uma quantidade elevada de usuários para que se possam gerar quantias expressivas de dinheiro ou, conforme o jargão do mercado, monetizar o acesso aos conteúdos. Para atrair essa massa de usuários, aposta-se na oferta de um catálogo amplo e crescente, acessível ao menor custo possível. (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 307)

O autor, nesta condição, perde a capacidade de negociar o valor individual de sua obra frente ao consumidor final, submetendo-se a contratos de adesão globais cujas regras de remuneração são definidas pelas plataformas em concordância com os grandes detentores de catálogo (*majors*), muitas vezes em detrimento da transparência necessária ao equilíbrio contratual.

A tensão entre as partes se agrava ainda mais quando se observa o discurso corporativo das plataformas frente à insatisfação dos artistas. Kischinhevsky, Vicente e De Marchi (2015, p. 308) relatam que executivos do setor, como o diretor do Spotify na América Latina, chegaram a afirmar que os titulares de direitos deveriam encarar o *streaming* apenas como um "incremento" e não como um substituto às vendas tradicionais. Tal declaração revela "um choque entre as agendas dos tradicionais e novos agentes da indústria da música" (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 308), ignorando a realidade de que, para a maioria dos autores, as "outras fontes de receita", como a venda de álbuns, praticamente desapareceram. Além disso, a falta de transparência sobre como a quantidade de *streams* se traduz efetivamente em *royalties* representa uma profunda agravante nesse cenário,

perpetuando assim a assimetria informativa da relação contratual entre os autores e as plataformas (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 308).

Nesse ensejo, diante da perda da materialidade da obra e da imposição de contratos de adesão globais e generalistas, a justiça contratual passa a depender quase exclusivamente da metodologia de cálculo utilizada para distribuir o que se chama de “bolo” da arrecadação. Ou seja, se agora o autor não pode mais negociar o preço de venda de sua música, o algoritmo que define quanto vale uma reprodução torna-se a principal métrica da dignidade econômica do artista

Logo, uma vez estabelecida a premissa de que o ambiente de *streaming* sofre de um déficit informacional que invisibiliza a cadeia produtiva, impõe-se o confronto entre a realidade técnica do mercado e o ordenamento jurídico. Para tanto, cumpre indagar se o modelo de partilha global, ao operar sobre essa base de dados pouco transparente, respeita o núcleo essencial do direito de autor ou se falha em concretizar o direito constitucional da exploração da propriedade intelectual, à luz também de sua função social.

#### 4.2 O SPOTIFY E A DINÂMICA DO MODELO *PRO-RATA*

O sistema hegemônico de distribuição de *royalties*, adotado pelo Spotify e pela maioria das plataformas concorrentes, é tecnicamente denominado *Market-Centric Payment System* (MCPS). Popularmente conhecido como modelo *pro-rata*, em termos gerais esse mecanismo opera sob a lógica de centralização de receitas, distanciando-se da relação direta de consumo individual para privilegiar uma métrica de participação global de mercado.

A compreensão mais aprofundada deste sistema exige um afastamento da lógica intuitiva de consumo que vigorava no mercado físico, uma vez que o funcionamento atual se dá a partir da seguinte forma: se na venda de um CD ou no download pago havia um vínculo direto e rastreável entre o pagamento do consumidor e a remuneração daquele artista específico, no *streaming* essa relação é rompida pela intermediação de um algoritmo financeiro global. Em vista disso, a dinâmica do modelo *pro-rata* opera sob a lógica do coletivismo financeiro ou do "pote único", onde a individualidade da escolha do ouvinte é diluída em favor de uma métrica de volume total de acessos.

Ante o exposto, para entender os detalhes e as implicações jurídicas desse modelo, é necessário decompor sua engenharia financeira. Sobre esse ponto, recorre-se ao guia formulado por Jeff Price, executivo que revolucionou o mercado independente ao fundar a TuneCore e a Audiam, empresas voltadas, respectivamente, à distribuição musical e à arrecadação de *royalties*.

Inicialmente, Price (2020) alerta que o sistema é revestido de uma complexidade tal que, frequentemente, nem mesmo artistas, selos ou distribuidores conseguem afirmar objetivamente o valor percebido a cada reprodução. Uma vez que nesse modelo não existe um valor fixo por execução, a resposta reflete uma variável flutuante que depende de receitas globais e comportamentos de consumo em massa.

Nesse sentido, o ponto de partida para o cálculo da remuneração no Spotify não é o valor da assinatura paga pelo usuário individualmente, mas sim o somatório de todas as receitas geradas pela plataforma em um determinado período, geralmente mensal. Price (2020) explica que o processo se inicia com a apuração da "Receita Bruta" (*Gross Revenue*), que engloba tudo o que o serviço arrecadou. No entanto, antes que qualquer valor seja destinado aos artistas, o Spotify realiza uma série de deduções contratuais para chegar ao que se denomina "Receita de Serviço" (*Service Revenue*).

Em seguida, dessas receitas brutas são descontados valores referentes a taxas de processamento de cartão de crédito, impostos, estornos por fraudes e devoluções de assinaturas (Price, 2020). Essa etapa, frequentemente negligenciada nas análises superficiais, é fundamental para o jurista, pois representa a primeira redução significativa da base de cálculo. Price (2020) detalha que essas "off the top deductions" podem variar significativamente dependendo da eficiência operacional da plataforma e dos acordos locais de tributação, diminuindo o montante efetivamente distribuível, o qual é finalmente depositado em um pote centralizado (*pool*). É crucial notar que, nesse momento, o dinheiro dos mais diversos perfis de assinantes é misturado indistintamente em uma conta única, perdendo-se o rastro da origem do pagamento.

A complexidade da operação aumenta ainda mais porque o Spotify não opera com apenas um pote, mas com vários "baldes" separados por tipo de assinatura e

território. Price (2020) detalha que a plataforma calcula separadamente as receitas provenientes do serviço Premium (assinaturas pagas) e do serviço Ad-Supported (gratuito com anúncios). Além disso, dentro do próprio universo *Premium*, existem subcategorias como planos familiares e planos de estudante. Isso significa que um *stream* vindo de um usuário *Premium* Individual tem um peso econômico radicalmente diferente de um *stream* vindo de um usuário de Plano Familiar ou de um usuário gratuito, pois o tamanho dos "potes" de receita e o número de usuários dividindo esse pote são desiguais.

É possível ilustrar essa distorção a partir do seguinte exemplo: em um plano familiar, por exemplo, o valor da assinatura (digamos, R\$ 34,90) pode cobrir até seis pessoas. Isso dilui drasticamente a receita média por usuário (*Average Revenue Per User* - ARPU). Quando esses seis usuários começam a ouvir música intensamente, eles geram um volume massivo de *streams* que será pago a partir de um pote de receita proporcionalmente pequeno. O algoritmo, portanto, precisa calcular mensalmente quanto de dinheiro existe em cada um desses compartimentos específicos para, só então, iniciar a divisão, criando uma miríade de taxas de pagamento diferentes para a mesma obra musical, dependendo de quem deu o *play*.

Uma vez estabelecida a "Receita de Serviço" líquida disponível para distribuição, o modelo *pro-rata* aplica a sua lógica definidora, em que a divisão é baseada na participação de mercado (*market share*) e não no consumo individual. Muikku (2017, p. 5) oferece uma definição precisa dessa equação, dispondo que no modelo *pro-rata*, a remuneração dos titulares de direitos é calculada mensalmente dividindo-se o número de audições da faixa pelo número total de audições de todos os usuários do serviço, e esse montante é multiplicado pela receita total.

Essa equação revela a essência do viés mercadológico uma vez que expressa que o valor de uma reprodução não é intrínseco à obra, mas relacional. Em outras palavras, para que um artista receba mais, não basta que seus fãs o ouçam, é necessário que ele conquiste uma porcentagem relevante do total de *plays* gerados por milhões de usuários no país inteiro. Dessa maneira, se o número total de *streams* na plataforma crescer mais rápido do que os *streams* do artista, sua remuneração cairá, mesmo que sua base de ouvintes permaneça fiel.

Não obstante, Price (2020) aprofunda essa análise ao demonstrar como se chega ao chamado *Pay Per Stream Rate* (taxa por execução), explicando que, a cada mês, o Spotify divide a Receita de Serviço Total pelo Número Total de Streams. O resultado é uma fração de centavo que representa o valor médio de um *play* naquele mês específico. Como tanto a receita (numerador) quanto o volume de consumo (denominador) variam mensalmente, conseqüentemente o valor pago ao artista é perpetuamente instável. Para ilustrar essa dinâmica, em um mês como fevereiro que possui menos dias, o volume total de *streams* tende a ser menor, o que pode paradoxalmente aumentar o seu valor, enquanto em dezembro, geralmente considerado um período de férias, o consumo aumenta substancialmente, diluindo o valor unitário.

Como consequência, essa volatilidade intrínseca ao modelo aqui analisado transfere o risco do negócio para o criador, que vê o valor do seu trabalho oscilar de acordo com as tendências de massa sobre as quais não possui controle, enquanto a plataforma garante sua margem de retenção, geralmente de 30% da receita bruta independentemente do volume de uso (Muikku, 2017, p. 5).

Além dessa instabilidade, Price (2020) traz à tona as cláusulas de "Mínimo Garantido" (*Minimum Guarantees*) e "Adiantamentos" (*Advances*), elementos técnicos que frequentemente escapam ao debate jurídico, mas que possuem profundo impacto econômico. Nos contratos celebrados entre as plataformas e as *majors* (grandes gravadoras), muitas vezes estipula-se que, se a receita gerada pelo modelo *pro-rata* não atingir um determinado piso, a plataforma deve complementar o valor até atingir o mínimo garantido. Isso cria, na prática, dois sistemas paralelos: um garantido para os grandes conglomerados e outro, puramente variável e exposto ao risco de diluição, para o setor independente, ferindo a isonomia concorrencial.

Ademais, a complexidade descrita por Price (2020) ao se debruçar sobre esse sistema de remuneração não se limita à fórmula geral, de sorte que se torna imprescindível destacar que o modelo *market-centric* opera em duas frentes distintas de pagamento, respeitando a dualidade dos direitos autorais (conexos e de autor). Price (2020) categoriza esses fluxos como pagamentos pelo "Sound Recording" (o fonograma/master, pago às gravadoras/distribuidoras) e pela "Composition" (a obra musical/letra e melodia, paga a editoras e associações de gestão coletiva).

No ecossistema do Spotify, a esmagadora maioria da receita é direcionada ao titular do fonograma, papel geralmente figurado assumido pela gravadora. Dessa forma, estima-se que, do total pago aos detentores de direitos, cerca de 55% a 60% da receita líquida vai para o dono do master, enquanto uma parcela significativamente menor (cerca de 10% a 15%) é destinada à composição (Price, 2020).

Entender essa distinção se demonstra crucial uma vez que o modelo *pro-rata* exacerbava as desigualdades especialmente quanto ao fonograma. Isso se dá porque o cálculo global de participação de mercado favorece detentores de grandes catálogos (*major labels*) que, por possuírem milhares de faixas e artistas figurando nos topos dos *charts* garantem uma fatia perpétua do "pote total". Lado outro, o compositor independente, que detém apenas a autoria da obra e não o master, submete-se a um sistema de micro-centavos duplamente diluído primeiro pela lógica do *pro-rata*, e segundo pela menor fatia destinada à edição musical na estrutura de custos da plataforma (Price, 2020).

Diferentemente do pagamento do fonograma, que flui diretamente da plataforma para a gravadora/agregadora, o pagamento da composição no *streaming* é fragmentado. Uma parte (Execução Pública) deve ser paga às Associações de Gestão Coletiva (no Brasil, através do ECAD), enquanto a outra parte (Mecânicos) deve ser paga às editoras ou agências administradoras.

Price (2020) alerta que essa fragmentação gera o problema da "Black Box" (Caixa Preta) de *royalties* não identificados. Como as plataformas muitas vezes não possuem os metadados corretos sobre quem são os compositores de cada faixa (dado que o arquivo de áudio enviado pela gravadora nem sempre contém essa informação detalhada), milhões de dólares ficam retidos ou são distribuídos por estimativa (*market share*) para as grandes editoras, prejudicando novamente o autor independente que não possui auditoria sobre esse processo.

Ante o exposto, a análise da estrutura técnica do modelo *pro-rata* revela uma máquina eficiente de distribuição de *royalties* em escala massiva, desenhada para lidar com bilhões de microtransações mensais. Ao consolidar todas as receitas em um "pote único" e utilizar o volume total de reproduções como divisor comum, o sistema simplifica a contabilidade das plataformas e das grandes gravadoras.

Entretanto, essa simplificação matemática não é neutra, pois ao desvincular o pagamento do usuário da obra específica que ele consumiu, o modelo cria um ambiente onde o valor financeiro não necessariamente flui para onde está a atenção do ouvinte individual, mas para onde está o volume de massa. Essa característica intrínseca do cálculo gera efeitos colaterais profundos na distribuição de renda, levantando questionamentos sobre a violação do princípio da isonomia entre os criadores, tema que será objeto de análise detalhada no tópico a seguir.

#### 4.3 AS DISTORÇÕES DOS MODELOS VIGENTES FRENTE À ISONOMIA: DO SUBSÍDIO CRUZADO À VULNERABILIDADE SISTÊMICA

Conforme observado a partir da análise técnica do modelo *market-centric* (*pro-rata*), percebe-se que a "neutralidade matemática" alegada pelas plataformas encobre, na realidade, uma política distributiva que fere o princípio da isonomia material.

A primeira dessas políticas que serão analisadas é representada por uma espécie de subsídio cruzado involuntário. Nesse arranjo, a mensalidade paga por usuários com perfis de consumo moderado não remunera proporcionalmente os artistas que estes ouvirem, mas acaba sendo drenada para custear o alto volume de reproduções gerado por usuários de uso intensivo (*heavy users*). Essa distorção é explicada tecnicamente por Severiano (2022, p. 15), que descreve o modelo *pro-rata* como um sistema que distribui a receita líquida (após o desconto dos custos operacionais) baseando-se exclusivamente no volume total de streams de cada faixa. O resultado prático é que o dinheiro dos assinantes de baixa frequência acaba financiando o consumo dos ouvintes mais assíduos, em vez de remunerar os artistas efetivamente ouvidos por eles.

Sob a ótica principiológica constitucional, a premissa de um subsídio cruzado rompe o equilíbrio contratual entre o consumidor, a plataforma e o próprio artista vinculado a ela, de tal modo que ao pagar pelo uso do serviço sob a legítima expectativa de remunerar os criadores que consome, o usuário vê o algoritmo

redirecionar seu aporte financeiro para o "bolo total" (*pool*), dissociando o pagamento do consumo efetivo.

Cria-se, assim, uma vulnerabilidade sistêmica na qual o valor econômico do *stream* torna-se variável e desigual, tendo em vista que utiliza o excedente financeiro do assinante de "frequência menor" para subsidiar a experiência de uso ilimitado do assinante de "frequência maior". Tal prática viola a vedação ao enriquecimento sem causa, uma vez que a plataforma transfere valor de um grupo de consumidores para outro sem justificativa econômica direta na relação usuário-artista, frustrando a lógica comutativa que deveria reger a exploração da propriedade intelectual.

Para tangibilizar essa distorção algorítmica, Severiano (2022, p. 15-16) recorre à simulação matemática elaborada por Pedersen (2020). O exemplo hipotético atesta que, mesmo pagando mensalidades idênticas, o valor real gerado por usuários com padrões diferentes de consumo resulta em remunerações drasticamente distintas, penalizando, na prática, os artistas ouvidos por consumidores moderados. Vejamos a demonstração do cálculo:

Pedersen (2020) não só descreveu tal mecanismo do modelo pro-rata como o esquematizou num modelo com valores hipotéticos, que considera a existência de dois usuários, os quais pagam igualmente \$10 de mensalidade pelo serviço, e duas músicas a serem ouvidas na plataforma. Neste exemplo, os consumidores têm frequências distintas de uso (o usuário 1 é responsável por 10 streams durante um mês, enquanto o usuário 2 é responsável por 90 streams no mesmo período), e juntos geram uma receita bruta de \$20 para a plataforma. Descontado o valor operacional e o lucro da empresa (valores que o exemplo supõe como \$6), sobram \$14 a serem distribuídos de acordo com o número de reproduções das faixas. Dividindo tal valor pelo número de streams, tem-se \$0.14 para remunerar cada stream. Considerando que o número de reproduções atribuídas a cada música não necessariamente é o mesmo, o valor arrecadado por cada faixa é diretamente proporcional ao número de streams recebido por estas. Assim, se a faixa 1 recebeu 10 streams, ela renderá  $\$0.14 \times 10 = \$1.40$  ao artista à qual é vinculada, ao passo que, se a faixa 2 recebeu 90 streams, o artista à qual esta faixa é vinculada receberá  $\$0.14 \times 90 = 12.60$  (Severiano, 2022, p. 16).

A análise desse cenário hipotético evidencia a quebra do caráter sinalagmático do contrato a partir do momento em que o "Usuário 1" pagou \$10, mas a maior parte do seu dinheiro não remunerou a "Faixa 1" que ele efetivamente consumiu. Seu aporte financeiro serviu, na prática, para subsidiar o consumo elevado do "Usuário 2".

Dessa forma, o modelo *pro-rata* realoca o pagamento do usuário para conteúdos que ele sequer consumiu, favorecendo criadores cujos ouvintes ostentam hábitos de consumo mais intensos ou de alta frequência (*heavy users*), em detrimento daqueles cujos ouvintes possuem perfis de consumo moderado. A distorção, portanto, reside no fato de que o modelo trata financeiramente todos os *streams* como iguais (\$0,14 no exemplo), ignorando que, economicamente, o *stream* gerado pelo usuário moderado custou muito mais caro ao assinante do que o gerado pelo usuário intensivo.

Contudo, o estudo recente realizado por Jakob Gierens (2026) demonstra que a problemática transcende a mera divisão passiva do “bolo”, envolvendo também a manipulação ativa da visibilidade por meio de playlists e algoritmos enviesados. O panorama dessa sistemática leva à conclusão de que a curadoria de playlists, sejam elas editoriais ou algorítmicas, desempenha um papel determinante na alteração do *market share*, ou quota de mercado, dos artistas.

Ao analisar esse sintoma, Gierens (2026, p. 9) argumenta inicialmente que playlists produzidas mecanicamente e aquelas organizadas por gênero tendem a impulsionar músicas já populares. Complementa que em um mercado tradicional, onde o aumento da receita acontece linearmente com o consumo, isso não representaria um problema, uma vez que o crescimento de um artista não implica necessariamente no prejuízo ou crescimento de outro (Gierens, 2026, p. 9). No entanto, estabelece que na era do *streaming*, a economia da atenção opera como um “jogo de soma zero”.

Para tanto, Gierens (2026, p. 9) afirma que isso se dá porque, no âmbito do *streaming*, o impulsionamento artificial de certas músicas em playlists prejudica diretamente a participação de mercado e, portanto, a remuneração dos artistas não beneficiados. Ou seja, cada *stream* induzido pelo algoritmo para o Artista A retira, matematicamente, uma fração da remuneração potencial do Artista B, criando uma concorrência desleal baseada na arquitetura da plataforma e não na preferência orgânica do ouvinte.

A gravidade dessa distorção se acentua com a prática denominada *Perfect Fit Content*. Segundo Pelly (2025, *apud* Gierens, 2026, p. 9), observa-se um aumento deliberado de músicas de “artistas independentes não rastreáveis” em playlists

funcionais (como as de foco ou relaxamento). Essa estratégia opera como uma medida de redução de custos para a plataforma, uma vez que as distribuidoras desse conteúdo aceitam taxas de *royalties* inferiores às praticadas pelo mercado regular. Nesse cenário, ao priorizar esse conteúdo "barato" em suas principais recomendações, a plataforma reduz o volume de *streams* direcionados a artistas legítimos, manipulando o denominador do cálculo *pro-rata* em benefício de sua própria margem de lucro e em detrimento da classe artística profissional.

Gierens (2026, p. 9) demonstra a materialidade dessa prática a partir dos metadados vinculados às obras, que revelam um importante dado técnico: em diversas *playlists* de música ambiente, a maioria dos identificadores de gravação (*International Standard Recording Code* - ISRC) possui registro na Suécia. Conforme aponta o autor, tais faixas originam-se predominantemente de empresas de *stock music*, como a Firefly Entertainment e a Epidemic Sound. Esse conceito refere-se à faixas produzidas e licenciadas para uso em produções audiovisuais, disponibilizadas em coletâneas, geralmente sem a cobrança de *royalties*.

Dessa forma, o *modus operandi* consiste na encomenda e aquisição de gravações em lote (*in bunch*) junto a músicos contratados, que são posteriormente lançadas na plataforma sob diversos pseudônimos (*aliases*), mantendo a identidade dos artistas originais oculta (Pelly, 2025 *apud* Gierens, 2026). Cria-se, assim, um catálogo de "artistas fantasmas" controlados corporativamente, cuja única função é reter a receita que, em um ambiente de concorrência leal, seria destinada aos autores reais.

Noutro giro, destaca-se que além da curadoria editorial, a suposta objetividade dos algoritmos de recomendação também é colocada em xeque pelas próprias diretrizes comerciais das plataformas. Embora a narrativa oficial sugira que as recomendações baseiam-se exclusivamente no gosto do usuário, o próprio Spotify admite que "em alguns casos, considerações comerciais podem influenciar as nossas recomendações, como o custo do conteúdo ou a possibilidade de monetizá-lo" (Spotify, s.d., *apud* Gierens, 2026, p. 9).

A materialização dessa política ocorre através de ferramentas como o *Discovery Mode* (Modo Descoberta), que institucionaliza uma espécie de "pagamento por visibilidade" dentro do ecossistema digital, impondo um forte dilema

econômico ao criador. Conforme relata Pelly (2025, *apud* Gierens, 2026, p. 9), artistas podem optar por registrar faixas nessa modalidade para receberem maior atenção algorítmica; em contrapartida, devem aceitar uma redução de 30% na receita por *stream* gerado através desses canais.

O aspecto mais crítico dessa possibilidade é que o valor descontado dos artistas, ou seja, os 30% que deixam de receber, não retorna ao “pote” comum (*pro-rata pool*) para ser redistribuído entre os outros artistas. Do contrário, Pelly (2025, p. 197, *apud* Gierens, 2026, p. 10) aponta que essa verba é retida pela plataforma como uma outra ferramenta de redução de custos, representando mais de 60 milhões de euros em lucro bruto para o Spotify entre 2022 e 2023. Trata-se, portanto, de dinheiro efetivamente drenado da economia da música para o balanço corporativo da intermediária.

Diante desse cenário, torna-se imperativo analisar, sob a ótica jurídica, como tais práticas ferem o princípio da isonomia entre os criadores. A primeira violação reside na criação de um sistema de castas baseado na capacidade de renúncia de receita. Ao condicionar a visibilidade algorítmica ao aceite de taxas de remuneração reduzidas, a plataforma subverte a lógica do direito autoral, onde a remuneração deveria ser consequência do sucesso da obra e instrumento de fomento à produção, e não o preço a ser pago para que ela alcance o público. Nessa conjuntura, o artista independente, já vulnerável economicamente, é incentivado a abrir mão de quase um terço de sua verba alimentar para competir em pé de igualdade com grandes catálogos.

Ademais, observa-se que a isonomia é ferida também pela imposição de uma “externalidade negativa” aos artistas que optam por não aderir a tais programas. Gierens (2026, p. 10) demonstra que, como a atenção algorítmica é finita, a participação de um artista no *Discovery Mode* prejudica automaticamente todos os outros que não participam. Os não-participantes recebem menos promoção e veem seu *market share* reduzir, não porque sua música seja inferior, mas porque não aceitaram desvalorizar seu trabalho. Isso cria uma coerção sistêmica na qual ou o artista adere à desvalorização e ganha menos por reprodução enquanto figura em grandes “vitrines”, ou mantém sua dignidade contratual e não aparece nas recomendações, sob o risco de perceber remuneração menor em razão do volume

reduzido. Considerando que atualmente o *streaming* figura globalmente como principal forma de consumo de música, em ambos os cenários, a isonomia competitiva é aniquilada.

Aprofundando a análise, observa-se que essa dinâmica gera uma distorção sistêmica que desvaloriza a música como um todo, subvertendo as premissas do direito autoral. Gierens (2026, p. 10) alerta que, conforme mais artistas aderem ao sistema na tentativa de recuperar visibilidade, a vantagem competitiva inicial se dilui, mas a taxa de remuneração rebaixada permanece. O resultado a longo prazo é um novo padrão de mercado onde o valor do direito autoral no ecossistema dessas plataformas é permanentemente deprimido, nivelando os criadores por baixo.

Por fim, a análise da engenharia financeira do *pro-rata* revela a falta de transparência na gestão e distribuição do "pote único", evidenciada por estratégias de redução de custos como o *Perfect Fit Content*. Tais práticas tensionam a boa-fé objetiva que deve reger os contratos de adesão, visto que o artista ingressa na plataforma sob a expectativa de um modelo neutro, mas acaba inserido em um ambiente de concorrência assimétrica. Na prática, obras autorais disputam espaço com conteúdos funcionais de custo reduzido, em um sistema cujos algoritmos tendem a priorizar a eficiência econômica da plataforma em detrimento das produções culturais.

Nesse contexto, embora seja inegável que as plataformas de *streaming* ampliaram a democratização do acesso à música, atendendo a uma importante demanda do público consumidor da sociedade atual, tal avanço não pode se consolidar mediante a precarização da sustentabilidade econômica do criador. O equilíbrio constitucional exige que o direito de acesso dos usuários não anule a eficácia do direito de propriedade dos autores.

Atualmente, contudo, observa-se uma desproporcionalidade, vez que o modelo de negócios privilegia a conveniência da distribuição massiva, impondo ônus excessivo à parte hipossuficiente da relação. A própria insuficiência do sistema é, paradoxalmente, reconhecida pelas lideranças do setor, que declararam que o *streaming* atua apenas como uma "receita complementar", conforme posicionado pela direção do Spotify na América Latina (Kischinhevsky; Vicente; De Marchi, 2015, p. 308). A plataforma assim admite a incapacidade intrínseca do modelo atual em

garantir, por si só, a dignidade econômica do criador, confirmando que o ônus da sustentabilidade foi transferido integralmente para o artista, desvirtuando a função social da propriedade intelectual, que deixa de ser meio de vida para tornar-se mero acessório de divulgação.

Em vista do que foi apresentado, verifica-se uma afronta ao direito de exploração econômica conexo à propriedade intelectual. Não há como dissociar essa dinâmica da violação à função social da propriedade, visto que sem o justo provento, o fomento à produção torna-se ineficiente, criando barreiras ao incentivo artístico. A consequência lógica desse déficit é o prejuízo à coletividade, pois, se a remuneração inviabiliza a carreira e a dedicação do autor, compromete-se a própria oferta de bens culturais garantida constitucionalmente.

Essa assimetria informacional e econômica confirma que o modelo vigente apresenta não apenas falhas operacionais, mas um vício estrutural que desafia a lógica protetiva do direito autoral. Diante da constatação de que a arquitetura atual falha no teste de proporcionalidade, urge investigar alternativas capazes de realinhar o consumo à remuneração. É com esse intuito que o próximo capítulo se dedicará à análise do modelo *artist-centric*, buscando verificar se essa proposta se demonstra como uma alternativa mais alinhada aos princípios do ordenamento jurídico brasileiro.

## **5. O MODELO ARTIST-CENTRIC COMO PARADIGMA DA JUSTA DISTRIBUIÇÃO**

## 5.1 DO *USER-CENTRIC* AO *ARTIST-CENTRIC*: A EVOLUÇÃO DA ESTRATÉGIA DA DEEZER

Uma vez analisadas as distorções inerentes ao sistema *pro-rata*, hegemônico no mercado e tendo como maior expoente o Spotify, evidencia-se que a atual lógica de distribuição favorece a concentração de renda e penaliza a diversidade. Diante desse diagnóstico de insustentabilidade, a Deezer protagonizou, nos últimos anos, a busca por alternativas de remuneração que representassem um modelo mais justo de pagamento aos artistas, distanciando-se do padrão de mercado para testar novas engenharias financeiras.

Nesse sentido, a partir de meados de 2019, a plataforma francesa posicionou-se primeiramente como defensora do modelo *User-Centric Payment System* (UCPS), sistema que parte da premissa de reconectar o pagamento individual do assinante aos artistas efetivamente ouvidos por ele, dividindo as taxas de assinatura proporcionalmente aos *streams* individuais de cada usuário, em vez de aglutinar todas as receitas em um "pote único", ou *pool* (Gierens, 2026, p. 4).

A mecânica operacional desse sistema é detalhada por Severiano (2022, p. 18), que o define como uma antítese ao subsídio cruzado do *pro-rata*. Segundo o autor, a lógica "centrada no usuário" assegura que, após a dedução dos custos operacionais da plataforma, a receita gerada por um assinante específico seja fracionada e distribuída exclusivamente entre as faixas que ele de fato reproduziu. Dessa forma, o valor monetário atribuído a cada stream deixa de ser fixo e global, passando a depender diretamente do volume de consumo daquele ouvinte: quanto menos músicas um usuário ouvir, maior será o valor unitário repassado aos artistas de sua preferência, garantindo que o seu dinheiro financie apenas o seu próprio consumo (Severiano, 2022, p. 18)

Logo, a intenção original da Deezer seguia essa mesma linha de se colocar como uma plataforma preocupada em promover uma melhor distribuição da renda gerada, corrigindo o desequilíbrio causado pelo uso do modelo baseado no *market-share*. Em comparação com o modelo hegemônico, o modelo *user-centric* propunha um novo método de distribuição:

O mecanismo de tal modelo também foi esquematizado por Pedersen: considerando os mesmos dois usuários, os quais pagam \$10 cada de mensalidade pelo serviço, e que têm, respectivamente, 10 e 90 streams contabilizados na plataforma em um mês. Neste exemplo, o valor do stream proporcionado por cada usuário será distinto. Descontados os mesmos \$6 [referente à taxa de 30% retida pela plataforma] do exemplo anterior, divide-se a receita líquida proporcionada por cada usuário, o que corresponde a \$7 para cada ouvinte do exemplo, pela respectiva quantidade de streams de cada um. Cada um dos 10 streams provenientes do usuário 1 terá o valor de  $\$7 / 10 = \$0.7$ , enquanto cada um dos 90 streams provenientes do usuário 2 terá o valor de  $\$7 / 90 \approx \$0.078$ . (Severiano, 2022, p. 18)

Assim, a disparidade aritmética demonstrada acima não figura apenas como uma peculiaridade estatística, mas como prova cabal de como o modelo *pro-rata* favorece a concentração de mercado.

Essa distorção ocorre porque existe uma correlação direta entre volume de consumo e tipo de repertório: estatisticamente, os usuários com perfil de consumo intenso, os chamados *heavy users*, tendem a consumir música de massa, como hits globais encontrados em playlists editoriais em modo passivo, enquanto os ouvintes de nicho (que geram *streams* de maior valor unitário) tendem a consumir artistas independentes, conforme demonstra a análise comparativa dos modelos (Severiano, 2022).

O reflexo mercadológico dessa mecânica é a concentração de receitas, criando um cenário de exclusão, confirmado por estudos realizados pelo Escritório de Propriedade Intelectual do Governo do Reino Unido entre os anos de 2014 e 2020. Conforme detalha Severiano (2022, p. 20), os dados revelam um abismo financeiro no qual a viabilidade profissional nessas plataformas, entendida como a capacidade de utilizá-las como única fonte de renda, restringe-se a uma minoria de 0,4% dos artistas, única parcela capaz de superar a barreira de um milhão de reproduções mensais. A análise demonstra ainda que o sistema opera sob uma lógica de "o vencedor leva tudo", uma vez que o topo 1% dos artistas concentra entre 78% e 80% de toda a audiência, enquanto a fatia dos 10% mais ouvidos absorve, virtualmente, a totalidade do mercado (98%), restando à vasta maioria dos

criadores uma participação marginal no fluxo econômico do streaming (Severiano, 2022, p. 20).

Portanto, a defesa do modelo *user-centric* pela Deezer não se pautava apenas na justiça para com o consumidor, mas na correção dessa anomalia de mercado calcada em impedir que a receita gerada por gêneros locais e independentes fosse drenada para inflar ainda mais a remuneração dos artistas que já ocupam o topo da pirâmide.

Todavia, a implementação pura e simples do UCPS enfrentou obstáculos teóricos e práticos que forçaram uma revisão de rota. Gierens (2026, p. 6) destaca que o modelo centrado no usuário, apesar de apelar para a equidade, foi alvo de críticas significativas quanto à sua eficiência econômica. Nessa análise, estudos apontaram que os custos administrativos elevados para processar bilhões de microtransações individualizadas poderiam levar a um "encolhimento do pote de pagamentos", o que, na prática, anularia os benefícios da distribuição mais igualitária (Gierens, 2026, p. 20). Ou seja, os artistas receberiam de forma mais justa, mas a partir de um cômputo total menor.

Diante dessas complexidades e da necessidade de um consenso com as grandes detentoras de direitos, a estratégia da Deezer evoluiu para uma arquitetura híbrida, denominada modelo *artist-centric*. Essa mudança reflete a compreensão de que resolver apenas a distorção do usuário não era suficiente, ao que Gierens (2026, p. 25) oferece uma distinção teórica crucial para entender esse movimento. Para o autor, enquanto o UCPS resolve o problema da ponderação do valor do *stream* do usuário, uma vez que se alinha diretamente ao que consome, ele falha em diferenciar os hábitos de frequência e modos de escuta.

Essa evolução culminou em um sistema sofisticado que transcende a dicotomia simples entre *pro-rata* e *user-centric*. Segundo Ingham (2023), a nova abordagem, desenvolvida em parceria com a Universal Music, mantém o espírito de justiça ao impor um "teto de monetização" (*user-centric capped approach*), onde a contribuição de um único usuário é contada até o limite de 1.000 *streams* por mês. Gierens (2026, p. 25) observa que essa compatibilidade entre sistemas permite que a plataforma reflita com mais precisão as preferências dos consumidores. Dessa forma, o modelo *artist-centric* não se demonstra como uma negação do *user-centric*,

mas seu amadurecimento pragmático, combinando a proteção contra a diluição de valor com critérios de bonificação para artistas que geram engajamento real, critérios estes que serão detalhados no tópico a seguir.

## 5.2 A MECÂNICA DO MODELO *ARTIST-CENTRIC*

À partir do que foi demonstrado, importa ressaltar que a transição para o modelo *artist-centric* não representa apenas uma mudança filosófica, mas uma reformulação significativa do algoritmo de cálculo de *royalties*. Para operacionalizar a valorização do que a plataforma denomina "artista profissional" e mitigar as fraudes, a Deezer, em consonância com as diretrizes acordadas com a Universal Music, estruturou o novo sistema sobre pilares fundamentais que alteram o peso financeiro de cada reprodução. Segundo Michael Nash, executivo da Universal Music Group, o objetivo central dessa mecânica é "mitigar as dinâmicas que ameaçam afogar a música em um mar de ruído", garantindo que a recompensa flua para criadores que efetivamente engajam o público, independentemente do tamanho de sua base de fãs (Universal Music Group, 2023, tradução nossa).

Nessa esteira, deve-se inicialmente analisar o primeiro pilar dessa arquitetura, que consiste na distinção objetiva entre o mero *uploader* (aquele que deposita arquivos na plataforma) e o "Artista Profissional" (aquele que gera valor econômico). Assim, o modelo busca corrigir uma assimetria verificada através de dados internos da Deezer que revelam uma saturação em razão da gama de conteúdos considerado irrelevantes alocados na plataforma, de modo que enquanto 97% de todos os uploaders geram apenas 2% do total de reproduções, os artistas que conseguem fidelizar uma base mínima de 500 fãs são responsáveis pela manutenção do engajamento na plataforma (Universal Music Group, 2023).

Isso significa que a quase totalidade dos fornecedores de conteúdo não possui público real, consistindo majoritariamente em amadores, *hobbyists* ou geradores de ruído funcional. Para tanto, rompendo com a isonomia aritmética do modelo *pro-rata*, onde qualquer *uploader* é tratado, em tese, de forma igual, o novo sistema estabelece uma barreira de entrada para a bonificação. Conforme detalham Moreau *et al.* (2024, p. 20), para ser elegível aos multiplicadores de receita, um artista deve alcançar um mínimo de 1.000 *streams* mensais provenientes de, pelo

menos, 500 ouvintes únicos. Essa métrica, no contexto da plataforma, atua como um filtro de qualidade, assegurando que a remuneração privilegie a minoria de criadores que efetivamente retêm a audiência e sustenta o modelo de negócios do *streaming*.

Uma vez classificado como "profissional", o artista passa a se beneficiar do segundo pilar, caracterizado pelo sistema de bonificação por peso (*double boost*). A mecânica, explicada por Moreau *et al.* (2024, p. 20), determina que os *streams* de artistas profissionais recebam um peso duplo no cálculo do pote final. Além disso, essa bonificação se estende à natureza da escuta, de modo que reproduções que não sejam iniciadas por recomendação algorítmica (ou seja, aquelas buscadas ativamente pelo usuário) também recebem peso dobrado. A intenção é evidente no sentido de reduzir a remuneração de músicas ouvidas passivamente e premiar a escolha consciente do ouvinte, fortalecendo o vínculo entre a vontade do consumidor e a recompensa do criador.

Em seguida, o terceiro pilar ataca a poluição do ecossistema através da desmonetização do "ruído funcional". Em uma medida drástica contra a exploração do sistema por faixas de "chuva", "ruído branco" ou "barulho de máquina de lavar", a Deezer decidiu substituir esse conteúdo por áudios próprios ou simplesmente retirá-los do cálculo do fundo de royalties. A Universal Music Group (2023) justifica que, embora esse "ruído" represente cerca de 2% do volume de *streams*, ele drena recursos que deveriam ir para a criação artística. Logo, ao remover esse conteúdo do *pool* de pagamentos, a plataforma busca sanear o ambiente econômico, assegurando que a verba de publicidade e assinaturas remunere cultura, e não funcionalidade.

Paralelamente, o modelo implementa um rigoroso sistema de combate à fraude e à manipulação, utilizando algoritmos de aprendizado de máquina para identificar comportamentos anômalos. Dados da Deezer indicam que cerca de 7% das transmissões em 2022 foram identificadas como fraudulentas, tornando necessário que a mecânica proposta pelo modelo visasse não apenas detectar, mas desincentivar economicamente a fraude, através do quarto pilar: o teto de monetização por usuário, chamado de *streaming cap* (Universal Music Group, 2023).

Esse mecanismo de "teto", dissecado por Ingham (2023), revela a faceta mais distinta do modelo. Contrariando a intuição inicial de que a monetização cessaria

após os 1.000 *streams*, o sistema opera através de uma ponderação decrescente, na qual se um usuário (ou um robô) reproduz 2.000 músicas em um mês, cada *stream* passa a ter peso 0,5, de modo que a contribuição total desse usuário para o "pote único" nunca exceda o valor equivalente a 1.000 reproduções. Ingham (2023) esclarece que essa trava matemática restringe o quanto qualquer detentor de direitos pode ganhar com a atividade de um único *streamer*, tornando as "fazendas de cliques" financeiramente inviáveis, pois o aumento do volume de plays não resulta em aumento proporcional da fatia do bolo.

Para além da engenharia algorítmica, a implementação desse modelo fundamenta-se em uma leitura pragmática da saturação do mercado digital, reconhecendo que o ecossistema atual abriga dois perfis distintos de sujeitos que lançam conteúdos na plataforma: o *uploader* e o artista profissional. O primeiro diz respeito àquele que usa a plataforma como arquivo, sem qualquer apelo mercadológico e o segundo que efetivamente movimenta a economia da atenção e, conseqüentemente, a dinâmica de produção cultural.

O sistema *artist-centric*, portanto, propõe-se a redirecionar o fluxo monetário para quem de fato constrói um catálogo musical, estancando a diluição de receita causada pelo volume excessivo de conteúdo sem público.

Nessa perspectiva, a estratégia sinaliza uma mudança de paradigma na própria definição de valor econômico do *streaming*. Ao penalizar a reprodução passiva, via algoritmos, e o consumo massivo desatento, a partir da estipulação de um teto de monetização, a plataforma tenta devolver à música o *status* de bem cultural que exige engajamento, afastando-se da lógica de *commodity* que marcou a era do *pro-rata*. Essa manobra, que busca transformar a "economia do clique" em uma "economia de fãs", faz com que a sustentabilidade financeira do criador dependa menos de sua alocação em uma *playlist* editorial e mais da construção de uma base de ouvintes leais. Segundo a visão de Nash (Universal Music Group, 2023), essa reconfiguração é vital para que a tecnologia sirva à arte, e não apenas ao tráfego de dados, recompensando a conexão humana genuína em detrimento da eficiência maquinal.

Ademais, a análise de Moreau *et al.* (2024, p. 20) sugere que essa conjuntura do modelo *artist-centric*, no qual há o favorecimento aos artistas profissionais, alinha-

se à teoria de que os "superstars" são necessários para atrair audiência para a plataforma, o que, em última análise, beneficia também os artistas menores que ganham exposição nesse tráfego, ao contrário do que ocorre no modelo *pro-rata*. A Universal Music Group (2023) corrobora essa visão com dados mostrando que os artistas ouvidos no primeiro mês de assinatura são responsáveis por até 30% do consumo do usuário nos dois anos seguintes, justificando o incentivo econômico a quem traz e retém o ouvinte.

Dessa forma, a arquitetura do modelo *artist-centric* propõe um novo contrato social digital: troca-se a neutralidade cega do *pro-rata* por uma curadoria algorítmica de valor, onde o "humano" e o "profissional" ganha posição de destaque frente às produções automatizadas.

Entretanto, a imposição de barreiras de entrada (o mínimo de 1.000 *streams*) e a criação de classes distintas de artistas (profissionais vs. amadores) levantam questionamentos imediatos sobre a compatibilidade desse modelo com os princípios constitucionais brasileiros. Se por um lado o combate à fraude e a valorização do trabalho profissional atendem à função social da propriedade, por outro, a exclusão remuneratória dos iniciantes pode ferir a isonomia e a livre concorrência. É sobre essa tensão jurídica, entre a proteção do mercado e a garantia de acesso, que nos debruçaremos na análise a seguir.

### 5.3 O *ARTIST-CENTRIC* E A JUSTIÇA DISTRIBUTIVA

A implementação do modelo *artist-centric* inaugura um novo capítulo na tensão entre a liberdade econômica das plataformas e a proteção aos direitos dos criadores. Se, sob a ótica empresarial, a mudança justifica-se pela eficiência e combate à fraude, sob o prisma jurídico-constitucional, a questão central reside em saber se a criação de "classes" de artistas, oriunda da distinção entre profissionais e amadores, fere o princípio da isonomia ou, ao contrário, o concretiza.

Para responder a essa indagação, é imperioso recorrer à doutrina clássica de José Afonso da Silva (2014), que distingue com precisão a igualdade formal da igualdade material. O autor discorre que a maneira como a igualdade foi inscrita no corpo constitucional, em especial no *caput* do art. 5º, leva a interpretação de uma

igualdade perante a lei, segundo a qual “a lei e sua aplicação tratam a todos igualmente, sem levar em conta as distinções de grupos” (Silva, 2014, p. 214). Contudo, indica que a compreensão e aplicação desse princípio não deve ocorrer de forma estrita, devendo estar em consonância com as outras normas constitucionais, a fim de alcançar a justiça social (Silva, 2014, p. 214).

No contexto, isso implica dizer que o princípio da isonomia não impõe uma equiparação aritmética cega, onde todos devem ser tratados exatamente da mesma forma pela lei, uma vez que tal interpretação levaria, paradoxalmente, a injustiças flagrantes. Vejamos:

O outro prisma da igualdade e da Justiça manifesta-se quando a lei cria situações de desigualdades em confronto concreto com outras, que lhes sejam iguais, como o dispositivo que trata de forma desigual a entes que devam litigar em igualdade de condições. Formalmente, a igualdade perante a Justiça está assegurada pela Constituição, desde a garantia de acessibilidade a ela (art. 5º, XXXV). Mas realmente essa igualdade não existe, "pois está bem claro hoje que tratar 'como igual' a sujeitos que econômica e socialmente estão em desvantagem, não é outra coisa senão uma ulterior forma de desigualdade e de injustiça" (Silva, 2014, p. 219-220).

Aplicando essa dimensão axiológica ao presente trabalho, observa-se que no antigo modelo *pro-rata*, vigorava uma igualdade meramente formal. Essa distorção tornava-se evidente quando um arquivo de áudio contendo trinta segundos de ruído branco recebe o mesmo tratamento jurídico e remuneratório que uma composição complexa de um artista consagrado. Essa uniformidade gera uma distorção material, permitindo que conteúdos sem relevância cultural drenassem recursos da criação artística legítima.

Desse modo, ao diferenciar o "artista profissional" (que engaja e fideliza) do mero *uploader* (que apenas deposita dados), o modelo *artist-centric* proposto pela Deezer busca alinhar-se à igualdade substancial defendida por José Afonso da Silva (2014), reconhecendo que sujeitos em situações fáticas distintas (o criador de cultura e o gerador de “ruído”) merecem tratamentos jurídicos diferenciados para que se alcance o equilíbrio.

Essa diferenciação, contudo, gera uma aparente colisão de princípios fundamentais: de um lado, a livre iniciativa e a liberdade de expressão de qualquer usuário que deseje monetizar seu conteúdo e de outro, o direito autoral e a dignidade do artista profissional que necessita de remuneração justa. Para

solucionar esse conflito, retoma-se a Teoria dos Direitos Fundamentais de Robert Alexy (2008).

Conforme leciona o autor alemão, princípios são "mandamentos de otimização", ou seja, normas que ordenam que algo seja realizado na maior medida possível, diante das possibilidades fáticas e jurídicas existentes (Alexy, 2008, p. 90). Assim, quando dois princípios que, *a priori*, ostentam o mesmo peso constitucional, colidem, como no caso da liberdade de *upload* frente à proteção do patrimônio do artista, um não necessariamente anula o outro. Observa-se aqui, a aplicação da "Lei de Colisão", estabelecendo que a restrição de um direito só é válida se for necessária para garantir a eficácia superior do outro direito analisado (Alexy, 2008, p. 94-95).

Logo, sob a máxima da proporcionalidade, verifica-se que o modelo defendido pela Deezer busca operacionalizar esse mandamento, haja vista que aceita-se uma restrição na monetização do vasto catálogo de conteúdos com pouco apelo cultural ou pouca aderência do ouvinte (onde se misturam artistas amadores e ruído funcional) para salvaguardar a sustentabilidade econômica da classe artística.

No caso concreto, a barreira de 1.000 *streams* atua como um filtro de viabilidade remuneratória, que embora restrinja a expectativa de ganho de iniciantes, no ecossistema da plataforma revela-se necessária e proporcional em sentido estrito. Isso ocorre pois, sob a ótica da proporcionalidade alexyana, o "peso" da proteção ao patrimônio alimentar dos artistas profissionais (art. 5º, XXVIII, 'b', da CF/88) e a necessidade de sanear o mercado de fraudes prevalecem, na atual conjuntura, sobre o interesse difuso de monetização irrestrita. O modelo, portanto, não anula a liberdade do amador de expor sua obra, mas condiciona sua remuneração à comprovação de relevância social mínima, o engajamento.

Noutro giro, ressalta-se que essa nova arquitetura remete diretamente à função social da propriedade, outro importante pilar constitucional. José Afonso da Silva (2014, p. 283) adverte que a Constituição de 1988 transformou o caráter do direito de propriedade, de modo que deixou de ser um direito individual absoluto para tornar-se um direito condicionado ao cumprimento de uma função na sociedade. Conforme já delimitado, ressalta-se que a propriedade intelectual não foge a essa regra. Quando o sistema de *streaming* permite que "fazendas de

cliques" ou faixas funcionais capturem recursos financeiros do sistema valendo-se apenas de brechas na contabilidade de tráfego, sem aportar a densidade criativa que justifica a tutela autoral, há um evidente desvio de finalidade. Nesse sentido, a desmonetização do "ruído" resgata o teleologismo constitucional, na medida em que a proteção autoral se destina a fomentar a cultura humana, em detrimento da exploração de brechas algorítmicas.

Nessa perspectiva, é crucial observar que a arquitetura do modelo transcende a mera redistribuição aritmética de *royalties*. Conforme a análise de Ingham (2023), o estabelecimento do limiar de elegibilidade atua primordialmente como um mecanismo de dissuasão econômica contra a fraude sistêmica, e não apenas como uma política de remuneração. Ao inviabilizar a monetização de volumes residuais de reprodução, a plataforma enfraquece financeiramente as mencionadas "fazendas de *streaming*", cujo modelo de negócios depende da acumulação de micropagamentos em larga escala. Sob a ótica constitucional, essa manobra valida-se pelo princípio da moralidade administrativa e da ordem econômica (art. 170 da CF/88), de maneira que essa barreira de entrada funciona menos como uma exclusão de artistas e mais como um filtro de saneamento, assegurando que o ecossistema não seja drenado por *players* artificiais que simulam o comportamento humano.

Em última análise, importa destacar que o sistema proposto pela Deezer busca fomentar a melhor maneira de remunerar os artistas que optam por distribuir seu catálogo a partir da plataforma, sem deixar de considerar as limitações tecnológicas, fáticas e jurídicas impostas pelo contexto da sociedade atual. Embora seja possível tecer considerações acerca de parâmetros métricos para a delimitação do fator de pagamentos, como a baliza de 1000 *streams* multicitada neste tópico, percebe-se que na conjuntura atual e levando em conta a dimensão da própria plataforma, não restam tantas alternativas no mercado para uma melhor eficácia da distribuição de *royalties* em escala semelhante.

A partir dos aspectos abordados percebe-se que a arquitetura do modelo *artist-centric* busca harmonizar a eficiência econômica com a dignidade do trabalho artístico ao operacionalizar os mandamentos de otimização de Alexy (2008) e a isonomia material de José Afonso da Silva (2014). Tal alinhamento assegura que o direito autoral cumpra sua função social, garantindo que a tecnologia sirva para

proteger o autor não apenas como um titular de métricas digitais, mas como o agente central e indispensável do desenvolvimento cultural do país.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa permitiu concluir que a transição do mercado fonográfico para o modelo de *streaming*, embora tenha impulsionado o crescimento das receitas da indústria nos últimos anos, trouxe desafios sem precedentes para a proteção do direito autoral. O desafio inaugural reside na própria desmaterialização do suporte físico, que subverteu os hábitos de consumo e a cadeia de valor tradicional. A antiga comercialização direta de CDs e DVDs cedeu lugar ao fluxo contínuo de *streaming*, consolidando um modelo de negócios regido por contratos unilaterais e por métricas de remuneração financeiramente complexas e pouco transparentes para o criador e ao público geral.

No centro dessa discussão, o modelo *pro-rata* (ou *market-centric*), adotado pelo Spotify e pela maioria das plataformas, revelou-se um sistema de "pote único" que privilegia a participação de mercado em volume global de execuções, sem qualquer vínculo direito ao conteúdo consumido pelo assinante do serviço. Nesse contexto, a análise jurídica validou a segunda hipótese desta pesquisa, demonstrando que essa lógica de coletivismo financeiro rompe o vínculo direto entre a escolha do ouvinte e a remuneração do artista. O sistema dilui o valor pago pelo assinante em favor dos detentores de catálogos massivos, como as grandes gravadoras e artistas seletos que figuram no *mainstream*, gerando o fenômeno do subsídio cruzado, onde o ouvinte moderado financia involuntariamente o consumo dos *heavy users*.

Ademais, o exame da arquitetura algorítmica e do discurso corporativo das plataformas revela uma profunda reconfiguração no papel social e econômico da música, institucionalizando o que se identificou como um "jogo de soma zero". Nesse novo ecossistema, agravado pela obsolescência do suporte físico, a presença nos serviços de *streaming* tornou-se um imperativo de existência para o artista. Pressionado por essa necessidade de visibilidade, o criador submete-se a contratos de adesão desequilibrados, legitimados pela narrativa das plataformas de que o *streaming* seria apenas uma fonte de renda complementar. Consequentemente, a obra musical perde seu *status* de produto final para se converter em mera "vitrine" digital, servindo instrumentalmente à captação de fãs e à geração de oportunidades secundárias, em detrimento de seu valor intrínseco.

Noutra análise, o modelo *pro-rata* apresenta sérias tensões com o princípio constitucional da isonomia, previsto no art. 5º, *caput*, da Constituição Federal de 1988. Ao tratar de forma idêntica situações fáticas desiguais, como o consumo de um nicho específico comparado ao consumo de massa, o sistema acaba por aprofundar a concentração de renda, dificultando a sustentabilidade econômica de artistas independentes e emergentes, que participam em menor escala do volume global, violando a isonomia material ao aplicar a mesma métrica financeira a desiguais.

Conforme observado neste trabalho, a função social da propriedade intelectual, outro pilar do ordenamento jurídico brasileiro, também se vê comprometida sob a égide do *pro-rata*. Isso se justifica porque quando a exploração econômica da obra deixa de garantir uma contraprestação minimamente proporcional ao esforço criativo individual e passa a servir majoritariamente à capitalização das grandes corporações do setor, conhecidas como *majors*, o direito de autor perde parte de sua finalidade de incentivo à diversidade cultural e sua missão constitucional de assegurar a subsistência do criador.

O modelo *artist-centric*, em implementação pela Deezer, foi apresentado como uma evolução do modelo *user-centric*, surgindo como uma tentativa de reequilibrar essa balança e confirmando a terceira hipótese deste estudo. Ao buscar remunerar os artistas com base no consumo efetivo de cada usuário e, sobretudo, aplicar pesos diferenciados para execuções de artistas profissionais e audições ativas, o modelo aproxima-se da noção de justiça distributiva.

Em que pese seja passível de críticas quanto à imposição de uma “barreira de remuneração”, do ponto de vista da proporcionalidade, o sistema da Deezer mostra-se mais alinhado às balizas constitucionais. Aplicando-se a Lei do Sopesamento de Robert Alexy, verifica-se que o modelo opera a partir de um mandamento de otimização ao tentar efetivar o direito do autor na maior medida possível. Diante das limitações tecnológicas e econômicas, ele mitiga distorções graves, como a inflação causada por execuções artificiais ou *bots*, garantindo que a satisfação da eficiência da plataforma não anule o núcleo essencial do direito do autor.

Por outro lado, a ausência de um marco legal específico para o *streaming* no Brasil afigura-se como um fator de insegurança jurídica que não pode ser ignorado,

confirmando a primeira hipótese levantada neste trabalho. A aplicação da Lei n. 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais) a esse novo ambiente requer interpretações que garantam a transparência e a participação equitativa nos lucros, o que muitas vezes é dificultado pela assimetria informacional e pela assimetria de poder entre plataformas e autores.

A transparência, inclusive, é o elemento deficitário mais evidente no modelo do Spotify. A complexidade do cálculo de royalties torna o valor por *stream* uma variável flutuante e quase indecifrável para o criador. Essa opacidade é agravada pela existência de uma "Black Box" de *royalties*, onde falhas nos metadados e o uso de faixas funcionais (*Perfect Fit Content*) impedem a correta identificação dos titulares, o que fere o direito à informação e o equilíbrio contratual.

Em contraste, a estratégia da Deezer de combater a "fraude de *streaming*" e valorizar o engajamento real do fã reflete uma maior aderência ao princípio da função social do direito de exploração da propriedade intelectual. O modelo *artist-centric* busca alocar a produção cultural no centro do sistema remuneratório e das dinâmicas econômicas e mercadológicas, reconhecendo que a música não é uma *commodity* indiferenciada, mas uma expressão da personalidade humana. Assim, essa política adotada pela plataforma compreende a necessidade de uma proteção específica em sua dimensão patrimonial e oferece meios para a redução de fraudes, como forma de privilegiar artistas reais.

Portanto, o modelo *pro-rata* do Spotify, embora eficiente para a escala das plataformas, falha em refletir os anseios de justiça do sistema jurídico brasileiro, ao permitir que a escolha individual do consumidor seja financeiramente ignorada. O sistema acaba por validar uma forma de enriquecimento que, embora lícita contratualmente, afasta-se do núcleo essencial da proteção autoral ao permitir que o tráfego automatizado drene recursos da criação legítima.

O modelo da Deezer, por sua vez, aponta para um caminho de maior conformidade constitucional, realizando a isonomia material ao dar tratamento diferenciado a quem detém diferentes níveis de engajamento e profissionalismo. Ele representa um avanço na concretização do direito de autor na era digital, protegendo a dignidade econômica do criador frente aos novos gigantes da tecnologia e

sinalizando a necessidade de um novo "Contrato Social Digital" pautado no engajamento humano.

Finalmente, este estudo reforça a necessidade de uma atuação mais incisiva dos órgãos de gestão coletiva, como o ECAD, e possivelmente do legislador, para garantir que a inovação tecnológica não se sobreponha aos direitos fundamentais dos autores. Por fim, é imperioso destacar que a harmonia entre o lucro das plataformas e a justa remuneração é o único caminho para a manutenção de um ecossistema cultural saudável e democrático no Brasil, para fins, inclusive, de efetivação dos princípios constitucionais.

## REFERÊNCIAS

ALEXY, Robert. **Teoria dos direitos fundamentais**. Tradução de Virgílio Afonso da Silva. São Paulo: Malheiros, 2008.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral e sociedade informacional**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2022.

BARBOSA, Denis Borges. **Direito de autor: questões fundamentais de direito de autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013.

BASSO, Maristela. **As exceções e limitações aos direitos do autor e a observância da regra do teste dos três passos (*three-step-test*)**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 102, p. 493-503, jan./dez. 2007.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988. Disponível em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências**. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 3, 20 fev. 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm). Acesso em: 7 dez. 2025.

BRASIL. Lei nº 494, de 1º de agosto de 1898. **Define os direitos de autor das obras literárias, científicas e artísticas**. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República, [1898]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1850-1899/L494.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1850-1899/L494.htm). Acesso em: 7 dez. 2025.

CANASSA, Ana Luíza de Faria. **Streaming e a função social do direito autoral**. 2020. Dissertação (Mestrado em Direito Civil) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DAL PIZZOL, Ricardo. **Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98.** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v. 113, p. 309-330, jan./dez. 2018

DEEZER. **Deezer e Sacem ampliam modelo de remuneração focado nos artistas para direitos autorais.** [Comunicado de imprensa]. Paris, 25 out. 2023. Disponível em: <https://newsroom-deezer.com/br/2023/10/parceria-deezer-e-sacem/>. Acesso em: 17 de agosto de 2025.

ECAD. **Relatório anual 2024.** Rio de Janeiro: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, 2025. Disponível em: <https://www.ecad.org.br>. Acesso em: 7 jan. 2026.

FALCÃO, Caio Valério Gondim Reginaldo; SOARES FILHO, Sidney. **Direito autoral e ECAD: análise jurisprudencial do papel do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição na cobrança judicial pela execução pública de obras musicais e congêneres.** Revista da Faculdade de Direito da UFC, Fortaleza, v. 33, n. 2, p. 49-68, jul./dez. 2012.

GIERENS, Jakob. **Weighted Pro-Rata: Exploration of a Promising New Music Streaming Remuneration System.** Munich Personal RePEc Archive, Munich, n. 127101, jan. 2026. Disponível em: <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/127101/>. Acesso em: 24 jan. 2026.

INGHAM, Tim. **Deezer's 'artist-centric' model now has a new 'user-centric' element which, despite not really being 'user-centric', is quite a clever idea.** *Music Business Worldwide*, 30 out. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/deezers-artist-centric-model-now-has-a-new-element-dubbed-user-centric/>. Acesso em: 17 jan. 2026

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). **Global Music Report 2024: State of the Industry.** London: IFPI, 2024.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). **Global Music Report 2025**: State of the Industry. London: IFPI, 2025.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. **Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais**. *Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 302-311, set./dez. 2015. DOI: 10.4013/fem.2015.173.04. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2015.173.04>. Acesso em: 06 dez. 2026.

MAIA, Guilherme Aparecido da Silva; MATIAS, Rosemary; OLIVEIRA, Ademir Kleber Morbeck de. **A propriedade intelectual na Alemanha: da Convenção de Berna ao Acordo de Trips**. *Revista Juris Poiesis*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 29, p. 165-187, ago. 2019.

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de direito autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

MOREAU, François; WIKSTROM, Patrik; HAAMPLAND, Ola; JOHANNESSEN, Rune. **Implementing a user-centric payment model in the music streaming market**: a comparative approach based on stream-level data. [S. l.]: HAL Open Science, 6 maio 2024. Disponível em: <https://hal.science/hal-04570236v1>. Acesso em: 17 jan. 2026.

MUIKKU, Jari. **Pro Rata and User Centric Distribution Models**: a comparative study. Helsinki: Digital Media Finland, 2017.

PRICE, Jeff. The definitive guide to Spotify royalties. **Medium**, 17 fev. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@JPriceOfMusic/the-definitive-guide-to-spotify-royalties-dc5960862c00>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SEVERIANO, Victor Sales. **Remuneração dos artistas nas plataformas de streaming: uma comparação entre os modelos pro-rata e user-centric**. 2022. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Econômicas) –

Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, Alexandre Valdevino da; MIRANDA, Májory Karoline Fernandes de Oliveira; SILVEIRA, Murilo Artur Araújo da. **Desmaterialização documental e vácuo informacional: o comprometimento da natureza ontológica do documento em um serviço de música streaming.** *Logeion: Filosofia da Informação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 87-106, set. 2020/fev. 2021.

SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo.** 37. ed. São Paulo: Malheiros, 2014.

SOILO, Andressa Nunes. **Habitando a distribuição do entretenimento:** o regime de propriedade intelectual, a tecnologia streaming e a “pirataria” digital em coautoria. Orientadora: Patrice Schuch. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

UNIVERSAL MUSIC GROUP. **Universal Music Group and Deezer to launch the first comprehensive artist-centric music streaming model.** Santa Monica; Paris, 6 set. 2023. Disponível em: <https://www.universalmusic.com/universal-music-group-and-deezer-to-launch-the-first-comprehensive-artist-centric-music-streaming-model/>. Acesso em: 10 jan. 2026

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **O surgimento do sistema inglês de copyright.** *Revista da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo*, São Bernardo do Campo, v. 30, n. 1, 2024.