

PROBLEMÁTICAS NA DISTRIBUIÇÃO DE ROYALTIES DO SPOTIFY: O CONFLITO ENTRE OS DIREITOS AUTORAIS E A INDÚSTRIA DA MÚSICA NA ERA DO STREAMING

Murilo José de Carvalho Santos

Resumo: Este trabalho tem como objetivo expor os desafios trazidos plataformas de streaming apresentam em relação à proteção dos direitos autorais na indústria musical, com enfoque no líder do setor no mercado, o Spotify. Por meio de uma análise bibliográfica e da legislação histórica e vigente, a pesquisa realizada trouxe um breve contexto a respeito do mercado fonográfico, com o intuito de apresentar de que forma o streaming em plataformas como o Spotify revolucionou a produção deste conteúdo, fazendo com que artistas, produtores e gravadoras precisassem se adaptar a uma nova realidade, na qual teve início o conflito estudado ao longo do trabalho aqui realizado: a nova forma de disponibilização e consumo de música e a remuneração dos profissionais que dependem desta forma de arte e entretenimento, isto é, seus direitos autorais sobre suas obras. Trazendo também uma breve evolução dos conceitos e aplicações dos direitos autorais ao longo do tempo, o artigo aqui desenvolvido buscou demonstrar a problemática da interseção destas duas realidades distintas e o porquê de a legislação atual ser geralmente considerada obsoleta frente às tecnologias utilizadas atualmente para distribuição musical.

Palavras chaves: Direitos Autorais; Copyright; Indústria Musical; Spotify; Royalties;

Abstract: This paper aims to expose the challenges that streaming platforms present in relation to copyright protection in the music industry, focusing on the market leader, Spotify. Through a bibliographic analysis and historical and current legislation, the

Murilo José De Carvalho Santos

Estagiário Jurídico no escritório Trigueiro Fontes Advogados. Bacharelado em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, cujo o Trabalho de Conclusão de Curso fora defendido e aprovado em 29/11, intitulado "Problemáticas na distribuição de royalties do Spotify - O conflito entre os direitos autorais e a indústria da música na era do streaming".E-mail para contato: murilocarvalho@zohomail.com

research carried out provided a brief context regarding the music industry, with the aim of showing how streaming on platforms such as Spotify revolutionized the production of this content, forcing artists, producers and record labels to adapt to a new reality, in which the conflict studied throughout the work carried out here began: the new form of music availability and consumption and the remuneration of professionals who depend on this form of art and entertainment, that is, their copyrights on their works. Also presenting a brief evolution of the concepts and applications of copyright over time, the article developed here sought to demonstrate the problematic intersection of these two distinct realities and why current legislation is generally considered obsolete compared to the technologies currently used for music distribution.

Key words: Authorial Rights; Copyright; Music Industry; Spotify; Royalties;

Sumário: 1. Introdução. 2. Indústria musical. 3. Direitos autorais. 4. Era do streaming no Brasil. 5. Conclusão. Referências.

1 INTRODUÇÃO

O constante avanço tecnológico altera de forma significativa a forma como o público consome conteúdo, o que, por sua vez, impacta profundamente o mercado de entretenimento, não à toa muitas das recentes inovações se concentram no audiovisual, cinema, e sobretudo, música. Atualmente, o setor fonográfico se destaca como uma força de alcance global, em especial após o COVID-19, visto que, segundo dados da IFPI, durante a época da pandemia a receita da indústria musical ao redor do mundo ultrapassou a faixa dos 20 bilhões de dólares¹.

Pode-se dizer que o mercado musical foi o primeiro a precisar de uma reestruturação de grandes proporções graças às mudanças no comportamento dos consumidores trazidas pelo progresso tecnológico. Tendo se estruturado desde o princípio em dois formatos diferentes, as gravações – álbuns, EPs e *singles* – e apresentações ao vivo – shows e turnês –, ao longo do tempo a demanda por um tipo de consumo sempre impulsionou o consumo do outro, de forma que os artistas precisassem integrar conteúdo e distribuição, buscando proporcionar uma experiência otimizada para o público².

1 IFPI. Annual Global Music Report 2020. Disponível em: <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report/>. Acesso em: 13 set. 2024.

2 PAPIES, D.; VAN HEERDE, H. **The Dynamic Interplay Between Recorded Music and Live Concerts: The Role of Piracy, Unbundling, and Artist Characteristics**. Journal of Marketing, 2017.

O surgimento das plataformas de streaming, no entanto, trouxe aos consumidores têm uma nova maneira de acessar a produção de conteúdo artística e de entretenimento; a inovação do formato consiste na disponibilização da mídia no que é conhecido como fluxo contínuo de dados, onde não há necessidade de baixar o arquivo completo³. Plataformas como Netflix, Amazon Prime Video, Max e o próprio YouTube, site pioneiro na publicação de vídeos desde 2005, são alguns dos nomes mais conhecidos do streaming hoje em dia, mas a revolução do acesso instantâneo a uma variedade de conteúdos de determinada modalidade se popularizou por meio do setor musical⁴, tendo como precursor o aplicativo de streaming de músicas que continua a ser o mais utilizado do mundo: o Spotify.

Criado em época similar ao pioneiro YouTube, o Spotify foi idealizado em 2006 pelos empresários suecos Daniel Ek e Martin Lorentzon, e está disponível tanto como aplicativo quanto como web player, podendo ser acessado em dispositivos como computadores, tablets e smartphones. De acordo com informações presentes no site da plataforma, nela os usuários podem ouvir playlists, explorar as seleções musicais – *playlists* – de amigos, artistas e celebridades, além de criar estações de rádio personalizadas.

Com essas mudanças no mercado de distribuição, no entanto, os músicos se precisaram desenvolver novas estratégias para atrair a atenção do público e aumentar suas vendas, já que os CDs, antes comercializados em lojas no formato físico, perderam popularidade. Para acompanhar o mercado digital em constante evolução, os artistas se viram obrigados a se ajustar aos novos formatos de consumo e se reinventar a cada nova transformação, e estas começaram a acontecer cada vez mais rápido com o passar dos anos. E para além disso, cresceu muito nos últimos anos a discussão sobre como a maneira que esses serviços são oferecidos entra em conflito com a estrutura tradicional estabelecida para a proteção dos direitos autorais; a capacidade de reprodução técnica e o acesso a obras intelectuais em múltiplas plataformas, por meio de uma conexão estável à internet, desafiam os mecanismos tradicionais de proteção à obra artística e intelectual⁵.

Tendo em vista este cenário, o objetivo desta pesquisa foi identificar os principais conflitos jurídicos gerados pela expansão dos serviços de streaming musical,

3 COUTINHO, M. **Saiba mais sobre o streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0**. TechTudo, 2013. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 14 set. 2024.

4 KISCHINHEVSKY, M.; DE MARCHI, L. **Rearrangements in Brazilian audio media markets**. Expanded radio. Radio, Sound & Society Journal, 2016.

5 GRAU, E. R. **Direito e Música**. O Globo. Rio de Janeiro, 13 mai. 2014.

com foco no Spotify e sua distribuição de royalties, ou seja, na forma como a plataforma, que domina o mercado fonográfico, remunera os profissionais responsáveis pelas obras que disponibiliza para seus usuários – cantores, bandas, compositores, músicos, produtores, entre outros –, abordando como principal norte, mas não se limitando a, os direitos autorais sobre as obras musicais e como este conceito se modificou ao longo do tempo, apontando como a proteção legal oferecida por diversos dispositivos legais, dentre eles a lei brasileira, se mostram muitas vezes datados e aquém das necessidades atuais dos artistas e da possibilidade das plataformas e de seus usuários.

2 INDÚSTRIA MUSICAL

Historicamente, o desenvolvimento tecnológico e as inovações de mercado têm avançado de forma interligada. A indústria musical, em especial, soube transformar diferentes formas de expressão artística em um negócio global multimilionário, movido por diversas inovações tecnológicas que, com o tempo, passaram a ser reguladas por decisões judiciais ou normas específicas. Exemplos disso incluem a pianola, o fonograma, a radiodifusão, as fitas cassete e os CDs⁶.

O rápido avanço tecnológico, especialmente impulsionado pelas recentes dinâmicas de comunicação em rede, exigiu que os sistemas jurídicos harmonizassem conceitos anteriormente díspares: regulação normativa e transformação setorial. Nas palavras de Márcio Lório Aranha, a eficácia de qualquer iniciativa regulatória hoje depende de uma sintonia mínima entre o vocabulário usado pelo setor regulado, em constante evolução, e pelas normas jurídicas que visam regular esse setor sem frear o progresso tecnológico emergente⁷. A trajetória recente da indústria de música gravada oferece um exemplo claro dessas relações dinâmicas entre inovação tecnológica, setor privado e regulação estatal. O surgimento de novas tecnologias, como os sistemas disruptivos de compartilhamento de arquivos (*file sharing*), levantou questões legais e regulatórias que os governos não conseguiram resolver de maneira rápida e eficaz.

Diante disso, o setor privado assumiu novos papéis regulatórios, promovendo práticas sociais contra o compartilhamento de arquivos, rotulando-o como pirataria, restringindo a cópia digital com tecnologias TPM/DRM e, mais tarde, propondo modelos de negócios que mitigassem o impacto dessas mudanças sobre os direitos autorais, como

6 DAVID, M. **Peer to Peer and the Music Industry: The Criminalization of Sharing**. SAGE Publications Ltd. London, 2010.

7 ARANHA, M. I. **Manual de Direito Regulatório (Fundamentos de Direito Regulatório)**. Scotts Valley, CA: CreateSpace, 2013.

as plataformas de streaming⁸. A partir de uma breve análise dos modelos dominantes no final dos anos 1990, é possível traçar o percurso da indústria da música gravada diante da crescente popularização da internet e do surgimento da expectativa de consumo gratuito de conteúdos digitais, moldada pela cultura de compartilhamento de arquivos.

Antes da popularização da internet, a música era consumida principalmente de duas maneiras: através do rádio, com uma programação pré-definida e controlada por cada emissora, ou pela compra de mídias físicas, que proporcionava ao consumidor a posse permanente de um álbum⁹. O formato de álbum era vantajoso para os distribuidores, pois permitia agrupar várias músicas em um único produto, compensando o fato de que a venda de músicas individuais era economicamente inviável. Esse agrupamento (*bundling*) de faixas em álbuns agregava valor ao produto final, cobrindo os custos de produção e distribuição para os varejistas. Essas duas formas de consumo coexistiam de maneira interdependente.

Por exemplo, as rádios terrestres nos Estados Unidos, como será discutido posteriormente, sempre estiveram isentas do pagamento de royalties sobre fonogramas, pagando apenas pelos direitos sobre as composições musicais¹⁰. A justificativa era que a transmissão via rádio incentivava os ouvintes a comprar cópias físicas da música promovida. Esse arranjo normativo beneficiava ambas as partes: os titulares dos direitos sobre os fonogramas, como as grandes gravadoras, recebiam um ganho econômico indireto com a promoção gratuita de suas músicas, e as rádios terrestres, livres de grandes despesas e complicações administrativas com licenciamento de direitos, podiam transmitir música sem restrições, sustentando seu modelo de negócios. Esse equilíbrio prevaleceu até que o avanço tecnológico introduziu novos modelos de distribuição digital, facilitando a disseminação de informações¹¹.

Entre as inovações tecnológicas mais recentes que moldaram a indústria da música contemporânea, o formato MPEG Layer-3 (MP3) merece destaque. Desenvolvido em 1987 pelo grupo Moving Pictures Expert Group, o MP3 permitia a cópia de conteúdo de discos diretamente por meio de softwares integrados ao computador, viabilizando o compartilhamento dos arquivos gerados via e-mail ou outros métodos

8 Idem.

9 HILLER, S. R. WALTER, J. **The rise of streaming and implications for music production**. Department of Economics, Fairfield University. Fairfield: 2016.

10 THOMSON, S. **The History of MP3**. Mp3licensing.com. Disponível em: <http://www.mp3licensing.com/mp3/history.html>. Acesso em: 3 out. 2024.

11 RICHARDSON, J. H. **The Spotify Paradox: How the Creation of a Compulsory License Scheme for Streaming On-Demand Music Platforms Can Save the Music Industry**. Los Angeles: UCLA, 2014.

de transferência. Essa tecnologia possibilitou a digitalização de gravações de áudio, permitindo a criação de cópias infinitas de CDs (*ripping*), o que fomentou a cultura de compartilhamento de arquivos online (*file sharing*).

Um dos principais símbolos do *file sharing* foi o Napster, software lançado em 1999, que rapidamente ganhou popularidade e alterou os modelos de mercado e produção musical até então baseados na venda de álbuns físicos¹². O Napster permitia que músicas fossem obtidas gratuitamente por meio do compartilhamento eletrônico, onde os usuários podiam: a) compartilhar arquivos MP3 armazenados localmente; b) buscar MP3 em outros computadores; e c) fazer cópias exatas desses arquivos pela internet. Enquanto softwares anteriores permitiam downloads a partir de um único servidor (modelo cliente-servidor), a tecnologia *peer-to-peer* (p2p) popularizada pelo Napster permitia a troca de arquivos diretamente entre usuários de forma descentralizada e eficiente¹³.

As redes p2p, baseadas nesse modelo, reduziam os custos de provedores de serviço com a manutenção de servidores e aumentavam a velocidade e eficiência da troca de conteúdo. Isso eliminava a necessidade de filas em servidores centralizados. No entanto, essa descentralização dificultava a fiscalização de violações de propriedade intelectual e aumentava as chances dessas infrações¹⁴.

Para a indústria de música gravada, as plataformas p2p permitiam que criadores e usuários contornassem a estrutura tradicional de distribuição. Estima-se que cerca de três quartos dos arquivos compartilhados via Napster pertenciam às grandes gravadoras, que, preocupadas com a ameaça ao modelo de mercado vigente, responderam com uma série de ações judiciais contra o serviço¹⁵. A ação mais famosa foi da A&M Records contra o Napster, que resultou na falência do Napster em setembro de 2002. Embora a falência tenha sido um marco, o modelo de negócio do *file sharing* já havia estabelecido, entre os consumidores, a expectativa de acesso gratuito à música e uma nova forma de propriedade digital¹⁶.

O desenvolvimento subsequente de plataformas como YouTube e Facebook,

12 Idem.

13 DAVIS, G. **When Copyright Is Not Enough**: Deconstructing Why, as the Modern Music Industry Takes, Musicians Continue to Make, 16 Chi.-Kent J. Intell. Prop, 2016.

14 CARRIER, M. A. **Copyright and Innovation**: The Untold Story. Wisconsin Law Review 891. Wisconsin, 2012.

15 ERICSSON, S. **The Recorded Music Industry and the Emergence of Online Music Distribution**: Innovation in the Absence of Copyright (Reform). Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law Research Paper No. 11, 2009.

16 TEAGUE, J. E. **Saving the Spotify Revolution**: Recalibrating the Power Imbalance in Digital Copyright. 4 Case W. Res. J. L. Tech & Internet 207, 236. 2012.

cujo propósito principal é compartilhar conteúdo gerado por usuários, junto com softwares acessíveis de produção musical, incentivou artistas a criarem suas obras de forma independente, sem necessidade de intermediários¹⁷. Embora as inovações tecnológicas tenham acelerado o declínio dos modelos tradicionais de distribuição de música, foi a reação inicial das grandes gravadoras – com uma série de ações judiciais – que levantou questionamentos sobre os verdadeiros interesses representados por essas empresas e sua legitimidade como intermediárias no setor musical¹⁸.

3 DIREITOS AUTORAIS

Embora na antiguidade não existisse um sistema formal consolidado para tratar dos direitos autorais, já havia discussões sobre a questão da autoria. No entanto, foi somente com a invenção da tipografia e da imprensa no século XV que a classe dominante passou a buscar medidas que protegessem esses direitos. Para Branco e Paranaguá, a facilidade de disseminação de informações trazida pela tipografia e pela imprensa impactou tanto a Igreja quanto a monarquia, que temiam a propagação de ideias heréticas ou contrárias ao governo. Ao mesmo tempo, segundo os autores, livreiros e editores, que enfrentavam altos custos de produção, se viam prejudicados por terceiros que frequentemente reproduziam e vendiam os mesmos livros, mas sem manter a qualidade dos originais¹⁹.

Desta forma, os autores argumentam que o surgimento da proteção aos direitos autorais foi motivado por interesses políticos e econômicos das classes mais poderosas, que eram pressionadas pelos autores – que começaram a reivindicar os direitos sobre suas criações – e pelos livreiros e editores, que sofriam com a pirataria. Já em 1710, foi promulgado o Estatuto da Rainha Ana, na Inglaterra, que, no entanto, conferia proteção apenas aos livreiros, não aos autores. Apenas em 1886, com a Convenção de Berna, foi criada a primeira regulamentação internacional sobre os direitos autorais, com a adesão de vários países. Esse acordo ainda serve como base para legislações atuais²⁰.

No Brasil, a primeira lei específica sobre a proteção dos direitos autorais foi a Lei nº 496/1898, conhecida como Lei Medeiros de Albuquerque, embora o Código

17 Idem.

18 ERICSSON, S. **The Recorded Music Industry and the Emergence of Online Music Distribution: Innovation in the Absence of Copyright (Reform)**. Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law Research Paper No. 11, 2009.

19 BRANCO, S; PARANAGUÁ, P. **Direitos Autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

20 Idem.

Criminal já previsse sanções para a violação desses direitos. A primeira Constituição brasileira a abordar o tema foi a de 1891. Atualmente, os direitos autorais estão protegidos pela Constituição Federal e pela Lei nº 9.610/1998, também chamada de Lei de Direitos Autorais.

O Direito Autoral é considerado o ramo do Direito que se ocupa de assegurar proteção jurídica ao autor e às suas criações, independentemente de serem obras científicas, artísticas ou literárias. Para o autor Carlos Alberto Bittar, o conceito de Direito Autoral é descrito da seguinte forma:

Em breve noção, pode-se assentar que o Direito de Autor ou Direito Autoral é o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas advindas da criação e da utilização de obras intelectuais e estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências.²¹

É importante destacar que, embora o Direito Civil tenha como objetivo abarcar as relações entre particulares de forma geral, não foi possível incluir o Direito Autoral em sua totalidade, devido às suas particularidades. Nesse sentido, o autor Bruno Jorge Hammes esclarece que o Direito Autoral é considerado, pela doutrina internacional majoritária, como um ramo independente, denominado Direito da Propriedade Intelectual, que se dedica ao estudo dos resultados das atividades intelectuais²².

Apesar desse caráter específico, o Direito Autoral, além de possuir uma legislação própria para regulamentar o tema – a Lei de Direitos Autorais (LDA), já mencionada previamente neste artigo –, também foi incorporado pela Constituição Federal de 1988, como já mencionado. O artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição, reconhece o direito autoral como uma garantia fundamental. *In verbis*:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar.²³

21 BITTAR, Carlos. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 8.

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

23 BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 26 set. 2024.

Enquanto a Constituição assegura aos autores o direito de utilizar, publicar e reproduzir suas criações, a LDA, em seu artigo 7º, com seus incisos e parágrafos, define o que pode ser considerado uma obra, descrevendo várias formas de manifestação de uma ideia, que é um dos requisitos para que uma obra seja protegida legalmente, senão vejamos:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.²⁴

24 BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

De acordo com Branco e Paranaguá, os outros três requisitos são: originalidade; pertencer ao campo das letras, artes ou ciências; e estar dentro do período de proteção estabelecido por lei²⁵. O artigo 11 da LDA ainda define o autor como o criador da obra, e, portanto, apenas pessoas físicas podem ser autoras, uma vez que somente os seres humanos possuem a capacidade de criar. No entanto, após a transferência dos direitos, não há impedimento para que uma pessoa jurídica se torne titular desses direitos. *In verbis*:

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.²⁶

O Direito Autoral não se limita a um conjunto homogêneo de direitos, sendo dividido em dois grupos: os direitos morais e os direitos patrimoniais. Os direitos morais estão diretamente relacionados à criação da obra. Branco e Paranaguá os definem da seguinte maneira (BRANCO e PARANAGUÁ, 2009, p. 47):

O autor é titular, na verdade, de dois feixes de direitos. Um deles diz respeito aos direitos morais, que seriam uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, a divulgação e a titulação de sua obra.²⁷

De acordo com o pensamento dos doutrinadores, os direitos morais estão inseridos no âmbito dos direitos da personalidade. Por isso, são definidos por algumas características fundamentais: inalienabilidade, irrenunciabilidade, imprescritibilidade e impenhorabilidade. A inalienabilidade se refere à impossibilidade de transferir esses direitos, seja de forma gratuita ou onerosa. A irrenunciabilidade indica que o autor não pode abrir mão desses direitos. A imprescritibilidade significa que não há um prazo de prescrição, permitindo ao autor reivindicá-los a qualquer momento. Por fim, a impenhorabilidade impede que os direitos morais sejam penhorados²⁸.

No contexto da Lei de Direitos Autorais (LDA), os direitos morais estão listados

25 BRANCO, S; PARANAGUÁ, P. **Direitos Autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

26 BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

27 BRANCO, S; PARANAGUÁ, P. **Direitos Autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 47.

28 AFONSO, O. **Direito Autoral**: conceitos essenciais. 1 ed. Barueri – SP: Editora Manole, 2009.

no artigo 24, tratando da identificação da autoria, da circulação e da modificação da obra:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.²⁹

Já os direitos patrimoniais dizem respeito ao valor econômico da obra, isto é, à sua exploração financeira, seja pelo próprio autor ou pelo detentor desses direitos (no caso de transferência). Embora a LDA mencione algumas formas de exploração, não há um limite rígido quanto às maneiras de exercê-las. Neste sentido, o autor Otávio Afonso afirma:

Os direitos patrimoniais são independentes entre si, não estão sujeitos a *numerus clausus* (ou seja, não estão sujeitos a uma relação exaustiva de possíveis usos), o autor pode fracionar o âmbito de validade espacial e temporal da autorização de uso de sua obra, a qual implica o direito do autor a obter uma remuneração. Os direitos patrimoniais não

29 BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

estão submetidos a nenhuma limitação ou exceção, a não ser aquelas expressamente mencionadas pela legislação nacional.³⁰

Diferentemente dos direitos morais, os direitos patrimoniais são considerados bens móveis, o que permite que eles sejam transferidos, vendidos, divididos e até mesmo penhorados. No entanto, se esses direitos forem explorados economicamente sem a devida autorização do autor, isso pode gerar responsabilização tanto na esfera civil quanto na criminal, conforme previsto no artigo 184 do Código Penal:

Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos:

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

§ 1º Se a violação consistir em reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 2º Na mesma pena do § 1º incorre quem, com o intuito de lucro direto ou indireto, distribui, vende, expõe à venda, aluga, introduz no País, adquire, oculta, tem em depósito, original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluga original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente.

§ 3º Se a violação consistir no oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, com intuito de lucro, direto ou indireto, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa.

§ 4º O disposto nos §§ 1º, 2º e 3º não se aplica quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o previsto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, nem a cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto.³¹

30 AFONSO, O. **Direito Autoral**: conceitos essenciais. 1 ed. Barueri – SP: Editora Manole, 2009. p. 39.

31 BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Código Penal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 03 out. 2024.

Além do que já foi abordado, é importante destacar que os direitos patrimoniais possuem um período de proteção legal. Esse prazo é de setenta anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano seguinte ao falecimento do criador da obra, conforme estipulado pelo artigo 41 da Lei de Direitos Autorais:

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o *caput* deste artigo.³²

Ao incluir essa disposição, a legislação teve o objetivo de proteger a família e os herdeiros do autor, prevenindo que terceiros explorassem economicamente suas obras, como ocorria antes da existência de uma regulamentação específica sobre o tema. Com esse prazo, os familiares do autor falecido, agora detentores dos direitos patrimoniais, podem garantir sua própria segurança financeira, obtendo recursos das criações do autor.

4 ERA DO STREAMING NO BRASIL

De acordo com a Federação Internacional da Indústria Fonográfica³³, a América Latina se destacou em 2017 como a região de maior crescimento econômico no mercado global de música gravada, sendo que o Brasil foi um dos principais responsáveis, com um aumento de 17,9% nas receitas neste mesmo período. No entanto, ainda há muitos obstáculos a serem superados, especialmente devido à baixa penetração de cartões de crédito e smartphones na região, o que torna difícil a disseminação de modelos de distribuição digital pagos como o streaming.

Sob o ponto de vista legal, a Lei de Direito Autoral brasileira – LDA, já abordada anteriormente neste artigo – é omissa quanto ao ambiente da internet, referindo-se apenas de forma indireta em expressões genéricas, como as presentes no artigo 7º, que trata da definição de obra intelectual, e no artigo 29, inciso X, que estabelece a necessidade de autorização prévia do titular para “quaisquer outras modalidades

32 BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

33 INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **Global Music Report: state of the industry overview 2018**. London, 2018. Disponível em: <https://www.fimi.it/kdocs/1922703/gmr-2018-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso em: 12 out. 2024.

de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”³⁴. Estes conceitos amplos refletem uma preocupação prospectiva da legislação brasileira em fornecer diretrizes básicas para as novas formas de utilização, incluindo o ambiente virtual.

Em razão da falta de normas atualizadas, o judiciário tem sido o principal responsável por resolver controvérsias relacionadas ao enquadramento jurídico de novos modelos de negócios, como os serviços de streaming. O Recurso Especial nº 1.559.264/RJ, julgado pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ), é um exemplo importante. Esse julgamento buscou esclarecer questões centrais sobre o streaming, como: i) sua definição; ii) seu enquadramento jurídico sob a LDA; e iii) a forma de exploração das obras musicais pelos serviços de streaming³⁵. Essas decisões têm grande impacto no sistema de arrecadação e distribuição de rendimentos no Brasil, uma vez que discutir a natureza jurídica do streaming implica em definir quem é responsável por recolher e distribuir os valores gerados.

O STJ estabeleceu que as transmissões realizadas por serviços de streaming são consideradas atos de execução pública, o que dá ao Escritório Central de Arrecadação (ECAD) a responsabilidade exclusiva pela arrecadação e distribuição desses rendimentos, conforme disposto no artigo 99 da LDA. A atribuição desse monopólio ao ECAD é alvo de críticas, já que a entidade tem sido historicamente acusada de falta de transparência na distribuição dos valores arrecadados, prática que só começou a ser divulgada de forma mais ampla a partir de 2005³⁶.

O sistema de direitos autorais no Brasil, baseado no modelo franco-romano do *droit d’auteur*, dá grande ênfase à relação pessoal entre o autor e sua obra. Esse sistema se desdobra em dois tipos de direitos: os morais, que dizem respeito à integridade e reconhecimento da obra, e os patrimoniais, que envolvem a exploração econômica da obra, como os direitos de reprodução e distribuição. A LDA protege obras intelectuais, incluindo composições musicais, e assegura ao autor o direito de comunicação pública, que, segundo o STJ, abrange o streaming³⁷.

Historicamente, o direito autoral no Brasil evoluiu a partir da Constituição de 1891, que já garantia aos autores o direito exclusivo de reprodução de suas

34 BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

35 BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. Data de Julgamento 15/2/2017. Segunda Seção. Data de publicação: DJe 15/2/2017. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/SCON/GetInteiroTeorDoAcordao?num_registro=201302654647&dt_publicacao=15/02/2017. Acesso em: 7 out. 2024.

36 CHAIM, C. E. C. **Gestão de direitos autorais na música**. Universidade de Brasília, 2016.

37 ABRÃO, E. Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. Editora do Brasil. São Paulo, 2002.

obras. O Código Civil de 1916³⁸ também tratou do tema, harmonizando a legislação brasileira com a Convenção de Berna³⁹, que estabeleceu os princípios de proteção mínima dos direitos autorais, como o tratamento nacional e a proteção automática, sem necessidade de registro. A Constituição de 1988, no artigo 5º, inciso XXVII, já supramencionado, ampliou a proteção aos direitos autorais, incluindo todas as obras, sem limitar-se a expressões literárias, artísticas ou científicas⁴⁰. Apesar de o Brasil não ser signatário de tratados importantes como o Tratado de Direito de Autor (WCT) e o Tratado sobre Performances e Fonogramas (WPPT), a LDA de 1998 incorporou vários de seus princípios, especialmente no que diz respeito ao direito de disponibilizar obras ao público. Este direito pode ser facilmente relacionado às transmissões feitas por serviços de streaming interativo⁴¹.

A gestão coletiva de direitos autorais no Brasil teve início com a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) logo após a promulgação do Código Civil de 1916. Essa sociedade foi a primeira a se encarregar de arrecadar os rendimentos dos direitos autorais no Brasil. Ao longo do tempo, surgiram outras sociedades de autores, que passaram a se conectar com entidades internacionais para garantir a arrecadação de direitos em âmbito global. O sistema de gestão coletiva no Brasil, que centraliza a arrecadação no ECAD, reflete a necessidade de garantir que os autores possam receber rendimentos pelo uso de suas obras, especialmente em casos de grande alcance, como os serviços de streaming⁴².

A gestão coletiva de direitos autorais, nesse contexto, surge como a alternativa tradicionalmente viável para garantir a efetividade de diferentes modalidades de direitos autorais, especialmente os direitos de execução pública. Isso evita que tais direitos sejam apenas previsões normativas idealistas, mas sem eficácia. José Carlos Costa Netto ressalta que, embora sempre tenha sido possível e legalmente permitido que o autor gerisse pessoalmente seus direitos, a Constituição Federal de 1988, em

38 BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 29 set 2024.

39 BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, 24 de julho de 1971. Brasília, 1975. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 04 out 2024.

40 BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 26 set. 2024.

41 FRANCISCO, P. A. P. VALENTE, M. G. (org.s). **Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil**. FGV Direito. Rio de Janeiro, 2016.

42 LIPSZYC, D. **Derecho de autor y derechos conexos**. Ediciones Unesco, Cerlalc, Zavalia. Buenos Aires, 2001.

seu artigo 5º, assegurou a plena liberdade de associação⁴³.

No entanto, uma série de conflitos entre titulares de direitos e a criação de várias sociedades arrecadoras geraram um cenário caótico, em que diferentes sociedades coexistiam com critérios concorrentes para arrecadação e distribuição de rendimentos. A ausência de uma regulamentação eficaz que conferisse ao Estado instrumentos de controle sobre as atividades dessas sociedades e as formas de cobrança resultou na necessidade de um marco legal específico, a Lei nº 5.988/73⁴⁴. Foi com essa lei que o sistema de gestão coletiva de direitos autorais foi definitivamente implementado no Brasil, culminando na criação do ECAD, responsável pela arrecadação de direitos de execução pública, representando as demais sociedades arrecadoras.

Com a criação do ECAD, as antigas sociedades arrecadoras se transformaram em associações civis de titulares de direitos, que deveriam ser, prioritariamente, geridas pelos próprios autores e artistas. Essas associações, segundo os critérios estabelecidos pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), não podem ter fins lucrativos⁴⁵. Antes responsáveis pela arrecadação e distribuição de rendimentos, essas associações passaram a representar principalmente interesses políticos de seus associados e a atuar como intermediárias, repassando royalties coletados pelo ECAD, que se consolidou como uma espécie de associação de associações⁴⁶.

Para que essa relação de representação ocorra, é necessário que o titular de direitos formalize sua filiação a uma dessas associações, conferindo-lhe o papel de mandatária exclusiva. Além disso, essas associações estão sujeitas às normas fiscais, trabalhistas e previdenciárias e são responsáveis pelo cadastramento das obras de seus membros, permitindo a distribuição posterior dos rendimentos (artigo 2º, §1º do Regulamento de Distribuição). Para cobrir seus custos internos, as associações costumam reter uma taxa administrativa de cerca de 5% das receitas gerenciadas⁴⁷.

A Lei nº 5.988/73 também criou o Conselho Nacional de Direito Autoral (CND), um órgão responsável por fiscalizar, orientar e supervisionar a política de direitos autorais no Brasil, incluindo o ECAD. Suas atribuições, conforme o artigo 117, incluíam: i) autorizar ou não o funcionamento das associações de titulares de direitos;

43 COSTA NETTO, J. C. **Direito autoral no Brasil**. Editora FTD. São Paulo, 1998.

44 BRASIL. **Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973**. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 11 out 2024.

45 ABRÃO, E. Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. Editora do Brasil. São Paulo, 2002.

46 FRANCISCO, P. A. P. VALENTE, M. G. (org.s). **Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil**. FGV Direito. Rio de Janeiro, 2016.

47 ABRÃO, E. Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. Editora do Brasil. São Paulo, 2002.

ii) fiscalizar o cumprimento de exigências legais; iii) fixar preços e atuar como árbitro em disputas de direitos autorais; e iv) intervir em associações representativas em caso de irregularidades, com a possibilidade de destituir seus dirigentes⁴⁸. Assim, a partir da promulgação da Lei nº 5.988/73, o sistema brasileiro de gestão coletiva de direitos autorais se consolidou com forte centralização estatal, seja pelo papel regulador do CNDA, seja pela criação do ECAD como o único ente arrecadador e representante nacional das associações de titulares de direitos⁴⁹.

Entretanto, esse sistema centralizador, instituído durante o regime militar, não resistiu aos princípios da redemocratização e da livre iniciativa previstos na Constituição de 1988, especialmente devido ao seu caráter intervencionista e ineficaz. Esse cenário resultou na extinção do CNDA em 1990, desestruturando o aparato normativo estabelecido pela Lei nº 5.988/73. Por outro lado, a Constituição de 1988 legitimou o ECAD como uma associação privada, que, em tese, não implicaria em interferência estatal indesejada. Sem o órgão regulador, o ECAD ampliou suas atribuições, concentrando poderes antes delegados ao CNDA e operando de maneira pouco transparente, o que levou à promulgação da Lei nº 9.610/98.

Contudo, essa nova lei pouco contribuiu para suprir a lacuna deixada pela extinção do CNDA, não instituindo um órgão público de fiscalização ou controle das atividades do ECAD e das sociedades representativas. Na verdade, a Lei consolidou o monopólio do ECAD sobre a arrecadação e distribuição de direitos, conferindo-lhe a competência para regulamentar diversas questões sensíveis à gestão coletiva de direitos, como o sistema de representação e arrecadação, e a distribuição de rendimentos⁵⁰.

Desde então, o ECAD tem a responsabilidade de formular as políticas de arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública musical (competência de matéria prevista no parágrafo terceiro do artigo 68 da LDA) e de realizar essa arrecadação em locais de frequência coletiva (competência de lugar, conforme o parágrafo segundo do artigo 68 da LDA). O ECAD utiliza regulamentos aprovados em Assembleia Geral e está autorizado a licenciar o uso das obras representadas pelas associações que o compõem, sem necessidade de prévia autorização dos titulares⁵¹.

48 BRASIL. **Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973**. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 11 out 2024.

49 FRANCISCO, P. A. P. VALENTE, M. G. (org.s). **Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil**. FGV Direito. Rio de Janeiro, 2016.

50 CHAIM, C. E. C. **Gestão de direitos autorais na música**. Universidade de Brasília, 2016.

51 ABRÃO, E. Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. Editora do Brasil. São Paulo, 2002.

Os usuários são categorizados conforme o tipo de atividade econômica e frequência de uso das obras, sendo classificados como permanentes, eventuais ou gerais.

Do total arrecadado, 20% é reservado para custos administrativos, e o restante é distribuído proporcionalmente entre os titulares das obras mais executadas, com base em um sistema de pontuação. Caso os titulares não sejam filiados a nenhuma associação, suas obras não serão catalogadas, e os rendimentos permanecerão temporariamente sob a rubrica de “pendentes de identificação”. Se, após cinco anos, os titulares não se manifestarem, os valores são incorporados ao ECAD como receita administrativa⁵².

Isso gera um conflito com o princípio constitucional da liberdade de associação, pois, embora os titulares de direitos possam optar por não se filiar a uma associação, o ECAD continuará arrecadando e distribuindo os rendimentos provenientes de execuções públicas de suas obras. Se a obra não estiver cadastrada no ECAD, os valores são considerados “pendentes de identificação”. O Superior Tribunal de Justiça (STJ) reconheceu que transmissões via streaming são equiparadas a execuções públicas, sujeitando-as à arrecadação do ECAD, o que traz ainda mais complexidade à questão⁵³.

A atuação do ECAD, historicamente, tem sido marcada por suspeitas quanto à transparência na distribuição dos rendimentos coletados. Fatores como falta de prestação de contas e abuso econômico foram verificados em uma CPI do Senado e em processos no Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE). As investigações identificaram irregularidades na gestão do ECAD, resultando na promulgação da Lei nº 12.853/2013, que reformou o sistema de gestão coletiva de direitos autorais, introduzindo mecanismos de fiscalização, transparência e controle. As principais mudanças incluíram a reestruturação da distribuição de recursos e a criação de um órgão público responsável por fiscalizar as atividades do ECAD e das associações, além de alterar os sistemas de votação nas assembleias, limitando o poder de voto a titulares de direitos autorais⁵⁴.

Em síntese, a nova legislação busca promover maior transparência, eficiência e isonomia na gestão coletiva de direitos autorais no Brasil, restabelecendo o protagonismo dos titulares nas decisões e sujeitando o ECAD a uma maior prestação de contas e controle sobre suas atividades administrativas.

52 Idem.

53 FRANCISCO, P. A. P. VALENTE, M. G. (org.s). **Da Rádio ao Streaming: ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil**. FGV Direito. Rio de Janeiro, 2016.

54 BARROS, C. G. M. de. OLIVEIRA, M. A. **Gestão coletiva de direitos autorais nas plataformas de “streaming”**. Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência. v.2. Curitiba, 2016.

5 CONCLUSÃO

Este estudo teve como objetivo analisar os efeitos das mudanças nas formas de consumo e distribuição de música sobre os artistas, com destaque para o papel predominante do Spotify atualmente. Para isso, foi realizada uma pesquisa com análise de dados, doutrina e jurisprudência. A partir dessas informações, foi possível propor melhorias para o setor criativo da música.

As conclusões que puderam ser obtidas indicam que a música se transformou em uma commodity que movimenta um vasto mercado, cada vez mais centrado nas plataformas de streaming. Lideradas pelo Spotify, essas plataformas democratizam o acesso à música globalmente, respeitando os direitos autorais. O estudo mostrou que surgiram novas formas de proteção aos direitos autorais com as plataformas digitais, apesar da ausência de previsão específica na legislação nacional. A Lei de Direitos Autorais, de 1998, foi anterior ao advento das mídias digitais, mas o Superior Tribunal de Justiça uniformizou o entendimento de que a reprodução de músicas em plataformas digitais configura execução pública, permitindo ao ECAD a arrecadação e distribuição de valores aos artistas.

Além disso, observou-se que a celebração de contratos privados é uma prática comum entre os artistas. Um dos mais frequentes envolve as agregadoras, que intermediam a relação entre os artistas e as plataformas, já que essas preferem não realizar pagamentos diretos aos artistas. As agregadoras recebem os pagamentos e os distribuem entre os músicos. Pequenas gravadoras ou selos também podem participar dessa cadeia, ficando com uma parte da receita gerada.

A pesquisa também destacou a importância dos contratos de cessão de direitos no setor musical. Esses contratos, que podem ser totais ou parciais, são regidos por regras específicas na Lei de Direitos Autorais e podem ser onerosos, assemelhando-se a um contrato de compra e venda, ou gratuitos, aproximando-se de um contrato de doação. Eles são fundamentais para garantir a remuneração de artistas, gravadoras e plataformas de streaming, permitindo, por exemplo, que músicas futuras sejam objeto de negociação.

Portanto, é possível afirmar que o surgimento das plataformas digitais, embora tenha inicialmente causado incertezas sobre a proteção de direitos autorais, não impediu a produção musical. Pelo contrário, o crescimento exponencial dessas plataformas, como YouTube, Spotify, Apple Music e Deezer, contribuiu para a expansão da criação artística. A renda digital tornou-se uma importante fonte de remuneração, complementando os ganhos com shows e vendas físicas de música, como discos e CDs. Além disso, o uso generalizado das plataformas de streaming tem contribuído

para a redução de práticas de pirataria, como a cópia de CDs e o download ilegal de músicas, comuns em serviços como o Napster.

Em resumo, as plataformas digitais transformaram o consumo de música em todo o mundo. Apesar dos desafios para adaptar a indústria musical às novas tecnologias, a sociedade encontrou maneiras de proteger os direitos autorais, sem prejudicar o direito de acesso à cultura. O estudo também mostrou que, embora o Spotify tenha facilitado a distribuição musical, a remuneração oferecida por streamings ainda é insuficiente e perpetua um modelo de negócios que favorece principalmente os artistas mais populares. Além disso, os músicos precisam estar atentos às mudanças do mercado e ao comportamento de seu público, utilizando as plataformas digitais e as redes sociais para aumentar seu engajamento.

Por fim, o impacto da pandemia de COVID-19, especialmente em 2020, acelerou a inovação no setor de entretenimento. No cenário competitivo decorrente disso, o Spotify e plataformas similares carecem de melhorias no sistema de pagamento e royalties, para que os músicos e demais colaboradores que dependem desta renda possam atender às novas expectativas dos consumidores.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, E. Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. Editora do Brasil. São Paulo, 2002.

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

ARANHA, M. I. **Manual de Direito Regulatório (Fundamentos de Direito Regulatório)**. Scotts Valley, CA: CreateSpace, 2013.

BARROS, C. G. M. de. OLIVEIRA, M. A. **Gestão coletiva de direitos autorais nas plataformas de “streaming”**. Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência. v.2. Curitiba, 2016.

BITTAR, C. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRANCO, S; PARANAGUÁ, P. **Direitos Autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**.

Brasília, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 26 set. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, 24 de julho de 1971. Brasília, 1975. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 04 out 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Código Penal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 03 out. 2024.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 29 set 2024.

BRASIL. **Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973**. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em: 11 out 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 30 set. 2024.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. Data de Julgamento 15/2/2017. Segunda Seção. Data de publicação: DJe 15/2/2017. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/SCON/GetInteiroTeorDoAcordao?num_registro=201302654647&dt_publicacao=15/02/2017. Acesso em: 7 out. 2024.

CARRIER, M. A. **Copyright and Innovation: The Untold Story**. Wisconsin Law Review 891. Wisconsin, 2012.

CHAIM, C. E. C. **Gestão de direitos autorais na música**. Universidade de Brasília, 2016.

COSTA NETTO, J. C. **Direito autoral no Brasil**. Editora FTD. São Paulo, 1998.

COUTINHO, M. **Saiba mais sobre o streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0.** TechTudo, 2013. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 14 set. 2024.

DAVID, M. **Peer to Peer and the Music Industry: The Criminalization of Sharing.** SAGE Publications Ltd. London, 2010.

DAVIS, G. **When Copyright Is Not Enough:** Deconstructing Why, as the Modern Music Industry Takes, Musicians Continue to Make, 16 Chi.-Kent J. Intell. Prop, 2016.

ERICSSON, S. **The Recorded Music Industry and the Emergence of Online Music Distribution:** Innovation in the Absence of Copyright (Reform). Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law Research Paper No. 11, 2009.

FRANCISCO, P. A. P. VALENTE, M. G. (org.s). **Da Rádio ao Streaming:** ECAD, Direito Autoral e Música no Brasil. FGV Direito. Rio de Janeiro, 2016.

GRAU, E. R. **Direito e Música.** O Globo. Rio de Janeiro, 13 mai. 2014.

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

HILLER, S. R. WALTER, J. **The rise of streaming and implications for music production.** Department of Economics, Fairfield University. Fairfield: 2016.

IFPI. **Annual Global Music Report 2020.** Disponível em: <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report/>. Acesso em: 13 set. 2024.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **Global Music Report: state of the industry overview 2018.** London, 2018. Disponível em: <https://www.fimi.it/kdocs/1922703/gmr-2018-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso em: 12 out. 2024.

JÚNIOR, S. V. B. **Direitos Autorais na Internet e o Uso de Obras Alheias.** Rio de Janeiro. Editora Lumen Juris. 2007.

KISCHINHEVSKY, M.; DE MARCHI, L. **Rearrangements in Brazilian audio media markets**. Expanded radio. Radio, Sound & Society Journal, 2016.

LIPSZYC, D. **Derecho de autor y derechos conexos**. Ediciones Unesco, Cerlalc, Zavalia. Buenos Aires, 2001.

PAPIES, D.; VAN HEERDE, H. **The Dynamic Interplay Between Recorded Music and Live Concerts**: The Role of Piracy, Unbundling, and Artist Characteristics. Journal of Marketing, 2017.

RICHARDSON, J. H. **The Spotify Paradox**: How the Creation of a Compulsory License Scheme for Streaming On-Demand Music Platforms Can Save the Music Industry. Los Angeles: UCLA, 2014.

TEAGUE, J. E. **Saving the Spotify Revolution**: Recalibrating the Power Imbalance in Digital Copyright. 4 Case W. Res. J. L. Tech & Internet 207, 236. 2012.

THOMSON, S. **The History of MP3**. Mp3licensing.com. Disponível em: <http://www.mp3licensing.com/mp3/history.html>. Acesso em: 3 out. 2024.