

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE DIREITO  
DEPARTAMENTO DE DIREITO PRIVADO E PROCESSO CIVIL

PEDRO GUSTAVO DUPUY CASTILHOS

**DIREITO AUTORAL NA MÚSICA: AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA  
FONOGRÁFICA COM A REVOLUÇÃO DIGITAL**

Porto Alegre/RS  
2022

PEDRO GUSTAVO DUPUY CASTILHOS

**DIREITO AUTORAL NA MÚSICA: AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA  
FONOGRÁFICA COM A REVOLUÇÃO DIGITAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Lisiane Feiten Wingert Ody

Porto Alegre/RS  
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Castilhos, Pedro Gustavo Dupuy  
DIREITO AUTORAL NA MÚSICA: AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA  
FONOGRÁFICA COM A REVOLUÇÃO DIGITAL / Pedro Gustavo  
Dupuy Castilhos. -- 2022.  
58 f.  
Orientadora: Lisiane Feiten Wingert Ody.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Direito, Curso de Ciências Jurídicas e Sociais,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Direito Autoral. 2. Propriedade Intelectual. I.  
Feiten Wingert Ody, Lisiane, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PEDRO GUSTAVO DUPUY CASTILHOS

**DIREITO AUTORAL NA MÚSICA: AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA  
FONOGRÁFICA COM A REVOLUÇÃO DIGITAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 7 de outubro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Maria Cláudia Cachapuz

---

Prof. Giovana Benetti

Eu dedico esse trabalho ao meu querido e amado avô, Paulino Lúcio Vieira Dupuy, que sempre investiu na minha educação e infelizmente não está mais entre nós.

## **AGRADECIMENTOS**

Eu gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, a minha vó e a minha irmã, sem o apoio deles eu não estaria concluindo essa importante fase da minha vida.

Gostaria de agradecer também aos meus amigos, foram tantos momentos bons compartilhados nesses anos todos que a faculdade passou em um piscar de olhos.

Gostaria de agradecer também a minha professora orientadora. Meus mais sinceros agradecimentos, Lisiane. Desde a primeira vez que fizemos uma ligação para tratar da orientação eu tive a certeza de que estava em boas mãos. Obrigado por ser tão acessível e compreensível nessa caminhada.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer a academia. É com muito orgulho que carrego e sempre vou carregar comigo que fiz parte da história dessa instituição histórica, assim como ela fez parte da minha.

*“Vai, meu filho, encontra um jeito  
De ser aqui mesmo o que você sonhar;  
E por que não cantar e por que não cantando?”*

(Martim Bernardes; trecho da canção “A Balada de Tim Bernardes”)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise de como restam os direitos autorais na indústria fonográfica, hoje que o modo de consumo se reinventou completamente e o mercado é dominado por uma tecnologia que sequer existia à época da criação das legislações vigentes. Para tal, se fez uma exposição, em plano analítico, do surgimento desses direitos, para que e para quem eles surgiram. Faz-se a análise de como eles evoluíram com o tempo na medida que novas tecnologias foram sendo inventadas e foram impactando o modo de perceber e de lesar esses direitos. Faz-se uma explanação da sua evolução no aspecto mundial e internacional para então especificar ao Brasil, entendendo as legislações vigentes e os seus propósitos. Ao advento da internet, temos a revolução digital, e com ela, todo o mercado se reinventa. Primeiramente, a indústria é assolada por uma pirataria desenfreada que as facilidades de conexões dos anos 2000 propiciam, e as receitas despencam. Subsequentemente, surge a tecnologia dos streamings, que salva a indústria alinhando a tecnologia da internet e transmissão de dados ao comércio legal das músicas. O trabalho tem como finalidade entender como restam os direitos dos artistas nessa nova indústria, afinal, tudo mudou, mas a legislação vigente ainda é a mesma.

Palavras-chave: Direito autoral; Música; Streaming.



## **ABSTRACT**

This piece of work aims to analyze how copyright is doing in the phonographic industry nowadays. Today, the way we consume music has been completely reinvented and the market is dominated by a technology that did not even exist at the time of the creation of current legislation. So, here I analyze the emergence of these rights, for what and for whom they emerged. An analysis is made of how they evolved over time as new technologies were invented and impacted the way of perceiving and harming these rights. I made an explanation of its evolution in the global and international aspect and then specific from Brazil, understanding the current legislation and its purposes. With the advent of the internet, we have the digital revolution, and with it, the entire market reinvents itself. First, the industry was ravaged by the rampant piracy that 2000s connectivity facilities provide, and revenues plummet. Subsequently, streaming technology emerges, which saves the industry by aligning internet technology and data transmission with the legal commerce of music. The final objective of the work is to understand how are the rights of artists in this new industry, after all, everything has changed, but the current legislation is still the same.

Key words: Copyright; Music; Streaming.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**CD** – *Compact Disk* ou, em português, Disco Compacto;

**CF** - Constituição da República Federativa do Brasil de 1988;

**DVD** - *Digital Versatile Disc*, ou, em português, Disco Digital Versátil;

**ECAD** - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição;

**LDA** - Lei de Direitos Autorais;

**IFPI** - Federação Internacional da Indústria Fonográfica;

**MP3** - MPEG 1 Layer-3; Se trata de uma forma de compressão de dados de áudio muito utilizada atualmente;

**P2P** – *Peer-to-Peer* ou, em português, Pessoa-Para-Pessoa;

**STJ** - Superior Tribunal de Justiça;

**TRIPS** - *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* ou, em português, Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio;

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1	História do direito autoral.....	14
1.1.1	O Surgimento do Direito Autoral .....	14
1.1.2	Os Direitos Autorais a Partir da Revolução Francesa .....	15
1.1.3	A história dos Direitos Autorais no Brasil.....	16
<b>2</b>	<b>DIREITOS DO AUTOR</b> .....	20
2.1	Conteúdo x Suporte físico .....	22
2.2	Direito de autor como propriedade “sui generis”: Direitos Morais e Direitos Patrimoniais.....	23
2.3	Direitos conexos e a indústria musical .....	28
2.3.1	ECAD.....	31
<b>3</b>	<b>ADVENTO DA INTERNET NOS DIREITOS AUTORAIS</b> .....	33
3.1	O compartilhamento <i>peer-2-peer</i> e seus impactos .....	38
<b>4</b>	<b>O STREAMING MUSICAL E SEUS DESDOBRAMENTOS</b> .....	41
4.1	Da concepção aos ouvidos do público.....	43
4.2	Quanto a essa revolução dos streamings, é bom para os artistas tanto quanto para o público?.....	44
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	49
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	51

## 1 INTRODUÇÃO

Significativas transformações, tecnológicas e culturais, relacionadas ao processo de difusão das informações caracterizam o presente século.<sup>1</sup> É a época do imediatismo, do consumo desenfreado e, por muitas vezes, raso de informações, sejam elas quais forem.

Os antigos meios de comunicação, que desempenhavam função monopolizadora no modo convencional de operação, passaram, agora, a compartilhar com as outras alternativas o ambiente digital. Em consequência disso, é fato que a internet representa uma mudança profunda nas atividades profissionais,<sup>2</sup> que vai desde a alteração de paradigmas pré-existentes, quanto ao surgimento de novas questões e temas que devam ser melhor desenvolvidos. Nas palavras de Eduardo Lycurgo Leite: “A tecnologia da informação causa impacto revolucionário sobre a vida, permeando a sociedade com uma nova força motora transformativa e nos tornando parte de uma sociedade da informação.”<sup>3</sup>

Nos últimos anos, essa revolução digital pela qual sociedade vem sendo afetada e, até mesmo, conduzida, envolveu, atingiu e revolucionou o mercado da música. Com o advento do surgimento das plataformas de *streamings* musicais (como Spotify, Deezer, Apple Music, Amazon Music...), o meio principal de consumo e contemplação dessa arte foi gradativamente se deslocando de eixo até os dias de hoje, onde elas desbancaram definitivamente as rádios e as lojas físicas de CDs/Vinil/DVDs musicais.

Segundo dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica - IFPI, 2021 foi o sétimo ano consecutivo de crescimento das receitas globais de música gravada. Foi registrado um crescimento de 18,5% e, além disso, faz-se necessário salientar que em nenhuma região do planeta as receitas não apresentaram algum percentual de crescimento. Elas vêm aumentando de forma constante nos últimos anos, e, o streaming, se consolidando cada vez mais como o formato dominante mundo a fora, correspondendo a 65% das receitas globais. A categoria

---

<sup>1</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira; DOS SANTOS, Manuel J. Pereira; JABUR, Wilson Pinheiro. **Direito de Autor: Direito de Autor, Direito de informação e Internet**. São Paulo. Saraiva Jur; 1ª edição. 2013. P. 249.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p. 1.

fechou o ano de 2021 com um aumento registrado de 24,3%, além de 523 milhões de usuários de contas de assinatura paga.<sup>4</sup>

Esse novo cenário em que a sociedade se encontra inserida traz consigo, inevitavelmente, novos parâmetros ao consumo das obras musicais. Pode-se observar que houve uma democratização da arte, constatando-se que essas plataformas, na sua maioria, disponibilizam opções de consumo do serviço de música sem pagamento de qualquer tipo de assinatura, “cobrando” apenas que o ouvinte ouça algumas propagandas entre as músicas e impondo limite de uso da função “pular música”. Mesmo em comparação ao rádio, que também classifica-se como um sinal disponibilizado gratuitamente, pelo qual se paga com a audição involuntária de propagandas entre as músicas e programações, os streamings são mais vantajosos ao cliente, devido ao fato de ele ditar a programação que chega aos seus ouvidos, escolhendo o artista, álbum, clima ou lista que quer ouvir. Esse modelo de plataforma baseia a experiência do usuário em um consumo de conteúdos digitais, o qual substitui pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais, a antiga lógica da compra de um disco, permitindo que seu desfrute possa ser realizado sem que exista a necessidade de baixar arquivos, arquivá-los e organizá-los em qualquer dispositivo individual.<sup>5</sup>

Diante dos números supracitados, observa-se que o mercado musical movimenta muito dinheiro. São inúmeras “camadas” de serviços profissionais que operam, desde a parte burocrática e tecnológica, até a parte artística e musical, para que as músicas gravadas sejam distribuídas e cheguem na maior qualidade possível aos ouvidos dos ouvintes, esses os quais pode-se classificar também como os clientes, ao final dessa cadeia produtiva da indústria fonográfica.

Em meio a esse novo contexto de consumo da arte musical, por conta dessas mudanças paradigmáticas mundiais das relações sócio-econômicas, os Direitos do Autor, junto com toda noção de Direito de Propriedade, sofrem seus impactos e precisam de uma atenção especial. “Assim como os tubarões, que estão em constante movimento, os avanços tecnológicos não se

---

<sup>4</sup> Consulta no site da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI): <https://www.ifpi.org/our-industry/industry-data/#>.

<sup>5</sup> KISCHINHECKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de; VICENTE, Eduardo. **Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. 2015. P. 3. Disponível em: [\(PDF\) Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais \(researchgate.net\)](#). Acesso em 01/08/2022.

interrompem, forçando os Direitos de Autor a buscar na mobilidade soluções que permitam a sua adequação aos fenômenos tecnológicos que lhes desafiam.”<sup>6</sup>

No presente trabalho, será aprofundado o tema dos Direitos Autorais na música nessa era digital. Para que se entenda o ponto em que se encontra, e para onde pode ir, nessa temática, se faz necessário tecer uma breve retrospectiva histórica desse instituto, para que se observe como ele vem evoluindo ao longo do tempo no Brasil e no mundo.

## 1.1 História do direito autoral

### 1.1.1 O Surgimento do Direito Autoral

Por mais que tenham algumas correntes de pensamento que sustentam a tese de que já é plausível que se fale em Direitos Autorais na antiguidade - como é o caso do autor Eduardo Piola Caselli que aponta a questão no Direito Romano, através da tutela da *actio injuriarum*<sup>7</sup> -, mais vale voltar a atenção para tempos mais recentes, onde o Direito Autoral começa a moldar-se à forma que tem hoje.

A invenção da imprensa por Hans Guttemberg, em 1436, é um marco para a história do Direito Autoral. Nesse contexto, a consequente facilidade em reproduzir cópias de trabalhos literários criou uma problemática na sociedade, onde os lesados eram principalmente os autores das obras e/ou seu sub-rogado em direito. Antes, a posse do trabalho original, por si só, era razoável para configurar um certo controle sobre a reprodução de suas obras e, de repente, todo possuidor de uma cópia tinha a possibilidade e a facilidade de reproduzi-la, quantos vezes quisesse.<sup>8</sup>

Portanto, após a invenção da imprensa é que se passou a outorgar determinados favores e privilégios a alguns autores, como aconteceu na Itália, França, Bélgica e na Holanda. Todavia, nesse período, que se compreende entre os séculos XV e XVII, por mais que tenham se feito

---

<sup>6</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. P 1.

<sup>7</sup> PIOLA CASELLI, Eduardo. **Codigue del Diritto di Auttore: Comentario**. Torino: Unione Tipografico, 1943, p.1.

<sup>8</sup> CHAVES, Antonio. **Direito Autoral de Radiodifusão**. São Paulo: Max Limonad, 1952, p.15.

inúmeras concessões à artistas das diversas áreas criativas, elas ainda tinham um caráter pessoal de evidente favoritismo.<sup>9</sup>

Avançando um pouco, o modo a se tratar a propriedade intelectual ganha, então, novas diretrizes por conta de normas advindas da Inglaterra. Aquela antiga concepção de privilégio passa a ser uma compreensão de direito subjetivo, a partir do momento que a norma da propriedade industrial passa a ser regida pelo Estatuto dos Monopólios, em 1625.<sup>10</sup> Em 10 de abril de 1710, entra em vigor aquela que viria a ser a primeira lei conhecida sobre direitos de autor, a *Copyright Act* (Direito de cópia ou reprodução) - legislação que se voltava à proteção de obras literárias -, baixada pela Rainha Ana, em 1709.<sup>11</sup>

### 1.1.2 Os Direitos Autorais a Partir da Revolução Francesa

A Revolução Francesa, com todas as suas latentes reivindicações por direitos e liberdades individuais, agregou ao conceito inglês a primazia do autor sobre a sua obra.<sup>12</sup> Portanto, mesmo com todas as manifestações acerca dos Direitos de Autor que já vinham acontecendo no decorrer do século, cabe dizer que foi nessa Revolução, de 1789, na França, que proclamou-se o princípio legal que hoje podemos classificar como constitucional de tutela aos autores.

À época, o denominado “Comité du Salut Public” (em tradução literal: Comitê de Segurança Pública) determinou a obrigatoriedade de autorização prévia do autor para que a representação de suas peças teatrais fosse legal. Até hoje, o procedimento que envolve a autorização do autor para qualquer que venha a ser o tipo de exploração/comercialização de suas obras ainda é apontado como o meio mais eficaz de se garantir a efetividade dos Direitos do Autor.<sup>13</sup>

Nas palavras de Oswaldo Santiago:

<sup>9</sup> DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 211-212.

<sup>10</sup> BEZERRA, Matheus Ferreira. **A Natureza do Direito Autoral: Uma breve reflexão à luz da teoria dos direitos intelectuais**. p. 3-4.

<sup>11</sup> COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FTD, 1998. P.34.

<sup>12</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. P 11.

<sup>13</sup> DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 213

“Não se repetiriam mais, para o futuro, pelo menos por falta de proteção teórica da lei, os espetáculos desoladores da filha de Strauss morrendo de fome, na mesma ocasião em que uma opereta paterna rendia milhões aos empresários, nem os dos filhos de Milliet assistindo, esfarrapados, a disputa, em leilão, das obras do pai, vendidas por este a negociantes de arte.”<sup>14</sup>

No ano de 1886, algumas das principais potências europeias da época enviaram seus respectivos embaixadores para a cidade de Berna (Suíça), onde se reuniram com a finalidade de elaborar os pilares de uma União Internacional. Como resultado, os países adotariam, todos, uma lei geral e uniforme<sup>15</sup>. Assim, configurou-se, então, a Convenção de Berna, o instrumento internacional mais antigo no domínio do direito de autor<sup>16</sup>, que versa em prol da proteção das obras literárias, científicas e artísticas.

De outra banda, os Estados da *common law* se posicionaram com objeções à proposta de Berna, visto que os direitos morais do autor normalmente não são protegidos pelo *copyright*, mas tão somente por outros meios, de forma indireta.<sup>17</sup> Foi o caso dos Estados Unidos da América, que com a sua “Copyright Law” - onde a proteção não se destina ao autor propriamente dito, mas sim a quem realizou o registro -,<sup>18</sup> relutou em aderir às determinações da Convenção. A adesão dos EUA veio somente em razão de forte pressão advinda, em grande parte, de um movimento que surge na indústria cinematográfica americana. O Estado americano adere, então, tardiamente à Convenção e sem o reconhecimento dos direitos morais de autor, o que está sinalizado Seção 104C - *Effects of Berne Convention* e no *Appendix II*, da lei norte-americana.<sup>19</sup>

### 1.1.3 A história dos Direitos Autorais no Brasil

<sup>14</sup> SANTIAGO, Oswaldo. **Aquarela do Direito Autoral: História – Legislação – Comentários**. Rio de Janeiro: Gráfico Mangione, 1946, p.11.

<sup>15</sup> DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 214

<sup>16</sup> **GUIA da CONVENÇÃO DE BERNA** relativa à Proteção das Obras Literárias e Artísticas (Acta de Paris, 1971). p. 3. Publicado pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual GENEBRA, 1980. Tradução de Antonio Maria Pereira. Disponível em: [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/copyright/615/wipo\\_pub\\_615.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/copyright/615/wipo_pub_615.pdf). Acesso em 15/08/2022.

<sup>17</sup> LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Buenos Aires: Unesco, 1993. p. 642.

<sup>18</sup> DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 215

<sup>19</sup> FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: Da antiguidade à Internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009. p. 80.



Hoje em dia, são inúmeras as fontes legais de legislação autoral em vigor no Brasil, mas, evidentemente, nem sempre foi assim. Faz-se, então, uma pequena narrativa histórica com alguns dos pontos principais dessas conquistas.

Num primeiro momento, o Brasil herda o sistema de privilégios de Portugal. Até a independência brasileira, o reino português ainda adotava o antigo sistema disseminado no período subsequente à invenção da imprensa por Gutemberg, embora já fosse considerado algo ultrapassado na Europa.<sup>20</sup> Nessa sistemática, temos como característica marcante, acima da concessão a alguém da faculdade para reproduzir determinada obra, o fato de proibir os demais, que não fossem detentores do privilégio, de fazê-lo, com pena de multa e confisco das obras.<sup>21</sup>

Ainda atrelada a esse paradigma de “privilégio”, surge a Lei de 11/08/1827, que é tida como o primeiro diploma nacional contendo referência à matéria de Direitos Autorais. Essa lei instituiu os primeiros cursos de direito no território brasileiro, um em Olinda e outro na cidade de São Paulo. A proteção concedida por essa legislação se direcionava aos professores e ao conteúdo de suas aulas. Pelo período de dez anos, o professor que elaborasse o compêndio empregado em suas aulas, tinha exclusividade sobre a sua obra.<sup>22</sup>

Com a proclamação da República (1889), a abrangência do tema fica um pouco mais ampla, deixando de conferir proteção apenas a setor específico e abrangendo inúmeras formas de expressão artística. A matéria é tratada no novo Código Penal, de 1890, no Capítulo V – Dos Crimes contra a Propriedade Literária, Artística, Industrial e Comercial, do Art. 342 ao 355. Manteve-se o prazo de proteção em dez anos após a morte do autor, assim como as penas, que continuaram sendo pecuniárias.<sup>23</sup>

Foi, então, na Constituição da República de 1891, que, pela primeira vez, os direitos de autor chegaram ao patamar constitucional. O Art. 72 - que discorre acerca da inviolabilidade dos direitos referentes à liberdade, à segurança individual e à propriedade - no seu inciso 26, garantia aos autores de obras literárias e artísticas a exclusividade do direito de reproduzi-las, seja pela imprensa ou qualquer outro meio mecânico. Ademais, estende o direito para os

---

<sup>20</sup> 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.** p. 2.

<sup>21</sup> DE MATTIA, Fábio Maria. **Do privilégio do editor ao aparecimento da propriedade literária e artística em fins do século XVIII.** Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 16, n. 63, jul./set. 1979. p. 161- 182

<sup>22</sup> 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.** p. 6.

<sup>23</sup> BRASIL. DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Código Penal.

herdeiros dos autores, pelo tempo que a lei determinar.<sup>24</sup> Em agosto de 1898, foi promulgado o primeiro texto legislativo de caráter civil que dedicava-se ao tratamento sistemático e abrangente dos direitos de autor, a Lei. 496, popularmente conhecida como “Medeiros e Albuquerque”, em homenagem ao seu relator. Essa foi a primeira oportunidade em que empregou-se os termos “direito de autor” e direito autoral”.<sup>25</sup> No entanto, por mais que apresentasse texto compatível com o estágio evolutivo do tema à época, a Lei não obteve uma certa longevidade. Ela, que fermentava a ideia de codificação dos direitos privados, veio a culminar na edição de 1916 do Código Civil, como aponta Carlos Alberto Bittar.<sup>26</sup>

No Código Civil de 1916, a matéria dá as caras no Livro II (“Do Direito das Coisas”), Título II (“Da Propriedade”), Capítulo VI – (“Da Propriedade Literária, Científica e Artística”), entre os Artigos 649 e 673. Ademais, no Artigo 48, parágrafo III, os direitos de autor foram classificados como bens móveis “para os efeitos legais”.<sup>27</sup>

A opção do legislador Clóvis Bevilacqua, um dos responsáveis pela elaboração do Código, de posicionar os direitos de autor dentro da propriedade, ou seja, entre os reais, foi alvo de muitas críticas. Os caminhos doutrinários, tanto internacionais, como nacionais, da época já apontavam para uma dupla naturalidade desses direitos, onde conjugavam-se aspectos patrimoniais, assemelhados, logo, à ideia de propriedade, assim como aspectos morais, que teriam vínculo para com a própria personalidade do autor. Recomendava-se, pois, o tratamento da matéria de maneira apartada das categorias consideradas tradicionais, por se tratar de algo “*sui generis*”.<sup>28</sup> As seguintes Constituições, com exceção a de 1937, reafirmaram as proteções ao Direito de Autor como garantia fundamental.

Em virtude da evolução tecnológica que os meios de comunicação haviam passado - junto com toda vida em sociedade – e da quantidade de leis especiais e tratados internacionais sobre a matéria que se deram no período, em meados da década de 60, emerge a ideia da

<sup>24</sup> **BRASIL. Constituição (1891)**. Lex: Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de fevereiro de 1891. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm). Acesso em 12/08/2022.

<sup>25</sup> MEIRA, Sílvio Augusto de Bastos. **Os direitos autorais através dos tempos**. A legislação vigente no Brasil. Revista Forense, Rio de Janeiro, v. 73, n. 260, out./dez. 1977. p. 391.

<sup>26</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **O anteprojeto de lei sobre direitos autorais**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 26, n. 102, p. 140.

<sup>27</sup> **BRASIL. Lei nº 3.071 de 1º de janeiro de 1916. Código Civil. Lei nº 10406, de 10 de janeiro de 2002**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/13071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/13071.htm). Acesso em 11/08/2022.

<sup>28</sup> 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**. p. 12.

elaboração de um legítimo Código de Direitos de Autor e Conexos<sup>29</sup>, com o objetivo de consolidar em um organismo as dispersas disposições que haviam sobre o tema<sup>30</sup>.

No ano de 1973, após alguns impasses entre elaboração e revisão do Anteprojeto, José Carlos Moreira Alves, então Procurador-Geral da República, e que posteriormente veio a se tornar Ministro do Supremo Tribunal Federal, foi designado para a elaboração do novo projeto de Lei. Com poucas modificações ao seu corpo, o projeto foi aprovado no Congresso Nacional – muito se deve à tramitação extraordinária que lhe foi conferida pelo governo Médici -, e assim surgiu a Lei n. 5.988, de 1973.<sup>31</sup>

Todavia, apesar da impressão de ter sido elaborado às pressas, entre o Congresso e especialistas no tema da época, se teve como um consenso de que a nova Lei, ainda assim, representava um significativo avanço dentro do Direito de Autor. Foi uma primeira tentativa de sistematicamente regulamentar essa matéria que até então se esvaia em um ineficiente e complexo regime de normas dispersas.<sup>32</sup>

A Constituição Federal de 1988, por sua vez, amplia a proteção aos direitos autorais. Por meio das alíneas “a” e “b”, a CF estende a proteção às obras coletivas e aos direitos conexos, e eleva o direito dos criadores e intérpretes de fiscalizar o aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem.<sup>33</sup>

No entanto, em face da necessidade que se fazia latente por todos os anos que se passaram desde 1973, e do novo contexto constitucional que se apresentou, mostrou-se oportuno que, mais uma vez, se editasse uma nova Lei para o tema.<sup>34</sup> Sob presidência do Deputado Roberto Brandt, realizou-se um exame de todos os projetos de lei para o tema - até então existentes -, e editou-se nova peça legislativa. Como resultado, surge a Lei 9.610, aprovada no Senado Federal ao início de 1998, e sancionada pelo então Presidente da

---

<sup>29</sup> COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 2. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: FTD, 2008. P. 66.

<sup>30</sup> SOUZA, Allan Rocha de. **As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil**. Justiça & História, Porto Alegre, v. 6, n. 11, 2006. p. 136-186.

<sup>31</sup> CHAVES, Antônio. **Desenvolvimento do direito de autor no Brasil após a Lei n. 5.988/73**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 16, n. 61, jan./mar. 1979. p. 227-242.

<sup>32</sup> 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**. p. 16.

<sup>33</sup> BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: [Constituição \(planalto.gov.br\)](http://Constituição(planalto.gov.br)). Acesso em 02/08/2022.

<sup>34</sup> 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**. p. 18.

República, Fernando Henrique Cardoso, com data de início de vigência assinalada em 120 dias após a sua publicação.<sup>35</sup>

A respeito da matéria, há ainda um número extenso de Acordos Internacionais, Tratados e Convenções dos quais o Brasil faz parte, como, por exemplo, a Convenção Universal sobre Direito de Autor (Revisão de Paris; 1971), a Convenção Interamericana sobre Direitos de Autor em Obras Literárias, Científicas e Artísticas (Washington/DC; 1946), a Convenção Internacional para a Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiofusão (Roma; 1961), a Convenção para a Proteção de Produtores de Fonogramas (Genebra; 1971), o Tratado sobre o Registro Internacional de Obras Audiovisuais (Genebra; 1989), o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio TRIP's (Marraqueche; 1994), dentre outros.<sup>36</sup>

Portanto, como observado, a temática dos Direito de Autor vem atravessando esse processo contínuo de especificação legislativa, algo que se faz mais do que necessário em virtude da constante evolução tecnológica que muito se relaciona e, até mesmo, influencia em como esses Direitos podem ser lesados e como devem ser tutelados. No presente estudo, agora, direciona-se para o tema específico em relação aos autores de obras musicais, e como anda essa questão no mercado musical. Para isso, sem embargo, se faz necessário esmiuçar a questão de quem é o “Autor” e o que significa falar dos “Direitos de Autor” de uma obra.

## 2 DIREITOS DO AUTOR

Antes de adentrar na questão conceitual do Autor e Direito do Autor, é de suma importância que se coloque as distinções tratadas em doutrinas entre o Direito do Autor, propriamente dito, e o Direito Autoral. Por vezes – e não são poucas – são apontados como sinônimos, ainda que portem, cada, suas diferenças. O autor Tobias Barreto, em sua obra<sup>37</sup>, categoriza o Direito Autoral como um termo a significar o vasto conjunto que se forma a partir

---

<sup>35</sup> COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 2. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: FTD, 2008. p. 67-68.

<sup>36</sup> DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 217-218.

<sup>37</sup> BARRETO, Tobias. **Estudos de Direito: Filosofia do Direito, Direito Criminal, Direito Público, Direito Civil, Processualística, Vários Escritos e Programas**. Texto intitulado: Que se deve entender por direito autoral. Campinas: Bookseller, 2000, p. 452.

dos Direitos do Autor e todos aqueles outros que lhe são conexos, como os direitos dos interpretes e executantes, por exemplo.

O Direito do Autor, enquanto ciência, categoriza-se como um ramo do Direito regulador dos direitos subjetivos do autor para com as suas criações, resultantes das suas atividades intelectuais e dotadas de individualidade<sup>38</sup>. É uma vertente a qual se relaciona diretamente às obras resultantes do trabalho e do esforço intelectual humano, com o fator da criatividade exercendo papel fundamental nessa cadeia resultante<sup>39</sup>.

Em síntese, pode-se afirmar que os Direitos do Autor significam um ponto de conexão entre a dignidade do homem<sup>40</sup> e a ciência, as artes e o saber criativo<sup>41</sup>, mostrando-se como o mais excêntrico dos direitos humanos, em vista da sua concepção nas entranhas da alma<sup>42</sup> que resulta num vínculo direto e indivisível entre o criador e a criação<sup>43</sup>.

Os Direitos de Autor se estabelecem em uma forma não usual de propriedade, a qual confere ao seu titular o direito de exclusividade sobre o controle do uso e da exploração da sua referida obra, contanto que essa se enquadre em uma das categorias de obras intelectuais protegidas<sup>44</sup>. Observa-se, outrossim, que esses Direitos são, sob certa ótica, também direitos exclusivos, pois ao autorizarem o seu devido titular - sendo o autor ou, até mesmo, terceiro - exclui outros de utilizar e explorar o objeto em questão<sup>45</sup>.

Como exposto, há essa dualidade na ótica a ser seguida na hora de analisar a atuação desse tipo de Direito. De um lado, se é excluída a possibilidade de uso e fruição de determinada obra, na mesma medida que do outro – autor -, lhe é garantida a proteção e exclusividade. Tudo isso como resultante da outorga do Estado ao titular em razão da sua criação, submetendo à sua vontade como um meio de recompensa pela sua atividade, possibilitando-se-há gerar recursos econômicos do seu esforço criativo, fomentando, assim, o desenvolvimento e o bem-estar social.<sup>46</sup>

---

<sup>38</sup> PSZYC, Delia. **Derecho de Autor y Derechos Conexos**. Paris/Bogotá/Buenos Aires: UNESCO/CERLALC/Zavalía, 1993, p. 11.

<sup>39</sup> ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras Privadas Benefícios Coletivos**. Porto Alegre: SAFE, 2008, p. 95.

<sup>40</sup> ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras Privadas Benefícios Coletivos**. Porto Alegre: SAFE 2008 pp 81-7.

<sup>41</sup> UNESCO. **ABC do Direito de Autor**. Lisboa: Presença, 1981, p. 29.

<sup>42</sup> SANTIAGO, Oswaldo. **Aquarela do Direito Autoral**. Rio de Janeiro: [s.e], 1946, p. 11.

<sup>43</sup> GOLDSTEIN, Mabel. **Derecho de Autor**. Buenos Aires: Ediciones La Rocca, 1995, pp. 35-6 e 3

<sup>44</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p .3.

<sup>45</sup> LEAFFER, Marshall A. **Understanding Copyright Law**. 3rd Ed. New York: Matthew Bender, 1999, p. 284.

<sup>46</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p .3-4.

## 2.1 Conteúdo x Suporte físico

Em toda a evolução que o tema teve na sua história, o Direito de Autor sempre esteve acompanhado do Direito de Propriedade, como se viu na narrativa apresentada da codificação da matéria. No Direito de Propriedade, no entanto, a posse que se configura se dá sobre um objeto tangível, capaz de ser possuído fisicamente, enquanto, na propriedade imaterial – e aqui tratando especialmente dos Direitos de Autor -, não é possível tocar o seu objeto, por mais que seja possível a sua transferência, transmissão por sucessão e visualização<sup>47</sup>. O que passa despercebido, por vezes, é que o foco desse Direito está justamente no conteúdo da obra, não na sua reprodução física<sup>48</sup>.

O entendimento do que vem a ser os Direitos de Autor atravessa, necessariamente, essa distinção que se tem entre os direitos imateriais, os quais incidem sobre uma obra intelectual, e os direitos de propriedade, que incidem sobre bens móveis.<sup>49</sup> Toda obra intelectual, para ser objeto de proteção, não basta apenas existir e rondar na mente do indivíduo<sup>50</sup>, ela precisa, portanto, já ter sido externalizada, seja pelo meio qual for, físico-tangível ou intangível, desde que sua reprodução esteja viabilizada.

Nas palavras de Eduardo Lycurgo Leite:

“A obra intelectual é composta por um “corpus mysticum”, que é revelado pelo seu conteúdo em uma determinada forma de expressão e que é inserido em um suporte físico (“corpus mechanicum”), o que gera como efeito a sua integração ao complexo protetivo dos Direitos de Autor. **É a combinação das noções de corpus mysticum, corpus mechanicum e de direitos imateriais e de propriedade que nos permite**

<sup>47</sup> LOUGHLAN, Patricia. **Intellectual Property: creative and marketing rights**. Riverwood, NSW, Australia: LBC, 1998, p. 4.

<sup>48</sup> JAMES, F.E. Skone; JAMES, E. P. Skone. **Copinger and Skone James on the Law of Copyright**. 9<sup>o</sup> ed. Londres: Sweet & Maxwell, 1958, p. 1.

<sup>49</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p.4.

<sup>50</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor na Obra Publicitária**. São Paulo: ReVista dos Tnbunals, 1981, p.41.

**chegar ao completo dimensionamento protetivo dos direitos de autor.”<sup>51</sup>** (Grifo nosso).

Essa dinâmica conceitual pode causar algum tipo de confusão, visto que, apesar de distintas, as duas formas de Direito podem manifestar-se sobre um mesmo objeto. É perfeitamente possível, e até comum, que se tenha um bem físico que seja de posse e propriedade de um sujeito, que em seu corpo abrigue obra intelectual protegida por direitos autorais. Usa-se como exemplo um CD... um sujeito vai à loja de discos e compra um CD da sua banda favorita. A partir daquele momento, o CD, bem físico e tangível, é de sua posse, mas, sem embargo, a obra reproduzida ali continua sob a proteção inalienável de seu autor. Logo, o CD, é o “*corpus mechanicum*” e as músicas o “*corpus mysticum*”.

## **2.2 Direito de autor como propriedade “sui generis”: Direitos Morais e Direitos Patrimoniais**

O direito do autor possui duas naturezas, uma pessoal, e outra econômica. Ele reúne dois direitos diversos, que, por mais interdependentes que possam ser, não perdem a distinção de seu caráter<sup>52</sup>. Nessa natureza jurídica híbrida ou, como pode-se chamar, *sui generis* (do latim = de seu próprio gênero / único em sua espécie), portanto, se confere ao autor a proteção de ambas as vertentes, como consta no Artigo 22 da Lei nº 9.610/98<sup>53</sup>, que designa os direitos morais e os patrimoniais sobre determinada obra ao seu respectivo autor.

Os direitos de cunho pessoal, morais ou “personalíssimos”, estão consagrados no Artigo 24 da mesma lei, fazendo a devida designação da relação do sujeito para com a titulação, conservação, reivindicação, modificação, divulgação (colocar ou tirar de circulação), entre outros direitos sobre a sua obra. Para além disso, temos os aspectos patrimoniais, representando a segunda vertente dessa natureza dúplice desse ramo jurídico, na medida que a obra intelectual, ao mesmo tempo que é compreendida como esse direito indisponível, intransferível e

---

<sup>51</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p .4.

<sup>52</sup> TEIXEIRA DOS SANTOS, Newton Paulo. **A Fotografia e o Direito do Autor**. 2- edição revista e atualizada. Livraria e Editora Universitária de Direito - LEUD. São Paulo, 1990, p. 10-18.

<sup>53</sup> BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.

inalienável<sup>54</sup>, é também como um bem jurídico, passível de exploração econômica devidamente autorizada<sup>55</sup>. O Artigo 29 da referida Lei é que desempenha a função de ligar o autor aos direitos patrimoniais que lhe conferem a sua criação, referindo-se, logo, ao que tange a exploração econômica da mesma.

Os direitos autorais surgiram e se desenvolveram ao longo da história sob diversas óticas, interpretações e razões de ser. Em decorrência da história e o seu viés patrimonialista herdado, ele surge pela primeira vez codificado como um direito de propriedade. À edição do Código Civil de 1916, por mais que fosse dotado da intenção de dar uma relevância a esses direitos e de legislar para além do presente, vislumbrando o futuro, o legislador pátrio incluiu-nos dentre os direitos de propriedade<sup>56</sup>, em um capítulo próprio, chamado “Da Propriedade Literária, Artística e Científica”<sup>57</sup>. Esse posicionamento foi muito criticado ao passar dos anos e, segundo Teixeira dos Santos, o direito de autor “jamais se acomodou na sistemática do Código Civil”<sup>58</sup>, justamente por essa sua natureza *sui generis* referida acima. A característica de alienabilidade dos direitos patrimoniais e a indisponibilidade dos direitos morais traça essa distinção que há entre esses e o direito de propriedade. Segundo Antônio Chaves, no direito autoral, inexistente o caso de perfeita transferência do direito, visto que, ante o direito moral que resguarda na obra, ela jamais sairia por completo da esfera de influência do seu criador<sup>59</sup>. Sendo assim, não se deve colocar o Direito de Autor em meio aos direitos de propriedade, no geral<sup>60</sup>.

No que se refere ao aspecto moral, se deu o seu reconhecimento, tanto doutrinário quanto jurisprudencial, no século passado. Passam a existir no cenário normativo em decorrência da Convenção de Roma(1928) que reconhece, então, a dualidade de perspectivas dos direitos autorais como algo intrínseco<sup>61</sup>. Esses direitos surgem com a criação da obra, e, para alguns, a materialização da obra por si só já é suficiente para produzir efeitos contínuos e

---

<sup>54</sup> DUVAL, Hermano. **Violações dos Direitos Autorais**. Editor Borsoi, Rio de Janeiro, 1968, p. 267. 48 CHAVES, Antônio. Ob. cit., pp. 18-22.

<sup>55</sup> CERQUEIRA, Joao da Gama. **Tratado da propriedade industrial** - Vol. I. Rio de Janeiro: Forense, 1982. p. 112.

<sup>56</sup> LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009. p 5-6.

<sup>57</sup> BRASIL. Lei nº 3.071 de 1º de janeiro de 1916. **Código Civil**.

<sup>58</sup> TEIXEIRA DOS SANTOS, Newton Paulo. **A Fotografia e o Direito do Autor**. 2- edição revista e atualizada. Livraria e Editora Universitária de Direito - LEUD. São Paulo, 1990, p. 19

<sup>59</sup> CHAVES, Antônio. **Proteção Internacional do Direito Autoral de Radiodifusão**. Max Limonad, São Paulo, p. 18-22.

<sup>60</sup> KELSEN, Hans. **Teoria Pura do Direito**. Trad. João Batista Machado. Livraria Martins Fontes Editora. 3ª Edição. São Paulo, 1991, pp. 143-145.

<sup>61</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 67.



ligados ao seu autor<sup>62</sup>. Por meio destes, conserva-se a personalidade criativa do autor, manifestada em sua criação, podendo requerer, o mesmo, a proteção jurídica a qualquer tempo, em favor de seus legítimos interesses – de ordem moral<sup>63</sup>. Configuram-se como “aqueles que unem indissolivelmente o criador a obra criada. Emanam da sua personalidade e imprimem um estilo a ela”<sup>64</sup>, nas palavras de Eliane Yachouh Abrão.

Esses direitos como fruto de uma manifestação do intelecto do autor, com todos os seus aspectos intrínsecos a sua personalidade<sup>65</sup>, garantem faculdades positivas – ao autor – e negativas – para com a coletividade -, que envolvem o direito de inédito (de publicar, ou não, a obra); de arrependimento (retirar a obra de circulação); paternidade (ligar o nome a obra); nomeação (atribuir nome a obra); integridade (alterar a obra); retirada de circulação; entre outros<sup>66</sup>.

Sem embargo, colocados os aspectos consoantes aos direitos morais, dá-se luz, agora, àqueles de natureza patrimonial, os quais significam o viés protetivo acerca da exploração econômica da obra, o uso dela em face do lucro direto ou indireto<sup>67</sup>. Os direitos patrimoniais também surgem no momento de criação da obra, assim como se manifestam, de fato, a partir da externalização ao mundo/público<sup>68</sup>. Atuam como direitos de disposição, fruição e utilização conferidos ao autor – ou, nesse caso, titular- da obra criada e manifestada por meio de uma série de prerrogativas pecuniárias, considerando-as, para efeitos legais, bens móveis<sup>69</sup>. Dispõe para toda a circulação e comunicação que as obras intelectuais possam ter no mercado, sejam elas exploradas economicamente por quaisquer que sejam os meios técnicos, dos existentes aos futuros<sup>70</sup>.

São, esses direitos referidos, decorrentes da prerrogativa exclusiva garantida ao autor no Artigo 28 da LDA (Lei de Direitos Autorais), designando a sua exploração econômica por meio da utilização, fruição e disposição da obra de sua autoria, seja ela literária, artística ou

---

<sup>62</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 69.

<sup>63</sup> MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de direito autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007. p. 67.

<sup>64</sup> ABRAO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 74.

<sup>65</sup> GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no show business: tudo o que você precisa saber**. vol. 1 - A música. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 57.

<sup>66</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 70.

<sup>67</sup> ASCENSAO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2- edição, refundida e ampliada, Ed. Renovar, Rio de Janeiro, 1997. p. 84.

<sup>68</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 71.

<sup>69</sup> ABRAO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 80.

<sup>70</sup> GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no show business: tudo o que voce precisa saber**. vol. 1 - A música. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 59.

científica. A exclusividade que se confere ao exercício desses direitos se dá ao fato de que depende de autorização prévia e expressa do autor para que possa ser reproduzida a sua obra, seja pela modalidade de reprodução que for, como consta no Artigo 29 da mesma lei, em rol exemplificativo<sup>71</sup>.

Os direitos patrimoniais são, então, como exposto, direitos de cunho real e, portanto, assumem caráter de bens móveis, conforme Artigo 3º da LDA; são alienáveis, nos termos do Art. 49 da mesma lei; não são perpétuos, ou seja, possuem uma limitação temporal, com suas limitações determinadas nos Artigos 41 e 96 (conexos); entre outras características dispostas em lei que os distanciam daqueles “morais”. Destaca-se, também, a independência entre si desses direitos patrimoniais decorrentes de uma obra, observado que a autorização concedida pelo seu criador não se estende a quaisquer das demais, conforme o texto do Art. 31 da mesma lei.

As doutrinas diferenciam o direito de autor do de propriedade material em razão das diversas questões que lhes são distintas. Dentre elas, ocorre muito quando se trata do modo de aquisição - originário ou derivado -, a duração, a extensão e o fato de inexistir a transferência absoluta do primeiro para um terceiro, em razão da esfera moral-personalíssima<sup>72</sup>. Há, também, quem qualifique os direitos de autor como direitos objetos de monopólio<sup>73</sup>, em virtude da exploração econômica exclusiva<sup>74</sup> supracitada.

Nos termos do Artigo 41 da LDA, que versa sobre a vigência dos direitos patrimoniais, eles perduram por 70 (setenta) anos, a contar a partir do 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor, extinguindo-se no momento em que a obra venha a se tornar domínio público. Podendo ser objeto de cessão integral e definitiva com finalidade econômica, não podem, esses, todavia, ser objeto de cessão “*ad perpetuam*”, em virtude da proteção legal que se confere as criações intelectuais e que se extingue ao tempo<sup>75</sup>.

Por conta desse caráter duplo, tão associado aos direitos de autor, no decorrer do tempo foram observadas algumas divergências doutrinárias quanto a abordagem teórica do tema. Frente a isso, vislumbra-se o surgimento de duas teorias: a monista e a dualista.

---

<sup>71</sup> BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.

<sup>72</sup> CHAVES, Antonio. **Propriedade intelectual**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 16.

<sup>73</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 49.

<sup>74</sup> BARBOSA, Denis Borges. **Uma introdução a propriedade intelectual**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003. p. 25.

<sup>75</sup> ABRAO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 80-81.

Na teoria monista, o direito de autor é tido como uma unidade, que embora claramente expresse em duas vertentes, não perde o seu caráter uno<sup>76</sup>. Ambas integram um só direito de autor que se confere ao criador, evocados pela sua criação. Uma característica dos monistas, a qual se dá justamente por conta desse caráter unitário, é aplicar aos direitos de cunho patrimonial as prerrogativas morais de “inalienáveis e irrenunciáveis”. Sendo assim, a autorização necessária para exploração econômica da obra, referida em lei, é concebida através de uma concessão de direitos, e não uma transferência dos mesmos<sup>77</sup>.

Na teoria dualista, por outro lado, o direito de autor é compreendido como um direito híbrido, com as duas naturezas, morais e patrimoniais, compondo a sua origem<sup>78</sup>. Esse modo dualista de conceber o direito de autor, que é validado pela maioria dos doutrinadores e países, em contrapartida ao monista, admite a transferência dos direitos econômicos da criação, ainda que existam situações passíveis de ressalva, quando um direito moral se sobrepõe a um patrimonial.

No direito de arrependimento, por exemplo, elencado no Artigo 24, inciso VI da Lei dos Direitos Autorais, garante-se ao autor o poder de retirar a obra de circulação ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando essas implicarem em uma afronta à sua reputação e imagem. Os motivos podem ser os mais diversos que forem, afinal, não é necessário que o autor apresente as razões da sua decisão de arrependimento. Durante regimes ditatoriais, foi muito comum a prática de perseguições a autores que manifestassem opiniões contrárias ao regime em suas obras – essas que, por sua vez, haviam sido autorizadas para serem colocadas em circulação por editoras. Visto que seria um problema que os autores fossem reféns do seu contrato de autorização com a editora, que por vezes assinado antes mesmo do regime ditatorial ser instaurado – é que se opera esse direito sem a necessidade de indicação de razões, com essa justificativa histórica intrínseca<sup>79</sup>. Nessas situações de arrependimento, todavia, o mesmo artigo garante indenizações à terceiros, quando couber.

No Brasil, é incorporada a teoria dualista, como se confere no “capítulo II – Dos Direitos Morais do Autor” e no “capítulo III – Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração”,

---

<sup>76</sup> CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. **Direito de autor e direitos da personalidade**: reflexões a luz do Código Civil. Tese - Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008. p. 67.

<sup>77</sup> HAMMES, Bruno Jorge. **Elementos básicos do direito de autor brasileiro**: com exame especial da questão da isenção de formalidades, uma apresentação comparativa. São Leopoldo: Unisinos, 1995, p. 7.

<sup>78</sup> CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. **Direito de autor e direitos da personalidade**: reflexões a luz do Código Civil. Tese - Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008. p. 67.

<sup>79</sup> HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual**. São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 77.

da Lei nº 9.610, a lei de Direitos Autorais em vigor. Na doutrina se nota essa teoria encorpada e representada quando se postula o direito de autor como dotado dessa natureza dúplice, uma intransferível e irrenunciável, enquanto outra negociável, e ambas passando a existir em razão da criação intelectual de um sujeito autor<sup>80</sup>.

### 2.3 Direitos conexos e a indústria musical

O diploma legal que versa sobre os direitos dos autores não se limita apenas aos direitos destes, mas, também, aos dos músicos executantes, os artistas intérpretes, assim como os produtores fonográficos e aos das empresas de radiodifusão, sem, evidentemente, afetar as garantias asseguradas aos autores. Logo, mesmo sem ter participado do processo criativo de nenhum elemento que componha determinada obra musical, seja a letra, harmonia, melodia ou a parte rítmica, tem esses sujeitos os seus direitos resguardados pela LDA, sendo classificados não como o direito de autor em si, e sim como Direito Conexo.

Inúmeras vezes, no cenário musical, já se viu uma obra ficar conhecida e ganhar seu destaque – e decorrente valor de mercado – após alguma nova interpretação de um terceiro que não o seu compositor, por vezes até anos após a sua criação. Sendo assim, observa-se que os titulares desses tidos Direitos Conexas são sujeitos que, apesar de em nada terem a ver com o conceito personalíssimo do autor e sua criação, agregam valor a obra de alguma forma. No entanto, essas garantias, que lhes cabem, não decorrem do registro da obra, mas sim do registro do fonograma.

Na Lei 9.610, aqui referida como LDA, a obra musical consta mencionada no Artigo 7, inciso V, referida como “composições musicais, tenham ou não letra”<sup>81</sup>, ou seja, qualifica como obra musical aquelas composições apenas instrumentais, como as composições que envolvam tanto a parte musical quanto uma parte lírica. De outra banda, no Artigo 5º, inciso IX, da mesma lei, temos o conceito de fonograma, que consta como “toda fixação de sons de uma execução

---

<sup>80</sup> COSTA NETO, Jose Carlos. **Direito autoral no brasil**. In: BICUDO, Helio (org.). *Colegio juristas da atualidade*. Sao Paulo: FTD, 1998, p. 50.

<sup>81</sup> BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais. Artigo 7; Inciso V.

ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”.<sup>82</sup>

Portanto, o registro da obra musical é o registro de uma melodia, acompanhada ou não de uma letra, enquanto o registro de um fonograma é o registro daquela gravação específica de uma música em algum suporte, independentemente se físico ou digital. O fonograma, por vezes, deve ser observado como uma obra coletiva, ao passo que se dá como uma resultante de diversas obras que o compõe, como nos casos de junção de uma obra, estritamente musical ou lítero-musical, com uma interpretação específica, mais o arranjo feito para aquela execução/gravação. Isso tudo além das obras acessórias que ainda acompanharão o produto final quando finalizado para o mercado, como uma capa - fotográfica ou ilustrativa -, o disco em si, a contracapa, entre outras<sup>83</sup>.

Como consta na lei, o produtor fonográfico da gravação, que se entende como o sujeito – pessoa física ou jurídica - de quem parte a iniciativa e detém a responsabilidade econômica sobre a fixação, é o devido responsável pelo registro daquele fonograma, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado<sup>84</sup>. Autorizada essa fixação, aos autores da obra musical não resta nenhum tipo de exclusividade sobre o fonograma, que tem a sua titularidade vinculada ao produtor. Ao produtor fonográfico, não cabe observa-lo como um criador, mas sim como um organizador do projeto, sendo o alguém incumbido de selecionar os terceiros envolvidos, sejam os interpretes escolhidos para participar da gravação, o arranjador, os músicos acompanhantes, os autores envolvidos, os diretores musicais e muito mais, inclusive os elementos externos a gravação em si que comporão o produto finalizado, aquela obra coletiva fonográfica que chega ao mercado.<sup>85</sup>

A partir dessas definições, a Lei de Direitos Autorais reconhece ao produtor fonográfico um direito exclusivo sobre o fonograma, que se configura conexo ao direito dos autores das obras que o compõe:

“Título V - Dos Direitos Conexos

<sup>82</sup> **Idem**; Artigo 5º; Inciso IX.

<sup>83</sup> FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: da antiguidade à internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009, p. 158.

<sup>84</sup> **Art. 5º** Para os efeitos desta Lei, considera-se: (...) XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

<sup>85</sup> FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: da antiguidade à internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009, p. 158-159.

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão. (...)

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;

IV - (VETADO)

V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.”<sup>86</sup>

Para além dos direitos que lhe são previstos, a LDA tampouco designa deveres a essa figura do produtor fonográfico. No Artigo 80 da lei<sup>87</sup>, imputa-se ao produtor o dever de, ao publicar o fonograma, mencionar em cada exemplar o título da obra incluída e o seu autor (inciso I), o nome ou pseudônimo do intérprete (inciso II), o ano de publicação (inciso III) e o seu nome ou marca que o identifique (inciso IV).

Os titulares de direitos conexos da gravação – intérpretes, músicos acompanhantes, produtores fonográficos - dever-se-ão receber os seus direitos referentes as suas respectivas participações, todavia, a repartição correta depende do registro do fonograma. Através do órgão de gestão de coletiva que o produtor fonográfico for filiado, deverá ele gerar o registro – muito provavelmente o faça, inclusive, pelo sistema fornecido pela própria sociedade de gestão coletiva -, contendo as informações mínimas e corretas de todos os participantes da gravação, como o nome completo de cada um, o nome artístico e o CPF. Assim, ele gera o número do código ISRC (*International Standard Recording Code*)<sup>88</sup>, que funciona basicamente como um RG daquele registro/gravação.

<sup>86</sup> BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.

<sup>87</sup> **Art. 80**. Ao publicar o fonograma, o produtor mencionará em cada exemplar: I -o título da obra incluída e seu autor; II - o nome ou pseudônimo do intérprete; III - o ano de publicação; IV - o seu nome ou marca que o identifique.

<sup>88</sup> Conforme definição da ABRAMUS, o ISRC é “um padrão internacional de código para identificar de forma única as gravações”, que somente pode ser gerado e cadastrado pelo produtor fonográfico. Vide <https://www.abramus.org.br/musica/isrc/>. Acessado em 02/09/2022.

Esse dever incumbido ao produtor é reforçado no texto do Decreto nº 9.574 de 2018, que “consolida os atos normativos editados pelo Poder Executivo federal que dispõem sobre gestão coletiva de direitos autorais e fonogramas, de que trata a Lei nº 9.610, de fevereiro de 1998.”<sup>89</sup> Em seu terceiro capítulo, intitulado de “Dos Fonogramas; Dos Sinais de identificação”, em seção única, é que se tem previsto que, independentemente do suporte em que o fonograma venha a ser fixado, deverá conter o ISRC, no qual deverão ser identificados o fonograma e os seus autores, artistas intérpretes ou executantes, de forma permanente e individualizada, de acordo com as informações fornecidas pelo produtor<sup>90</sup>.

Colocadas as diferenças entre obra musical e fonograma, é de suma importância esclarecer que o registro de uma obra não é um ato dotado de natureza constitutiva, ou seja, não atribui, nem garante a paternidade sobre ela, tendo seu efeito apenas numa esfera declarativa, conservando o lugar de autor a quem realmente cria algo do seu próprio intelecto<sup>91</sup>. No Art. 19 da LDA dispõe que é facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público competente, conforme a natureza da obra intelectual.

### 2.3.1 ECAD

O Brasil opta por um modelo *sui generis* de gestão coletiva<sup>92</sup>. Nesse modelo, cria-se um escritório único de arrecadação e distribuição que se encarrega na totalidade dos direitos autorais musicais - seja de autores, produtores fonográficos, interpretes, músicos executantes, editores, etc -, exercendo um verdadeiro monopólio legal.

<sup>89</sup> BRASIL. Decreto nº 9.574, de 22 de novembro de 2018.

<sup>90</sup> **Idem**. Vide **Art. 34**. Em cada exemplar do suporte material que contenha fonograma deverá constar, obrigatoriamente, os seguintes sinais de identificação: I - na face do suporte material que permite a leitura ótica: a) o número da matriz, em código de barras ou em código alfanumérico; b) o nome da empresa responsável pelo processo industrial de reprodução, em código binário; e c) o número de catálogo do produto, em código binário; § 2º O suporte material deverá conter o código digital **International Standard Recording Code**, no qual deverão ser identificados o fonograma e os seus autores, artistas intérpretes ou executantes, de forma permanente e individualizada, de acordo com as informações fornecidas pelo produtor. Vide Art. 35. Quando o fonograma for fixado em suporte distinto daquele previsto no Art. 34, os sinais de identificação estabelecidos neste Decreto serão consignados na capa dos exemplares, nos encartes ou nos próprios suportes.

<sup>91</sup> MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o direito autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2021, p. 79.

<sup>92</sup> ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. **Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2021, Curitiba. Gedai Publicações, 2022. P. 767. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip\\_2022.pdf](https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf). Acesso em: 13/09/2022.

Instituído pela Lei 5.988/73 e mantido pelas leis federais posteriores de nº 9.610/98 e 12.853/13, o ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - surge com a responsabilidade de centralizar a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais de execução pública musical no território brasileiro, sem fins lucrativos. A função de fiscalização e administração dessa instituição privada é realizada por sete associações de gestão coletiva de direitos autorais, que representam os compositores, artistas e demais titulares filiados a elas: Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC. A gestão coletiva, que significa as associações somadas ao ECAD, atua de forma conjunta para que o trabalho dos artistas seja reconhecido, como consta no site do Escritório:

“A Assembleia Geral, formada por estas associações, é responsável pela fixação dos preços de cobrança do direito autoral e de todas as regras de arrecadação e distribuição de valores adotadas pelo Ecad, sendo estas baseadas em critérios utilizados internacionalmente.

Para receber direitos autorais de execução pública, os artistas e demais titulares precisam ser filiados a uma das associações e manter seu repertório sempre atualizado. Todas as informações referentes ao cadastro de obras musicais e fonogramas, assim como sobre valores distribuídos aos artistas, são concedidas diretamente pelas associações.”<sup>93</sup>

Os atendimentos e os cadastros dos titulares são feitos tão-somente pela respectiva associação a qual ele(a) estiver filiado, o que se intersecciona com o fator supracitado de que as associações oferecem aos filiados o seu sistema próprio de cadastros de obras e fonogramas. Através delas, pois, se efetua os devidos cadastramentos para que as identificações titulares sejam possíveis e os valores sejam devidamente distribuídos.

No sistema do ECAD<sup>94</sup>, são oferecidas duas modalidades de consulta ao público. Há a opção de acesso por meio do “Público Geral” e a opção por meio do “Ministério do Turismo”. Em “Público Geral”, é possível realizar consultas pelo Titular, pela Obra ou pelo Fonograma, mas, no entanto, o resultado delas se limita apenas às informações acerca da titularidade, não incluindo os devidos percentuais de cada titular envolvido. Os próprios titulares, sem embargo, possuem tal acesso a essas informações, mas tão somente àquelas obras ou fonogramas em que estão envolvidos no corpo do registro.

---

<sup>93</sup> Vide o site do ECAD: <http://www4.ecad.org.br/associacoes/>. Acesso em 10/08/2022.

<sup>94</sup> Vide o site ECADnet: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/home>. Acesso em 10/08/2022.



Muito embora não seja, por lei, vedada a gestão individual de direitos de autor, no Brasil, a gestão coletiva se faz necessária, caracterizando-se, inclusive como uma imposição, que gera então uma gestão coletiva forçosa, qual viola um dos princípios basilares do sistema que prevê a liberdade do titular para optar pela gestão coletiva se assim for de seu interesse<sup>95</sup>.

### 3 ADVENTO DA INTERNET NOS DIREITOS AUTORAIS

Frente a toda evolução tecnológica e a decorrente mudança paradigmática da forma em que as relações se estabelecem, tanto entre pessoas, quanto com os infinitos conteúdos disponíveis na internet, a ciência jurídica não pode restar estagnada. Tanto não pode, como assim não o faz, moldando-se a dispositivos legais e atribuindo-lhes interpretações jurídicas adequadas a essa nossa nova realidade<sup>96</sup>. Dentro dessa ciência e todos os seus ramos envolvidos nessa revolução digital, dá-se destaque, aqui, para os direitos autorais, observado o enorme impacto que a internet causa ao proporcionar aos seus usuários uma facilidade nunca antes testemunhada no acesso e difusão das obras intelectuais, resultando, inclusive em novos tipos de uso, não previstos na legislação autoral pré-existente.

A internet assevera uma maior interatividade entre os seus usuários – indivíduos – na medida em que os meios físicos tradicionais caem no desuso ao longo do tempo, criando um novo contexto social, reeditando a nossa noção de cidadania e de espaço público<sup>97</sup>. Nesse ambiente virtual, temos novos intermediários culturais atuantes<sup>98</sup>, os quais lidam diretamente com os bens intelectuais e, em vista da exploração comercial dos mesmos, conferem a eles um determinado valor de troca, cenário esse que, por si só, já modifica a lógica do consumo<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. **Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2021, Curitiba. Gedai Publicações, 2022. P. 767. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip\\_2022.pdf](https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf). Acesso em: 13/09/2022.

<sup>96</sup> EHRHARDT JUNIOR, Marcos Augusto de Albuquerque. Sociedade da informação e o direito na era digital. In: **Revista Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 44, jul., 2007. p. 01.

<sup>97</sup> FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1990. p. 64-67.

<sup>98</sup> BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

<sup>99</sup> FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1990. p. 28.

A comunicação entre os indivíduos sofre uma revolução com a popularização dos computadores, e disso emerge uma série de comunidades virtuais<sup>100</sup>, onde essas novas tecnologias proporcionam esse ambiente onde todos e tudo – sujeitos e bens – coexistem ao mesmo tempo e o tempo todo. Por conta disso, observou-se no sujeito uma nova forma de operar para com a sociedade, quando surgem novas maneiras de processar, armazenar e distribuir informações pelos meios digitais, aquecendo as relações socioeconômicas em diferentes contextos<sup>101</sup>.

Esses novos paradigmas das relações socioeconômicas e culturais é que moldam o que passa-se a chamar de sociedade da informação. Na doutrina, foram delegados diferentes nomes para designar esse novo contexto social, por exemplo: sociedade informática<sup>102</sup>, sociedade pós-capitalista<sup>103</sup>, sociedade da informação ou do conhecimento<sup>104</sup>, sociedade informacional<sup>105</sup> ou sociedade da pós-informação ou digital<sup>106</sup>. Ainda que seja vasto o número de opções terminológicas, todas convergem para a definição desse mesmo fenômeno social que é a sociedade contemporânea dessa era em que a conexão com a internet pauta as nossas relações. Dentre todas as peculiaridades, destacam-se como traços característicos da contemporaneidade a desmaterialização dos suportes informacionais, que agora transcendem o suporte físico, assim como a globalização da acessibilidade e das fontes de informação, somando-se o espectro de telecomunicações com o informático<sup>107</sup>.

A evolução desenfreada da informática, aliada a sua altíssima disseminação, culmina no aparecimento de uma “*cibercultura*”, que torna plausível uma leitura do mundo real traduzido para a linguagem digital, de informação automatizada<sup>108</sup>. Esse novo cenário técnico e econômico, dotado de todo o seu elevado potencial transformador das atividades sociais,

---

<sup>100</sup> CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Paz e Terra. 2007. p. 57.

<sup>101</sup> REIS, Jorge Renato dos; DIAS, Felipe da Veiga. A constitucionalização do direito privado brasileiro: a perspectiva do direito autoral. *In*: REIS, J. R.; BOFF, S. O.; DIAS, F. V.; PELLEGRINI, G. K. F.; TOLOTTI, S. M. (Organizadores). **Estudos de direito de autor no constitucionalismo contemporâneo**. Curitiba: Multideia, 2011. p. 29.

<sup>102</sup> SHAFF, Adam. **A sociedade informática: as consequências sociais da segunda revolução industrial**. São Paulo: UNESP; Brasiliense, 1996.

<sup>103</sup> DRUCKER, Peter Ferdinand. **Sociedade pós-capitalista**. São Paulo: Pioneira, 1994.

<sup>104</sup> BURCH, Sally. **Sociedade da informação / sociedade do conhecimento**. *In*: AMBROSI, A.; PEUGEOT, V.; PIMENTA, D. **Desafios das palavras**. Ed. VECAM, 2005.

<sup>105</sup> CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

<sup>106</sup> NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo, 1995.

<sup>107</sup> CORREIA, Miguel Pupo. Sociedade de informação e direito. *In*: **Revista de Derecho Informatico**, n. 12, 2009. p. 04-08.

<sup>108</sup> LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 99.

econômicas e políticas<sup>109</sup> referido, então, é que rompe com as distâncias e fronteiras físicas entre sujeitos e bens, colocando tudo em um mesmo espaço virtual e desqualificando o mundo metafísico como um obstáculo para que conexões envolvendo os mais distantes pontos do globo sejam estabelecidas<sup>110</sup>.

O direito, como manifestação do meio social, sobre onde também se dá a sua incidência, deve andar sempre em conformidade com as evoluções sociais que se dão ao longo tempo. Sendo assim, o direito autoral, logo por tratar das obras intelectuais e do seu compartilhamento para com o mundo, sofre enorme impacto com o advento da internet e o seu poder de compartilhamento. Esses direitos não devem, de maneira alguma, significar um entrave a evolução socioeconômica, devendo adaptar-se de tal maneira que os devidos interesses dos autores e da coletividade não restem prejudicados<sup>111</sup>. Para tal, é imprescindível que se encontre um ponto de equilíbrio entre os avanços tecnológicos e os princípios básicos desse direito, que nasce no mundo analógico<sup>112</sup>.

Dentro do mundo virtual e as suas possibilidades, a invenção da *internet* reestrutura todos os parâmetros que tínhamos sobre o compartilhamento de bens com terceiros. No plano conceitual, há inúmeras definições designadas para essa tecnologia, mas, no geral, entende-se como um instrumento pelo qual se viabiliza a interligação de milhões de computadores, que convergem em padrões de transmissão de dados e informações<sup>113</sup>. Alguns autores a conceituam como um vasto banco de dados no qual estamos sempre depositando mais informações e que está sempre ao nosso alcance, desde que tenhamos acesso à rede<sup>114</sup>. Assim, pode ser vista como um meio, que interliga essas redes diferentes, interliga pessoas diferentes, informações com pessoas... e nessa via possibilita uma comunicação elaborada em escala global<sup>115</sup>.

Em 1995, 16 milhões de usuários estavam conectados à internet; em 2001, mais de 400 milhões; em 2005, 1 bilhão de usuários; 2010, aproximadamente 2 bilhões. São incontáveis as atividades - sociais, econômicas, culturais e políticas – que, hoje, acontecem em decorrência

---

<sup>109</sup> TAKAHASHI, Tadao (org.). **A sociedade da informação do Brasil Livro Verde**. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000. p. 05.

<sup>110</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Globalizagao: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p. 85-86.

<sup>111</sup> BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p. 39.

<sup>112</sup> PARDO, Julian Rodriguez. *El derecho de autor em la sociedad de la informacion*. In: **Comunicacion y sociedad**, vol. XIV, n. 01, 2001, p. 125-153.

<sup>113</sup> EHRHARDT JUNIOR, Marcos Augusto de Albuquerque. Sociedade da informação e o direito na era digital. In: **Revista Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 44, jul., 2007. p. 5.

<sup>114</sup> DORIA, Pedro R. **Manual para a internet**. Rio de Janeiro: Revan, 1995. p. 33.

<sup>115</sup> CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 08.

dessas conexões possibilitadas por essa rede<sup>116</sup>.

O direito autoral, como observado ao início desse trabalho, tem a sua origem em um contexto social em que inexistem ferramentas tais quais essas novas tecnologias para compartilhamento de obras intelectuais. Nesse novo cenário, livre das fronteiras físicas, onde as grandes distâncias não se apresentam sequer como um mero obstáculo, é evidente que apresentam-se novas situações envolvendo esses direitos. Em decorrência disso, os juristas são incumbidos de reinterpretar algumas normas em face das novas circunstâncias apresentadas.

O ambiente virtual que conhecemos como internet, funciona como um meio para as comunicações e conexões que por ali ocorrem, não configurando-se como um lugar ou território, propriamente dito. Sendo assim, ela é utilizada como esse eficiente veículo comunicativo por incontáveis usuários, e dificulta, em grande escala, o controle sobre as eventuais violações de direitos autorais que podem ocorrer nesse espaço. De uma maneira muito rápida – o que, inclusive, pode ser apontado como uma característica dessa era digital – essa criação inovadora, de viés militar e acadêmico, logo se viu como um terreno fértil para a violação desses direitos<sup>117</sup>, o que resulta em diversas preocupações relativas a licitude, ou a falta dela, nessas novas maneiras utilizações e compartilhamentos das obras intelectuais<sup>118</sup>. Agora, se apresenta um processo de disponibilização e transmissão sem fronteiras, instantâneo e sem uma clara definição de limite<sup>119</sup>.

Com a sua enorme popularização, que marca os dias de hoje, são inúmeras as práticas ilícitas que ocorrem nessa rede, ecoando, necessariamente, no universo dos direitos. De fato, uma tecnologia que surge e balança toda a estrutura do direito autoral é o compartilhamento de arquivos em redes denominado *peer-to-peer*, também disseminado como P2P. Esse meio de compartilhar revoluciona o mercado na medida em que alia a facilidade ao acesso a obras intelectuais e a sua circulação entre um número indeterminado de pessoas. No entanto, muitas dessas práticas que ocorrem por meio desse mecanismo, configuram-se como violação aos direitos autorais, nos moldes restritivos da legislação autoral vigente, visto que os arquivos – aqui, as obras intelectuais – são disponibilizadas e compartilhadas sem a expressa autorização dos seus titulares.

---

<sup>116</sup> CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 08.

<sup>117</sup> VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. Montecristo Editora. São Paulo: 2018. P. 88 Edição do Kindle.

<sup>118</sup> MUSSALEM, Waleska Bertolini Vieira. **O STJ e a construção de coerência nos Direitos Autorais: Pirataria e ECAD**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. P. 118.

<sup>119</sup> PEREIRA, Manoel J. **A proteção e o exercício dos direitos autorais sobre obras intelectuais e fonogramas no comércio eletrônico**. Revista da Associação brasileira de propriedade intelectual. São Paulo, n.42. 1999. p. 50.

Quanto aos usuários do compartilhamentos online, Gisela Castro aponta que:

“... além de protegidos pelo anonimato da rede, usuários de serviços de compartilhamento gratuito se sentem psicologicamente legitimados pela adesão de milhares de outros pares na prática do troca-troca de arquivos de música via Internet. A maioria desses internautas não considera ‘propriamente um crime’ baixar música de graça para consumo próprio. Segundo essa percepção, permitir que outros usuários de sistemas peer-to-peer acessem e baixem músicas de suas coleções através da rede assemelha-se a emprestar CDs que outros podem ouvir e copiar. Tais práticas não costumam ser percebidas como pirataria ou crime, mas como mero compartilhar entre amigos. Entretanto, a maioria dos internautas que entrevistamos reconhece como crime fabricar e vender CDs falsificados nas ruas da cidade. Como fica evidente, a venda (sic) produtos falsificados é mais claramente percebida como crime do que o ato da compra desses produtos.<sup>120</sup>

É em 1999 que surge o Napster, plataforma que possibilita aos usuários a realização de download de arquivos advindos de outros computadores de indivíduos usuários da plataforma, de maneira descentralizada. Não demorou muito para que a ferramenta fosse visada pelos artistas e empresas que se sentiam lesados nessa dinâmica que ela disponibilizava e a empresa foi alvo de muitos processos, o que resultou no encerramento das suas atividades, no ano de 2001.

---

<sup>120</sup> CASTRO, Gisela G. S. **Pirataria na Música Digital: Internet, direito autoral e novas práticas de consumo**. UNIrevista, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, jul. 2006. p. 3. Disponível em: [https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/pirataria\\_na\\_musica\\_digital.pdf](https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/pirataria_na_musica_digital.pdf). Acesso em: 14 fev. 2021.

### 3.1 O compartilhamento *peer-2-peer* e seus impactos

A tecnologia *peer-to-peer*, do inglês, pessoa-para-pessoa<sup>121</sup>, que surge com o advento da internet e sendo um dos reflexos dessa nova comunidade virtual, consiste em uma complexa rede de computadores onde cada um deles atua nas funções tanto de servidor como de cliente. Essa logística de troca de informações permite que a rede se auto sustente, sem nenhuma dependência de comando de qualquer tipo de servidor central. Os usuários são considerados integrantes dessa rede – os denominados “*peers*” - a partir do momento em que estão conectados a ela por meio de um computador operando nesse sistema de benefício coletivo, utilizando-o para o compartilhamento de músicas, imagens, vídeos, dados ou qualquer outra informação transformada em “*bits*”<sup>122</sup>.

Nesse processo, em que desmaterializam-se as informações em prol do ciberespaço, digitalizando-se textos, livros, imagens, ilustrações, pinturas, músicas, sons... surge esse *modus operandi* de troca e comunicação social que evoca uma grande aglomeração dos meios diversos da indústria multimídia como um todo nos espaços virtuais. Com a tecnologia P2P, se possibilita fomentar a cultura, a informação, o conhecimento através de relações advindas da rede sem que esteja necessariamente atrelado ao mercado<sup>123</sup>, mas, entretanto, o fluxo de mídias digitais onde circulam as mais diversas obras intelectuais - sonoras, literárias, visuais... – é onde destaca-se o potencial lesivo e ilícito dessa rede, por ora. Junto com o Napster, que surge e solidifica o sistema *peer-2-peer*, surgem também outros diversos programas de computador com a mesma logística de funcionamento, como o *Pirate Bay*, *eMule*, *Bittorrent*, *eDonkey2000*, entre outros.

Em realidade, na primeira geração dos servidores P2P que surgem, com o Napster e o eDonkey2000 fazendo parte, a operação dessa arquitetura de rede ainda se dava por meio da existência de um servidor central vinculado aos pontos de conexão. Em um momento futuro, numa segunda geração, os servidores já atuam então de maneira autônoma, sem a necessidade de centralização em um servidor comum, além de trazer mais segurança para os seus usuários.

Esses provedores se originaram nos Estados Unidos, mas logo se internacionalizaram,

---

<sup>121</sup> Tradução livre feita no site: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR>.

<sup>122</sup> Bit (simplificação para o dígito binário, “Binary digit” em inglês) é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida e que pode assumir somente dois valores: 0 ou 1, verdadeiro ou falso e assim por diante. Definição consultada no site: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Bit>. Acesso em: 09/09/2022.

<sup>123</sup> CARBONI, Guilherme. **Direito autoral e autoria colaborativa**: na economia da informação em rede. Sao Paulo: Quartier Latin, 2010. p. 133.

afinal, não seriam as barreiras geográficas que conteriam qualquer tipo de avanço nesse sentido. Em pesquisa operada pelo Solutions Research Group, verificou-se que 32 milhões de cidadãos norte-americanos com idade acima de 12 anos já haviam realizado download de pelo menos um filme na internet, e, desses, 80% são usuários dos servidores *peer-to-peer*<sup>124</sup>. Na Europa, conforma pesquisa feita em matéria realizada pela BBC News, em 2008, constatou-se que 20% da população era usuária das redes de compartilhamentos<sup>125</sup>. No Brasil, não era diferente, e, conforme pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, publicada em 2011, quase metade dos usuários de internet que faziam download de filmes e músicas no país à época, o faziam de maneira ilegal<sup>126</sup>.

O “*The Pirate Bay*”, supracitado, é um desses tantos sites de downloads por meio de compartilhamentos, um dos mais famosos. Foi criado em 2003, por uma organização sueca intitulada de *anti-copyright Piratbyran*, tendo em Fredrik Neij, Gottfrid Svartholm e Peter Sunde as figuras de seus criadores. Em dado momento, operou-se judicialização contra eles<sup>127</sup>, por parte do promotor público sueco Hakan Roswall da Suécia por cumplicidade e conspiração para violar leis de direito autoral. Em 2009, foram considerados culpados por violação de direitos autorais, condenados a um ano de prisão e a pagar uma multa de aproximadamente 4 milhões de dólares. Em sua defesa, por meio de seus representantes, o site alega que não salva os arquivos em seu servidor, apenas faz o intermédio entre usuários que queiram trocar arquivos, ou seja, nenhum conteúdo protegido por direitos autorais é armazenado e/ou distribuído por eles<sup>128</sup>.

Um outro caso de bastante relevância nesse contexto é o caso que envolveu o servidor chamado *Napster*, também supracitado. Fundado em 1999, por Shawn Fanning, John Fanning e Sean Parker, iniciou uma revolução no meio de consumo musical. Nele, os usuários realizavam o compartilhamento entre si de músicas em arquivos de MP3 sem nenhum tipo de resguardo aos titulares dos direitos daqueles fonogramas que circulavam entre tantos computadores.

A organização, evidentemente sofreu com diversos processos judiciais alegando violações aos direitos autorais das obras intelectuais que por ele circulavam, e alguns, inclusive,

<sup>124</sup> GROUP, Solutions Research. *Movie file-sharing booming: study*. Disponível em: <http://www.srgnet.com/pdf/Movie%20F>. Acesso em 09/09/2022.

<sup>125</sup> BBC News. *Technology: Warning letters to 'file-sharers'*. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7486743.stm>. Acesso em 10/09/2022.

<sup>126</sup> Download de músicas e filmes no Brasil: um perfil dos piratas online. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/5370>. Acesso em 10/09/2022.

<sup>127</sup> REUTERS. *Suécia quer processar Pirate Bay por violar direitos autorais*. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL277010-6174,00.html>. Acesso em 10/09/2022.

<sup>128</sup> BAY, The Pirate. *About*, 2008. Disponível em: <http://thepiratebay.org/about>. Acesso em 10/09/2022.

movidos por grandes nomes do mercado musical.

Dentro todos os embates que aconteceram na justiça, alguns tiveram mais relevância na mídia. O primeiro processo que levou os holofotes para além da mídia especializada foi de autoria do grupo de metal Metallica, uma das maiores bandas do mundo e referência popular no seu gênero. No caso, a banda preparava o lançamento da sua música nova de trabalho “*I Disappear*”, que faria parte da trilha do sonora do badalado “Missão Impossível 2” - que estava para estrear no cinema - quando descobriu que, por conta do vazamento e os compartilhamentos ilegais, a música já circulava inclusive pelas rádios americanas<sup>129</sup>. Além desse caso, também houveram outras tantas demandas de muita notoriedade, como a artista Madonna, quanto ao vazamento da faixa “Music”, faixa-título de um álbum seu que estava em pré-lançamento<sup>130</sup>, ou quando os produtores do Grammy, premiação mais badalada da indústria fonográfica, abriram um processo contra a empresa por terem disponibilizados os áudios das apresentações exclusivas que ocorrem na cerimônia de premiação, e que viriam a ser comercializados, de forma gratuita horas após elas terem acontecido<sup>131</sup>.

Essa revolução que se apresentou no meio de consumo musical, seguidas de demandas sociais da classe artística em sua decorrência ilustraram um pouco do cenário que estava por vir e as mudanças que se apresentariam. Os compartilhamentos de música pelo meio P2P explodem em popularidade como um dos inúmeros frutos da sociedade da informação e dos “bits” que vivemos, e em decorrência das problemáticas jurídicas que o acompanhavam, logo enfrenta todas as complicações supracitadas. No entanto, seria de muita inocência acreditar que após alguns processos por violações de direitos autorais, o mercado da música iria simplesmente dar uns passos atrás e voltar ao *modus operandi* antecessor à sociedade virtual, de venda de discos e LP como sendo meio predominante de disseminação dessa arte, ao passo que tudo na atual sociedade que envolva um mínimo de comunicação entre um ou mais indivíduos, e nisso a música - assim como o mercado do entretenimento como um todo - se encaixa perfeitamente, caminhava a passos largos para uma modernização e adaptação dos seus meios de propagação e comunicação. A revolução da música digital estava acontecendo – ainda está – e era tempo de aceita-la e moldar-se a ela.

<sup>129</sup> LAW, Sam. **Metallica vs. Napster: The lawsuit that redefined how we listen to music**. Disponível em: [https://www.kerrang.com/metallica-vs-napster-the-lawsuit-that-redefined-how-we-listen-to-music?fbclid=IwAR31PntmSjxm-Xmy1qu74-x7SCprw\\_6Yubn2Jy7LV6fbTPUUrY7itvPnBBM](https://www.kerrang.com/metallica-vs-napster-the-lawsuit-that-redefined-how-we-listen-to-music?fbclid=IwAR31PntmSjxm-Xmy1qu74-x7SCprw_6Yubn2Jy7LV6fbTPUUrY7itvPnBBM). Consulta feita em 11/09/2022.

<sup>130</sup> NME. **Madonna joins Napster row**. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/madonna-610-1389298>. Consulta feita em 11/09/2022.

<sup>131</sup> REUTERS. **Napster também enfrenta processo dos produtores do Grammy**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u4794.shtml>. Consulta feita em: 11/09/2022.



As tecnologias, usadas ao seu favor, poderiam apresentar uma solução que se desse em convergência com a legalidade e os direitos autorais, aproveitando todo o seu potencial de disseminação e propiciando o acesso as obras para incontáveis apreciadores da arte – o que significa ampliado acesso à cultura para a população -, e inclusive, facilitadora desse controle dos direitos que antes estavam sendo violados. Nesse contexto é que se vê os serviços de streaming surgir e, aos poucos, dominar o mercado.

#### 4 O STREAMING MUSICAL E SEUS DESDOBRAMENTOS

O streaming é um meio de consumo, ou acesso a algo, que surge como uma alternativa ao download. Nessa seara digital em que se vive atualmente, onde tudo se apresenta de forma cada vez mais rápida e mais prática nas mãos dos indivíduos – por meio dos celulares, tablets, notebooks e afins -, chegou o momento em que apresentou-se essa tecnologia. Nela, não se faz necessária a espera pelos dados do download se concluírem para que se acesse o conteúdo multimídia que desejamos, a transmissão dos dados acontece de forma concomitante ao nosso consumo, em fluxo contínuo<sup>132</sup>. A mecânica por trás dessa inovação nada mais é do que um espelho do fluxo de informações na era digital<sup>133</sup>.

Na nova dinâmica de consumo que se apresenta, o arquivo de mídia apresentado ao usuário, então, se faz presente em uma esfera de uso apenas, não existindo numa esfera de disponibilidade. Enquanto conectado à rede, pode usá-lo, sem a capacidade, no entanto, de repassar a terceiros, ou sequer de armazenar a obra em seu próprio dispositivo<sup>134</sup>.

A reprodução dos fonogramas – as músicas gravadas -, agora, deixa de ser fruto de bens ao dispor do usuário, e passa a ser um serviço<sup>135</sup>. Esse serviço, além de tudo, ainda passa ao usuário uma sensação de poder e participação ativa que não era sentida à época que se ouvia programação do rádio ao sintonizar alguma estação. De fato, essas plataformas têm como suas grandes características – na maioria dos casos nas suas versões pagas -, a pessoalidade que toma conta de cada conta de usuário, que constrói a sua própria biblioteca de músicas e *playlists* dos

<sup>132</sup> SOILO, Andressa Nunes. **Habitando a lei: “pirataria”, streaming, e o regime de propriedade intelectual.** Mana, E-pub, v. 26, n. 3, p. 1-29, 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/1678-49442020v26n3a202>. Acesso em 20/09/2022.

<sup>133</sup> MORRIS, Jeremy W.; POWERS, Devon. **Control, curation and musical experience in streaming music services.** Creative Industries Journal, v. 8, n. 2, p. 107, 2015.

<sup>134</sup> VILELA, R. A. **Transmissão de obra musical e fonograma via streaming e direitos autorais na jurisprudência do TJDF.** Revista de Doutrina e Jurisprudência, Brasília, v.107, n. 2, p. 364, jan.- jun. 2016.

<sup>135</sup> MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify.** Sociologias, Porto Alegre, n. 49, set.- dez. 2018. p. 259.

seus próprios gostos. Todavia, há de se destacar também um contraponto que observa Walker Kennedy, ao suscitar que o uso das plataformas pode, por vezes, trazer uma falsa sensação de controle e autonomia, ao passo que no cotidiano popular, são muitos os usuários que automatizam esse processo de personalização das suas bibliotecas, deixando que o algoritmo do serviço de streaming escolha o que ele determina que pode ser do gosto da pessoa. Nessa lógica apresentada por ele, não exclui-se o uso das plataformas com essa personalização ativa, mas depende da experiência que o usuário optar, nesse caso, se tomar para si as escolhas e ações, sem delegar aos algoritmos o papel de fator controlador<sup>136</sup>.

No entendimento jurisprudencial, a decisão do Recurso Especial 1.559.364/RJ<sup>137</sup> conceituou o streaming como uma tecnologia que se caracteriza pela transferência de dados através de pacotes, sem a necessidade na operação de que o usuário realize download de arquivos para executá-los, sendo, então, um meio pelo qual se viabiliza a transmissão dos dados e informações pela rede de modo contínuo.

Para além de uma mera definição conceitual, a decisão referida também obteve traços paradigmáticos ao estabelecer um entendimento que coloca a internet como local de frequência coletiva, e o streaming, que ali reside, por consequência, à luz interpretativa de execução pública, passível de arrecadação de cobranças pelo ECAD, como consta no voto do ministro relator, Ricardo Villas Bôas Cueva:

“Portanto, considerando-se que, independentemente da existência dos critérios da interatividade, da simultaneidade na recepção do conteúdo e da pluralidade de pessoas, e que a internet é um local de frequência coletiva, a transmissão via streaming é ato de execução pública, sendo legítima a arrecadação e distribuição dos direitos autorais pelo ECAD.”<sup>138</sup>

Importante salientar que a atuação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição acontece somente em território brasileiro, mas, no entanto, os direitos autorais continuam protegidos em qualquer que seja o lugar. As mesmas associações que administram o ECAD, também possuem contratos de representação para com sociedades de mesma natureza em vários outros países, o que possibilita que artistas brasileiros recebam os direitos que lhes cabem até mesmo quando as suas obras são reproduzidas no exterior. Nesse caso, os valores arrecadados sequer passam pelo ECAD, com as associações estrangeiras realizando a arrecadação dos

<sup>136</sup> . KENNEDY, Walker. **Music streaming services, programming culture, and the politics of listening**. Honors Projects, v. 35, 2015. P. 1-4.

<sup>137</sup> BRASIL. STJ, **REsp nº 1.559.264** – RJ, Relator Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, Terceira Turma, julgado em 08/02/2017. Disponível em: [REsp1559264 \(stj.jus.br\)](https://stj.jus.br). Acesso em 12/09/2022.

<sup>138</sup> BRASIL. STJ, **REsp nº 1.559.264** – RJ, Relator Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, Terceira Turma, julgado em 08/02/2017. Disponível em: [REsp1559264 \(stj.jus.br\)](https://stj.jus.br). Acesso em 12/09/2022.P. 16.

valores em seus respectivos países e os repassando diretamente para a associação brasileira da qual o artista é filiado – é de suma importância que o artista esteja ciente de com quais países a sua associação mantém essas relações. A mesma logística se dá quando ocorre o inverso, ou seja, nos casos em que a música de um artista de outro país toca aqui no Brasil. Nesses casos, o ECAD é quem executa a arrecadação dos valores e os distribui para as associações brasileiras. Essas, logo, repassam os montantes para as associações estrangeiras, que repassam aos artistas<sup>139</sup>.

Sendo assim, o ministro Ricardo Villas Bôas Cueva conclui na mesma decisão<sup>140</sup> que não configurar a transmissão de streaming como execução pública pode gerar efeitos como a agressão ao princípio da reciprocidade – que se faz presente nos contratos celebrados por associações nacionais integrantes do ECAD com associações estrangeiras -, e a decorrente extinção da obrigação de repasse das associações estrangeiras dos valores arrecadados em seus territórios, referentes às obras brasileiras. Salientando, inclusive, que essa modalidade de uso das obras é a que mais cresce no mundo.

#### 4.1 Da concepção aos ouvidos do público

Sem embargo, para que as músicas cheguem a esses serviços de streamings, assim como em qualquer outro suporte em que venha a residir o fonograma, da criação de uma obra até o produto final que chega aos consumidores ouvintes há um extenso processo que se atravessa, dentre o qual, destaca-se três fases<sup>141</sup>.

Ao nascimento da criação, a fase de externalização daquele manifesto intelectual humano, se designa a fase 1. É aqui que surgem os direitos morais e os patrimoniais do autor, independentemente de qualquer tipo de registro. Nessa fase é que geralmente ocorrem as cessões ou licenças dos direitos patrimoniais a alguma editora, que irá desempenhar um papel econômico e administrativo em cima dos frutos advindos da criação, por uma parcela dos royalties da

---

<sup>139</sup> ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. “**Como recebo direitos autorais quando minha música é tocada fora do país?**”. Disponível em: [Como recebo direitos autorais quando minha música é tocada fora do país? - ECAD](#). Acesso em 12/09/2022.

<sup>140</sup> BRASIL. STJ, REsp nº 1.559.264 – RJ, Relator Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, Terceira Turma, julgado em 08/02/2017. p. 16-17. Disponível em: [REsp1559264 \(stj.jus.br\)](#). Acesso em 12/09/2022.

<sup>141</sup> ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. **Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2021, Curitiba. Gedai Publicações, 2022. P. 761. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip\\_2022.pdf](#). Acesso em: 13/09/2022.

música. Se o autor não tiver uma editora, ele que deverá realizar os devidos registros diretamente com a sua sociedade de gestão coletiva.

A segunda fase, por sua vez, se refere a gravação daquela música, assim como ao registro da mesma, do fonograma gerado. É nessa fase que surgem os direitos conexos à criação. No decorrer da produção, envolvem-se os músicos ou musicistas executantes, o(a) interprete, o(a) produtor(a) musical, e assim vão surgindo novos titulares de direitos. Assim que fixada em um suporte, ou seja, gerado o fonograma, este precisa, imprescindivelmente, do seu código de ISRC, já antes referido, para garantir a todos envolvidos os direitos que lhes cabem.

Na fase três, enfim, a música gravada é disponibilizada através dos inúmeros serviços de streaming que já existem hoje em dia. Para que o fonograma chegue a eles, a distribuição se dá, geralmente, por meio de contratos celebrados entre as gravadoras detentoras dos direitos daquele e as plataformas, ou, no caso de artistas independentes, por meio de uma distribuidora musical.<sup>142</sup>

Do valor total arrecadado com um fonograma, 2/3 são destinados à parte autora, ou seja, vão para o compositor. O 1/3 restante se destina aos direitos conexos daquela gravação e, deste montante, 41,7% são destinados a(o) interprete, 41,7% a(o) produtor(a) fonográfico e 16,6% aos músicos ou musicistas, executantes ou arranjadores<sup>143</sup>.

## **4.2 Quanto a essa revolução dos streamings, é bom para os artistas tanto quanto para o público?**

A verdade é que a indústria fonográfica estava à beira do colapso quando surgem as plataformas de *streaming* de música. Depois dos anos 2000, uma vez que popularizados os arquivos em MP3 e os compartilhamentos em P2P, apesar de os maiores sites de compartilhamento enfrentarem problemas na justiça, inclusive com alguns saindo de cena, o mercado da música nunca mais foi o mesmo. Os anos passavam e as receitas despencavam, na medida que o interesse do público pelas mídias físicas se esvaía.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Vide [ABRAMUS](#). Consulta feita em 15/09/2022.

Por mais que a pirataria já estivesse sendo apontada como a grande vilã do mercado, a tecnologia da música digital havia chegado para ficar, se consolidando ainda mais com o advento dos dispositivos móveis de reprodução musical. Ao passo que para os artistas, gravadoras e todos os outros sujeitos da indústria era catastrófica maneira que o consumo do seu trabalho estava se consolidando com essas novas tecnologias, para o público era de uma conveniência nunca antes vivida, afinal, pagava-se muito menos – ou nada – e tinha-se acesso a muitas músicas, sem depender de ir a uma loja comprar um suporte físico com um número x de gravações. Em 2001, Steve Jobs, muito atento ao movimento de mercado, apresenta ao mundo o seu produto chamado iPod, onde ele juntou a tendência dos dispositivos móveis de armazenamento de arquivos em MP3, com uma nova dinâmica de vendas de música, que garantiria a remuneração devida aos agentes dessa indústria por direito. Por meio de contratos com gravadoras, a Apple coloca à venda as músicas legalmente na sua plataforma de vendas – intitulada de “iTunes” -, sendo esse download pago o único meio de colocar músicas no dispositivo móvel da empresa. Todavia, a pirataria não foi contida e, por mais que o aparelho tenha vendido bastante, os usuários lograram em colocar músicas baixadas ilegalmente em seus Ipods<sup>144</sup>.

É nesse contexto que surge o Spotify, a plataforma de streaming de música mais popular do mercado. Em meio ao caos que se instaurava com a pirataria generalizada, surge esse serviço, onde os usuários pagam pelo acesso, e não pela posse do catálogo. O público aderiu ao novo formato, afinal o preço cobrado não era alto e a acaba se tornando mais prático do que ter que realizar os próprios downloads para armazenar em seus dispositivos.

Atualmente, no Brasil, os planos do Spotify vão de R\$ 9,90, sendo esse um preço especial para estudantes universitários, até R\$ 34,90, no plano família, que comporta até 6 contas *premium* de familiares que declarem residência no mesmo endereço<sup>145</sup>. Quando comparados aos valores que se gastava com discos originais antigamente, à época das mídias físicas, quando se investia algo em torno de R\$ 20 a R\$ 40, para obter um CD/LP com geralmente 12 a 16 faixas, esses planos oferecidos hoje em dia pelos serviços streaming – os concorrentes do Spotify não fogem muito dessa margem de preço, alguns sendo mais baratos

---

<sup>144</sup> Vide a série documental: **História: Direto ao Assunto**, 2ª Temporada, 2º Episódio – MP3. Nick Clarke Powell. Kate Hampson. EUA. Netflix/ITN Productions. 2022.

<sup>145</sup> Consulta feita no site oficial do Spotify: [https://www.spotify.com/br/premium/?utm\\_source=br-pt\\_brand\\_contextual\\_text&utm\\_medium=paidsearch&utm\\_campaign=alwayson\\_latam\\_br\\_premiumbusiness\\_lo\\_wsubintent\\_brand+contextual+text+bmm+br-pt+google&gclid=CjwKCAjw4c-ZBhAEEiwAZI05RRnzlpTjz2yPwaHNGkh90s2m6aFBDVwrc1KJGfGLtvAnJqlvQzqABoC2-YQAvD\\_BwE&gclid=aw.ds](https://www.spotify.com/br/premium/?utm_source=br-pt_brand_contextual_text&utm_medium=paidsearch&utm_campaign=alwayson_latam_br_premiumbusiness_lo_wsubintent_brand+contextual+text+bmm+br-pt+google&gclid=CjwKCAjw4c-ZBhAEEiwAZI05RRnzlpTjz2yPwaHNGkh90s2m6aFBDVwrc1KJGfGLtvAnJqlvQzqABoC2-YQAvD_BwE&gclid=aw.ds). Acesso em 16/09/2022.

inclusive - são risíveis, considerando que se obtêm acesso ilimitado aos acervos dos artistas que se desejar.

Apesar do baixo valor cobrado dos assinantes, com toda a adesão social que decorre disso, a indústria fonográfica volta a apresentar um crescimento depois de 15 anos em queda vertiginosa - na ordem de 1 bilhão de dólares por ano -, e em 2020, finalmente, registra arrecadação igual ao faturamento de 2007<sup>146</sup>. Evidente que, por si só, esse fato é visto com bons olhos pelo mercado fonográfico e seus agentes, seja o músico, o compositor, o produtor, afinal, como vimos, apresenta-se quase como um renascimento da indústria. Por um lado, parece que finalmente se encontrou um modelo de negócio que alinha as tecnologias atuais, a adesão popular e uma proteção aos direitos de autor e conexos, no entanto, no médio prazo, logo começou a ganhar corpo uma discussão que levanta a questão da remuneração referente a esses direitos protegidos, e a classe artística manifesta seu profundo descontentamento com os moldes atuais do negócio.

O Spotify, atualmente, conta com mais de 400 milhões de usuários no mundo todo, sendo assinantes, mais de 180 milhões<sup>147</sup>. Em 2020, ele registrou um pagamento de um montante superior a 5 bilhões de dólares aos detentores de direitos musicais. A pedra fundamental do descontentamento observado na classe artística gira em torno da maneira que esse dinheiro é distribuído. As “*majors*”<sup>148</sup>, como são chamadas as principais gravadoras no meio musical, depois de passar por anos de instabilidade na virada do milênio, voltaram a registrar lucros abundantes, enquanto essa reviravolta causada pelos *streamings* não impactou o faturamento dos artistas na mesma medida, conforme os ativistas do meio. Além disso, o modelo de compensamento financeiro é falho, ao passo que tende a beneficiar os grandes artistas, aqueles de cifras estratosféricas, em razão daqueles possuidores de menores públicos e números, como consta em reportagem do periódico The New York Times<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> MILLS, Carlos. **Precisamos falar sobre o streaming. 2021.** Disponível em: <https://carlos--mills-com.cdn.ampproject.org/c/s/carlos-mills.com/2021/04/19/precisamos-falar-sobre-o-streaming/amp/>. Acesso em 12/06/2022.

<sup>147</sup> Consulta feita no site oficial da plataforma: <https://newsroom.spotify.com/company-info/>. Acesso em: 15/09/2022.

<sup>148</sup> Uma "Major Label" (Grande Gravadora) é o nome dado às gravadoras que atualmente controlam mais de 80% dos discos vendidos todos os anos no país. Eles dirigem 90% da indústria musical onde os independentes administram os 10%. As 3 maiores são: Universal Music Group, Sony Music e Warner Music. Consulta feita em: [The Major Labels - Everything You Need To Know About Major Record Labels \(soundplate.com\)](https://www.soundplate.com/the-major-labels-everything-you-need-to-know-about-major-record-labels/). Acesso em: 15/09/2022.

<sup>149</sup> SISARIO, Ben. Musicians Say Streaming Doesn't Pay. Can the Industry Change? 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/05/07/arts/music/streaming-music-payments.html>. Acesso em 16/09/2022.

O modelo atual é chamado de pró-rata. Nesse modelo, todo o dinheiro arrecadado de assinantes ou anúncios de um determinado mês são reunidas, para depois serem repartidas pela porcentagem que representa no todo o seu número total de *streams*. Por exemplo, se um artista X teve 5% de todos os *streams* daquele mês, ele (e os terceiros detentores de direitos sobre as suas músicas) recebem 5% da receita total – o que significa que, efetivamente, ele recebe 5% do dinheiro de cada usuário, até mesmo daqueles que nunca ouviram sua música. Esse sistema, dizem os críticos, favorece artistas com apelo de massa<sup>150</sup>. Cabe salientar que o valor da receita gerada em países emergentes, como no Brasil, é inferior ao que se confere em países de economias mais sólidas, tendo como exemplo a assinatura individual padrão do serviço que aqui sai por R\$ 19,90, enquanto nos Estados Unidos custa US\$ 9,90, que dá algo em torno de R\$ 50 em 2022.

Há um modelo alternativo proposto no meio, trata-se do “*user centered*”, em que o cálculo é baseado nos hábitos de escuta de cada usuário individualmente. Resumidamente, nele se calcula a quantidade de receita que um usuário gera e distribui-se ela proporcionalmente entre as músicas/artistas que ele escutou<sup>151</sup>. Ou seja, poderia ser uma alternativa mais justa baseado no fato de que os artistas – e os detentores de direitos – receberiam diretamente daqueles consomem a sua obra.

Apesar de possuir um considerável número de defensores, o modelo “*user centered*” também é alvo de críticas, que o apontam como uma “solução” que não traz incentivos a novas produções, tampouco resolveria de maneira eficiente a desigual remuneração que se confere entre os grandes artistas e o resto, apenas para alguns<sup>152</sup>. Mesmo assim, um estudo finlandês<sup>153</sup> de 2017 descobriu que, sob o sistema pró-rata que o Spotify usa atualmente, as músicas dos artistas mais populares (os 0,4% do topo) coletadas recebiam 9,9% dos royalties, enquanto, aplicando esse modelo “*user centered*”, centrado no usuário, aos mesmos dados, os pesquisadores descobriram que os mesmos 0,4% dos principais artistas arrecadariam apenas 5,6% das receitas. As estimativas da indústria colocam a taxa de pagamento do Spotify para os fonogramas lá disponibilizados em cerca de US\$ 4.000 por milhão de *streams*, ou menos de

---

<sup>150</sup> Idem

<sup>151</sup> MUIKKU, JARI. Pro Rata and User Centric Distribution Models: A Comparative Study. 2017. Disponível em: [http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC\\_report\\_final\\_171213.pdf](http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC_report_final_171213.pdf). Acesso em 16/09/2022.

<sup>152</sup> ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. **Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2021, Curitiba. Gedai Publicações, 2022. P. 771. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip\\_2022.pdf](https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf). Acesso em: 13/09/2022.

<sup>153</sup> MUIKKU, JARI. Pro Rata and User Centric Distribution Models: A Comparative Study. 2017. Disponível em: [http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC\\_report\\_final\\_171213.pdf](http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC_report_final_171213.pdf). Acesso em 16/09/2022.

meio centavo por *stream*. Como esse dinheiro ainda, em muitos casos, pode passar por uma gravadora antes de chegar a um artista, podem ser necessárias centenas de milhões de *streams* para que um músico fatura qualquer quantia substancial.<sup>154</sup>

Observa-se, em maior número, uma adesão a causa por parte de artistas mais antigos e dos artistas independentes. Dentre a maioria daqueles que estão no topo das paradas, se registra um silêncio quanto ao tema. Na Grã-Bretanha, grandes nomes do negócio como Paul McCartney, Kate Bush, Sting e mais de 150 outros artistas assinaram uma carta<sup>155</sup> reivindicando ao primeiro-ministro, Boris Johnson, reformas na parte financeira do streaming. Nos Estados Unidos, o *Union of Musicians and Allied Workers* (Sindicato de Músicos e Trabalhadores Aliados, em tradução livre), novo grupo de defesa, iniciou um movimento intitulado de “*Justice at Spotify*” (Justiça no Spotify, em tradução livre) mobilizou trabalhadores do mercado em 31 cidades ao redor do mundo pedindo maior transparência nas práticas de negócios da empresa, o fim dos processos movidos contra artistas e um modelo de pagamento centrado no usuário que paga um centavo por *stream*, entre outras coisas.<sup>156</sup> No Brasil, que em 2020 apresentou um crescimento na receita gerada pelo mercado fonográfico acima da média planetária, de 24,5%, ficando em 11º lugar entre os principais mercados globais da música gravada<sup>157</sup>, não foi registrado ainda nenhum grande movimento nesse sentido, da classe artística em face do streaming, no entanto, com toda a notoriedade que a pandemia trouxe para a importância dessas receitas aos artistas, é questão de tempo para que a problemática comece a ser consistentemente debatida por aqui.

---

<sup>154</sup> SISARIO, Ben. Musicians Say Streaming Doesn't Pay. Can the Industry Change? 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/05/07/arts/music/streaming-music-payments.html>. Acesso em 16/09/2022.

<sup>155</sup> Vide matéria de Jon Blistein. *Paul McCartney, Kate Bush, Noel Gallagher sign a letter urging streaming revenue reforms*. 2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/paul-mccartney-kate-bush-noel-gallagher-uk-streaming-revenue-reform-1158328/>. Acesso em 15/09/2022.

<sup>156</sup> Vide matéria de Matthew Ismael Ruiz. *Musicians organize global protests at Spotify offices*. 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/musicians-organize-global-protests-at-spotify-offices/>. Acesso em 15/09/2022.

<sup>157</sup> Relatório publicado pela UBC, disponível em: [Indústria fonográfica mundial cresce 7,4% em 2020 \(23/03/2021\) - União Brasileira de Compositores \(ubc.org.br\)](https://www.ubi.org.br/industria-fonografica-mundial-cresce-7-4-em-2020-23-03-2021). 2021. Acesso em 16/09/2022.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, pôde-se observar que os direitos autorais e as inovações tecnológicas costumam entrar em conflito. A verdade é que a sociedade está constantemente mudando e, com o advento da internet, essas mudanças acontecem cada vez mais rápido, se difundindo e enraizando nas camadas sociais na mesma velocidade em que surgem novas tecnologias que logo irão substituí-las. Se hoje em dia a classe artística está se sentindo subvalorizada, ou pelo menos, subrecompensada (financeiramente falando), na dinâmica digital que se apresenta o mercado musical, é importante também que não se faça da internet e o seu poder de difusão e conexão, um mal nessa narrativa.

Dentro dessa linha de raciocínio, há uma frase de Pablo Neruda que diz: *“Podrán cortar todas las flores, pero no podrán detener la primavera”*. A música digital, o fácil acesso, os dispositivos portáteis... todas essas inovações que permeiam a indústria fonográfica chegaram para ficar e, portanto, é muito relevante que se parta de uma ideia de como fazer essas novas características do consumo convergirem com os direitos autorais, essenciais aos seus detentores e, conseqüentemente à indústria, para que continue em movimento. Rocha e Saldanha em sua obra, discorrem nesse sentido, falando do papel do Estado em acompanhar os desdobramentos desses novos recursos tecnológicos que surgem e se somam ao meio, devendo trabalhar no sentido de encontrar, então:

“[...] uma solução pacífica entre a função social da propriedade fruto da atividade intelectual literária ou artística e os direitos patrimoniais dos autores, possibilitando o acesso à cultura, sem esquecer-se uma justa compensação para aqueles que realizam a produção cultural.”<sup>158</sup>

Na Lei de Direitos Autorais, em seu Artigo 5º, inciso VI, quando se fala da reprodução de fonogramas, é prevista a possibilidade de outros modos de reprodução que venham a ser desenvolvidos, para além dos meios tangíveis ou eletrônicos já existentes, ou seja, sob certa ótica, seria possível interpretar que ela foi redigida para contemplar uma provável evolução que se confirmou poucos anos depois. E não é um caso isolado na Lei, temos ainda outros pontos que discorrem nesse sentido. No Artigo 29, inciso X, onde versa sobre a utilização das obras

---

<sup>158</sup> ROCHA, Julio Guidi Lima da; SALDANHA, Rafael Meireles. **As compensações autorais no âmbito da Internet**. Revista da EMARF, Rio de Janeiro, v.33, n.1, nov.2020- abr.2021. p. 138.

artísticas, referente aos direitos patrimoniais dispostos por autorização do autor e consta: “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”<sup>159</sup>. Ademais, ainda encontramos no Artigo 93, Inciso V, a seguinte colocação: “quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas”.<sup>160</sup>

Posto isso, é ato falho constatar que a LDA previu a velocidade da escalada digital, tampouco as consequências decorrentes. A legislação em vigor remete àquela realidade analógica da época, com uma notória imprescindibilidade de um suporte físico à obra. A ausência de especificações quanto as atividades de recolhimento e distribuição dos direitos autorais referentes às vendas e execuções públicas das obras musicais, assim como a inexistência de disposições sobre a fiscalização dos órgãos que detêm a responsabilidade por tais atribuições – permitindo uma livre atuação do ECAD sem a devida transparência que cabe a uma atividade tão importante -, coloca os autores numa posição de tremenda vulnerabilidade, sem saber ao menos exatamente o que lhes é devido por direito<sup>161</sup>.

Sendo assim, para a indústria musical, há esse contexto favorável, ela voltou a crescer e a tendência é que continue assim, afinal, cada vez mais as pessoas estão consumindo as músicas em seus dispositivos, nos seus fones de ouvido, e fazendo suas assinaturas em planos de streamings. No entanto, como colocado, aos artistas esses serviços começam a perder aquele caráter inicial que tiveram quando se apresentaram à indústria fonográfica como uma solução ao mercado, e passam a se caracterizar como uma problemática a ser resolvida. A médio e longo prazo, as legislações autorais, que vêm evoluindo constantemente com a sociedade, vão ter que se atualizar e prover aos artistas algumas garantias mais substanciais, necessárias nesse novo cotidiano digital. Por mais que eles sejam talvez a parte menos expressiva, numericamente, de toda a rede complexa da indústria fonográfica, sem as condições mínimas para que exerçam suas manifestações intelectuais - suas criações -, todo o resto não se movimenta. A questão que paira é quanto tempo vai demorar para a legislação se atualizar, pois já é tempo de, afinal, o streaming já escalou todo o mercado e domina as receitas mundiais.

---

<sup>159</sup> BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.. Artigo 29, inciso X

<sup>160</sup> **Idem**. Artigo 93, inciso V.

<sup>161</sup> INDALÊNCIO, Clarissa Melo; VIEIRA, Adriana Carvalho Pinto; VOLPATO, Débora; ZILLI, Júlio Cesar.

**Direitos do autor, música e tecnologia: reflexão jurídica sobre sua conciliação**. Publicado em 06/07/2018.

Disponível em: ([PDF](#)) [DIREITOS DO AUTOR, MÚSICA E TECNOLOGIA: REFLEXÃO JURÍDICA SOBRE SUA CONCILIAÇÃO \(researchgate.net\)](#). Acesso em 16/09/2022.

## REFERÊNCIAS

ABRAO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras Privadas Benefícios Coletivos**. Porto Alegre: SAFE, 2008.

ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. **Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2021, Curitiba. Gedai Publicações, 2022. P. 761. Disponível em: [https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip\\_2022.pdf](https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf). Acesso em: 13/09/2022.

ASCENSAO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2- edição, refundida e ampliada, Ed. Renovar, Rio de Janeiro, 1997.

ASCENSÃO, José de Oliveira; DOS SANTOS, Manuel J. Pereira; JABUR, Wilson Pinheiro. **Direito de Autor: Direito de Autor, Direito de informação e Internet**. São Paulo. Saraiva Jur; 1ª edição. 2013. P. 249.

BARBOSA, Denis Borges. **Uma introdução a propriedade intelectual**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003.

BARRETO, Tobias. **Estudos de Direito: Filosofia do Direito, Direito Criminal, Direito Público, Direito Civil, Processualística, Vários Escritos e Programas**. Texto intitulado: Que se deve entender por direito autoral. Campinas: Bookseller, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAY, The Pirate. *About*, 2008. Disponível em: <http://thepiratebay.org/about>. Acesso em 10/09/2022.

*BBC News. Technology: Warning letters to 'file-sharers'*. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7486743.stm>. Acesso em 10/09/2022.

BEZERRA, Matheus Ferreira. **A NATUREZA DO DIREITO AUTORAL: UMA BREVE REFLEXÃO À LUZ DA TEORIA DOS DIREITOS INTELECTUAIS**.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor na Obra Publicitária**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1981.

BITTAR, Carlos Alberto. **O anteprojeto de lei sobre direitos autorais**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 26, n. 102.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

BLISTEIN, Jon. *Paul McCartney, Kate Bush, Noel Gallagher sign a letter urging streaming revenue reforms*. 2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/paul-mccartney-kate-bush-noel-gallagher-uk-streaming-revenue-reform-1158328/>. Acesso em 15/09.2022.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University.

BURCH, Sally. **Sociedade da informação / sociedade do conhecimento**. In: AMBROSI, A.; PEUGEOT, V.; PIMENTA, D. **Desafios das palavras**. Ed. VECAM, 2005.

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Código Penal.

BRASIL. **Constituição (1891)**. Lex: Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de fevereiro de 1891. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm). Acesso em 12/08/2022.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: [Constituição \(planalto.gov.br\)](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em 02/08/2022.

BRASIL. **Decreto nº 9.574**, de 22 de novembro de 2018.

BRASIL. **Lei nº 3.071 de 1º de janeiro de 1916. Código Civil. Lei nº 10406, de 10 de janeiro de 2002**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm). Acesso em 11/08/2022.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19/02/1998**. Lei dos Direitos Autorais.

BRASIL. STJ, **REsp nº 1.559.264** – RJ, Relator Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva, Terceira Turma, julgado em 08/02/2017. Disponível em: [REsp1559264 \(stj.jus.br\)](http://www.stj.jus.br/portal/consulta.do?base=REsp&numero=1559264). Acesso em 12/09/2022.

CARBONI, Guilherme. **Direito autoral e autoria colaborativa**: na economia da informação em rede. Sao Paulo: Quartier Latin, 2010. p. 133.

GROUP, Solutions Research. *Movie file-sharing booming: study*. Disponível em: <http://www.srgnet.com/pdf/Movie%20F>. Acesso em 09/09/2022.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 08.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Paz e Terra. 2007. p. 57.

CASTRO, Gisela G. S. **Pirataria na Música Digital: Internet, direito autoral e novas práticas de consumo**. UNIrevista, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, jul. 2006. p. 3. Disponível em: [https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/pirataria\\_na\\_musica\\_digital.pdf](https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/pirataria_na_musica_digital.pdf). Acesso em 14/08/2022.

CERQUEIRA, Joao da Gama. **Tratado da propriedade industrial** - Vol. I. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHAVES, Antonio. **Direito Autoral de Radiodifusão**. São Paulo: Max Limonad, 1952.

CHAVES, Antônio. **Desenvolvimento do direito de autor no Brasil após a Lei n. 5.988/73**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 16, n. 61, p. 227-242, jan./mar. 1979.

CHAVES, Antonio. **Propriedade intelectual**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CHAVES, Antônio. **Proteção Internacional do Direito Autoral de Radiodifusão**. Max Limonad, 1952. São Paulo.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. **Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões a luz do Código Civil**. Tese - Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008. p. 67.

Consulta no site da Federação Internacional da Industria Fonográfica (IFPI): <https://www.ifpi.org/our-industry/industry-data/#>

CORREIA, Miguel Pupo. **Sociedade de informação e direito**. *In*: Revista de Derecho Informatico, n. 12, 2009. p. 04-08.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FTD, 1998. P.34.

DA COSTA RATTO CAVALHEIRO, Rodrigo. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. p. 211-212.

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**. p. 16.

DE MATTIA, Fábio Maria. **Do privilégio do editor ao aparecimento da propriedade literária e artística em fins do século XVIII**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 16, n. 63, p. 161- 182, jul./set. 1979.

DE SOUZA, Amanda Gomes Camilo. **Os direitos autorais de artistas musicais na era contemporânea do streaming**. UniCEUB. Brasília, DF. 2021.

DORIA, Pedro R. **Manual para a internet**. Rio de Janeiro: Revan, 1995. p. 33.

**Download de músicas e filmes no Brasil: um perfil dos piratas online.** Disponível em: <http://repositório.ipea.gov.br/handle/11058/5370>. Acesso em 10/09/2022.

DRUCKER, Peter Ferdinand. **Sociedade pós-capitalista.** São Paulo: Pioneira, 1994.

DUVAL, Hermano, Violações dos Direitos Autorais, Editor Borsoi, Rio de Janeiro, 1968, p. 267. 48 CHAVES, Antônio. Ob. cit., pp. 18-22.

EHRHARDT JUNIOR, Marcos Augusto de Albuquerque. Sociedade da informação e o direito na era digital. In: **Revista Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 44, jul., 2007. p. 01.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. “**Como recebo direitos autorais quando minha música é tocada fora do país?**”. Disponível em: [Como recebo direitos autorais quando minha música é tocada fora do país? - ECAD](#). Acesso em 12/09/2022.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: Da antiguidade à Internet.** p. 80. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1990. p. 64-67.

GOLDSTEIN, Mabel. **Derecho de Autor.** Buenos Aires: Ediciones La Rocca, 1995, pp. 35-6 e 3

**GUIA da CONVENÇÃO DE BERNA relativa à Protecção das Obras Literárias e Artísticas (Acta de Paris, 1971).** p. 3. Publicado pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual GENEBRA, 1980. Tradução de Antonio Maria Pereira.

Disponível em: [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/copyright/615/wipo\\_pub\\_615.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/copyright/615/wipo_pub_615.pdf). Acesso em: 14/08/2022.

GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no *show business*:** tudo o que você precisa saber. vol. 1 - A música. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 57.

HAMMES, Bruno Jorge. **Elementos básicos do direito de autor brasileiro:** com exame especial da questão da isenção de formalidades, uma apresentação comparativa. São Leopoldo: Unisinos, 1995, p. 7.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual.** São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 77.

INDALÊNCIO, Clarissa Melo; VIEIRA, Adriana Carvalho Pinto; VOLPATO, Débora; ZILLI, Júlio Cesar. **Direitos do autor, música e tecnologia: reflexão jurídica sobre sua conciliação.** Publicado em 06/07/2018. Disponível em: [\(PDF\) DIREITOS DO AUTOR, MÚSICA E TECNOLOGIA: REFLEXÃO JURÍDICA SOBRE SUA CONCILIAÇÃO \(researchgate.net\)](#). Acesso em 16/09/2022.

JAMES, F.E. Skone e JAMES, E. P. Skone. **Copinger and Skone James on the Law of Copyright**. 9ª ed. Londres: Sweet & Maxwell, 1958, p. 1.

KELSEN, Hans. **Teoria Pura do Direito**. Trad. João Batista Machado. Livraria Martins Fontes Editora. 3ª Edição. São Paulo, 1991, pp. 143-145.

KENNEDY, Walker. **Music streaming services, programming culture, and the politics of listening**. Honors Projects, v. 35, 2015. P. 1-4.

KISCHINHECKSKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de; VICENTE, Eduardo. **Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. 2015. P. 3. Disponível em: [\(PDF\) Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais \(researchgate.net\)](#). Acesso em 01/08/2022.

LAW, Sam. **Metallica vs. Napster: The lawsuit that redefined how we listen to music**. Disponível em: [https://www.kerrang.com/metallica-vs-napster-the-lawsuit-that-redefined-how-we-listen-to-music?fbclid=IwAR31PntmSjxm-Xmy1qu74-x7SCprw\\_6Yubn2Jy7LV6fbTPUUrY7itvPnBBM](https://www.kerrang.com/metallica-vs-napster-the-lawsuit-that-redefined-how-we-listen-to-music?fbclid=IwAR31PntmSjxm-Xmy1qu74-x7SCprw_6Yubn2Jy7LV6fbTPUUrY7itvPnBBM). Consulta feita em 11/09/2022.

LEAFFER, Marshall A. **Understanding Copyright Law**. 3rd Ed. New York: Matthew Bender, 1999, p. 284.

LEMOIS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 99.

LOUGHLAN, Patricia. **Intellectual Property: creative and marketing rights**. Riverwood, NSW, Australia: LBC, 1998, p. 4.

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. p. 642. Buenos Aires: Unesco, 1993.

LYCURGO LEITE, Eduardo. **Plágio e Outros Estudos em Direito de Autor**. Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2009.

MEIRA, Sílvio Augusto de Bastos. **Os direitos autorais através dos tempos**. A legislação vigente no Brasil. Revista Forense, Rio de Janeiro, v. 73, n. 260, p. 391, out./dez. 1977.

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de direito autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007. p. 67.

MILLS, Carlos. **Precisamos falar sobre o streaming. 2021**. Disponível em: <https://carlos--mills-com.cdn.ampproject.org/c/s/carlos-mills.com/2021/04/19/precisamos-falar-sobre-o-streaming/amp/>. Acesso em 12/06/2022.

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o direito autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2021, p. 79.

MORRIS, Jeremy W.; POWERS, Devon. **Control, curation and musical experience in streaming music services**. *Creative Industries Journal*, v. 8, n. 2, 2015. p. 107, 2015.

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify**. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 49, set.- dez. 2018. p. 259.

MUIKKU, JARI. Pro Rata and User Centric Distribution Models: A Comparative Study. 2017. Disponível em: [http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC\\_report\\_final\\_171213.pdf](http://www.digitalmedia.fi/wp-content/uploads/2018/02/UC_report_final_171213.pdf). Acesso em 16/09/2022.

MUSSALEM, Waleska Bertolini Vieira. **O STJ e a construção de coerência nos Direitos Autorais: Pirataria e ECAD**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. P. 118.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo, 1995.

NME. **Madonna joins Napster row**. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/madonna-610-1389298>. Consulta feita em 11/09/2022.

PARDO, Julian Rodriguez. **El derecho de autor em la sociedad de la informacion**. In: *Comunicacion y sociedad*, vol. XIV, n. 01, 2001, p. 125-153.

PEREIRA, Manoel J. **A proteção e o exercício dos direitos autorais sobre obras intelectuais e fonogramas no comércio eletrônico**. *Revista da Associação brasileira de propriedade intelectual*. São Paulo, n.42. 1999. p. 50.

PIOLA CASELLI, Eduardo. **Codigue del Diritto di Auttore: Comentario**. Torino: Unione Tipografico, 1943, p.1.

PSZYC, Delia. **Derecho de Autor y Derechos Conexos**. Paris/Bogotá/Buenos Aires: UNESCO/CERLALC/Zavalía, 1993, p. 11.

REIS, Jorge Renato dos; DIAS, Felipe da Veiga. A constitucionalização do direito privado brasileiro: a perspectiva do direito autoral. In: REIS, J. R.; BOFF, S. O.; DIAS, F. V.; PELLEGRINI, G. K. F.; TOLOTTI, S. M. (Organizadores). **Estudos de direito de autor no constitucionalismo contemporâneo**. Curitiba: Multideia, 2011. p. 29.

REUTERS. **Napster também enfrenta processo dos produtores do Grammy**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u4794.shtml>. Consulta feita em: 11/09/2022.

REUTERS. **Suécia quer processar Pirate Bay por violar direitos autorais**. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL277010-6174,00.html>. Acesso em 10/09/2022.

ROCHA, Julio Guidi Lima da; SALDANHA, Rafael Meireles. **As compensações autorais no âmbito da Internet**. *Revista da EMARF*, Rio de Janeiro, v.33, n.1, nov.2020- abr.2021. p. 138.



RUIZ, Matthew Ismael Ruiz. *Musicians organize global protests at Spotify offices*. 2021. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/musicians-organize-global-protests-at-spotify-offices/>. Acesso em 15/09/2022.

SANTIAGO, Oswaldo. **Aquarela do Direito Autoral: História** – Legislação – Comentários. Rio de Janeiro: Gráfico Mangione, 1946, p.11.

SISARIO, Ben. Musicians Say Streaming Doesn't Pay. Can the Industry Change? 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/05/07/arts/music/streaming-music-payments.html>. Acesso em 16/09/2022.

SOILO, Andressa Nunes. **Habitando a lei: “pirataria”, streaming, e o regime de propriedade intelectual**. Mana, E-pub, v. 26, n. 3, p. 1-29, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442020v26n3a202>. Acesso em 20/09/2022.

SHAFF, Adam. **A sociedade informática: as consequências sociais da segunda revolução industrial**. São Paulo: UNESP; Brasiliense, 1996.

SOUZA, Allan Rocha de. **As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil**. Justiça & História, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 136-186, 2006.

TAKAHASHI, Tadao (org.). **A sociedade da informação do Brasil Livro Verde**. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000. p. 05.

TEIXEIRA DOS SANTOS, Newton Paulo. **A Fotografia e o Direito do Autor**. 2- edição revista e atualizada. Livraria e Editora Universitária de Direito - LEUD. São Paulo, 1990, p. 10-18.

UNESCO. **ABC do Direito de Autor**. Lisboa: Presença, 1981, p. 29.

VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. Montecristo Editora. São Paulo: 2018. P, 88 Edição do Kindle.

VILELA, R. A. **Transmissão de obra musical e fonograma via streaming e direitos autorais na jurisprudência do TJDF**. Revista de Doutrina e Jurisprudência, Brasília, v.107, n. 2, p. 364, jan.- jun. 2016.

A série documental: **História: Direto ao Assunto**, 2ª Temporada, 2º Episódio – MP3. Nick Clarke Powell. Kate Hampson. EUA. Netflix/ITN Produçitons. 2022.

#### **Sites consultados:**

ABRAMUS: <https://www.abramus.org.br/musica/isrc/>. Acessado em 02/09/2022.

[ABRAMUS](#). Consulta feita em 15/09/2022.

ECAD: <http://www4.ecad.org.br/associacoes/>. Acessado em 02/09/2022.

ECADnet: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/home>. Acessado em 02/09/2022

Consulta feita no site oficial do Spotify: [https://www.spotify.com/br/premium/?utm\\_source=br-pt\\_brand\\_contextual\\_text&utm\\_medium=paidsearch&utm\\_campaign=alwayson\\_latam\\_br\\_premiumbusiness\\_lowsubintent\\_brand+contextual+text+bmm+br-pt+google&gclid=CjwKCAjw4c-ZBhAEEiwAZ105RRnzlpTjz2yPwaHNGkh90s2m6aFBDVwrc1KJGfGLtvAnJqlvQzqABoC2-YQAvD\\_BwE&gclsrc=aw.ds](https://www.spotify.com/br/premium/?utm_source=br-pt_brand_contextual_text&utm_medium=paidsearch&utm_campaign=alwayson_latam_br_premiumbusiness_lowsubintent_brand+contextual+text+bmm+br-pt+google&gclid=CjwKCAjw4c-ZBhAEEiwAZ105RRnzlpTjz2yPwaHNGkh90s2m6aFBDVwrc1KJGfGLtvAnJqlvQzqABoC2-YQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds). Acesso em 16/09/2022.

Consulta feita no site oficial da plataforma: <https://newsroom.spotify.com/company-info/>. Acesso em: 15/09/2022.

Relatório publicado pela UBC, disponível em: [Indústria fonográfica mundial cresce 7,4% em 2020 \(23/03/2021\) - União Brasileira de Compositores \(ubc.org.br\)](#). Acesso em 16/09/2022.

[The Major Labels - Everything You Need To Know About Major Record Labels \(soundplate.com\)](#). Acesso em: 15/09/2022.