



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB  
Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais – FAJS  
Curso de Bacharelado em Direito

**AMANDA GOMES CAMILO DE SOUZA**

**OS DIREITOS AUTORAIS DE ARTISTAS MUSICAIS  
NA ERA CONTEMPORÂNEA DO *STREAMING***

**BRASÍLIA, DF**

**2021**

**AMANDA GOMES CAMILO DE SOUZA**

**OS DIREITOS AUTORAIS DE ARTISTAS MUSICAIS  
NA ERA CONTEMPORÂNEA DO *STREAMING***

Monografia apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Bacharela em Direito  
pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais  
– FAJS do Centro Universitário de Brasília  
(UniCEUB)

**Orientador:** Ms. Tédney Moreira da Silva

**BRASÍLIA, DF**

**2021**

AMANDA GOMES CAMILO DE SOUZA

**OS DIREITOS AUTORAIS DE ARTISTAS MUSICAIS  
NA ERA CONTEMPORÂNEA DO *STREAMING***

Monografia apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Bacharela em Direito  
pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais  
– FAJS do Centro Universitário de Brasília  
(UniCEUB)

**Orientador:** Ms. Tédney Moreira da Silva

**BRASÍLIA, \_\_\_\_\_ DE \_\_\_\_\_ DE 2021**

**BANCA AVALIADORA**

---

Professor Orientador Ms. Tédney Moreira da Silva

---

Professor(a) Avaliador(a)

**BRASÍLIA, 2021**

Para o vô Zé.

E aos que buscam estabilizar as expectativas dos  
muitos coabitantes do nosso pequeno planeta.

## **AGRADECIMENTOS**

Sempre e novamente: gratidão, Pai.

A uma certa Amanda de 2011, que havia dedicado sua monografia a ela mesma: as estreias de filmes perdidas, os livros não lidos e os lugares não visitados valeram a pena, afinal. A lição aprendida? Não adianta nada estar em estreias ou poupar horas sem as devidas pessoas como companhia; assim, nada mais óbvio que agradecer aos meus lindos pais e irmã – Ione, Camilo e Eduarda –, que, além de meus alicerces, são meus melhores amigos.

Nessa seara, gratidão às minhas madrinhas, Inês e Ivete, que cuidam de toda a família enquanto estamos na batalha acadêmica ou na correria diária.

Gratidão aos meus avôs, pois foi por meio da vinda deles para Brasília que meus caminhos foram trilhados. Vô Zé não poderá ver a colação de grau da minha segunda graduação, mas ele estará sempre presente em cada vitória, em cada nota que eu me orgulhe, como nos tempos de colégio nos quais comemorávamos juntos meu boletim.

Agradeço ao Pedro Loureiro, empresário da cantora Elza Soares, por toda a ajuda com a pesquisa, dicas e contatos fornecidos para que eu pudesse aprofundar o tema aqui exposto.

Meu agradecimento ao Guilherme Arruda, da banda Sapatos Bicolores, pela atenção e disponibilidade para contribuir com minha pesquisa, e à Ana Luísa que me apresentou o trabalho do grupo.

À minha chefe, Patrícia Mateus, que chegou à minha vida no mesmo instante que fiz a matrícula para a segunda graduação. Em todo esse tempo, fui agraciada com muito apoio, além de ensinamentos jurídicos e lições de vida. Não esquecerei dos colegas de trabalho que me auxiliaram e me ensinaram lições do Direito.

Agradeço também aos que não desistiram de mim e foram caminho para novas alegrias e respostas às aflições dos tempos modernos.

Gratidão ao mestre Tédney, sempre prestativo e atencioso, pelos momentos de alegria, dedicação e, principalmente, reflexão durante as aulas e orientações.

Dessa forma, um dos elementos definidores dessa nova Era será a luta entre a esfera cultural e a esfera comercial; a cultural primando pela liberdade de acesso e a comercial buscando o controle sobre o acesso e o conteúdo dessa produção cultural, com intuito comercial. Evidentemente, estamos passando por um período de transição, de longo prazo, de um sistema baseado na produção industrial para uma produção cultural, em que o importante não é a propriedade do bem, mas o acesso a ele.

ROVER, Aires José. Os paradoxos da proteção à propriedade intelectual. In: KAMINSKI, Omar (org). *Internet legal, o direito na tecnologia da informação*. Curitiba: Juruá. 2003.

Mais vale um pássaro na mão do que dois voando.

(Ditado popular)

## RESUMO

Trata-se de monografia apresentada ao Curso de Direito da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais (FAJS) do Centro Universitário de Brasília (CEUB) como condição para a obtenção do título de Bacharela em Direito. O objetivo é compreender como o *streaming* impacta na indústria cultural, focando-se na análise de seu impacto nos direitos autorais dos artistas musicais, em comparação com o risco da pirataria, verificando se este impacto é benéfico ou maléfico para a proteção dos direitos autorais correspondentes. A pesquisa será construída com base na metodologia bibliográfica qualitativa, com leitura de doutrina jurídica correspondente aos direitos autorais e às decisões judiciais relativas à temática. Além disso, a monografia vale-se de estudo de caso de dois artistas musicais: a banda *Sapatos Bicolores* e a cantora e intérprete Elza Soares, que se reinventaram na era atual de difusão do *streaming*. Para a promoção da pesquisa neste campo, valemo-nos da metodologia de entrevistas semiestruturadas, conforme indicação oportuna das técnicas usadas para a abordagem.

**Palavras-chave:** Direito autoral. *Streaming*. Distribuição digital.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.DIREITOS AUTORAIS NA ERA DO <i>STREAMING</i> .....	10
1.1 Direito autoral no Brasil: breves considerações .....	10
1.2 Direitos autorais e mídias digitais .....	13
1.3 <i>Streaming</i> e a indústria cultural.....	17
CAPÍTULO 2.DIREITOS AUTORAIS <i>VERSUS</i> DIREITO À CULTURA .....	24
2.1 Há embate entre os direitos autorais e o direito de acesso à cultura? .....	24
2.2 O combate à pirataria por meio da distribuição digital .....	29
2.3 Gestão coletiva dos direitos autorais como possível solução .....	36
CAPÍTULO 3.ARTISTAS BRASILEIROS NO CONTEXTO DO <i>STREAMING</i> .....	40
3.1 Sapatos Bicolores .....	40
3.2 Elza Soares e o <i>streaming</i> .....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS .....	49
APÊNDICE A – Entrevista.....	55



## INTRODUÇÃO

Esta monografia tem por objetivo discorrer sobre a temática dos direitos autorais no âmbito do consumo midiático de arte na contemporaneidade, que é realizado, principalmente, por meio de plataformas de *streaming*.

A legislação brasileira prima pelos direitos morais e patrimoniais do autor. As normas definem como direito patrimonial a exclusividade de utilização, fruição e disposição da obra literária, artística ou científica ao autor dessa.

É nesse contexto que o tema *streaming* – forma de distribuição de conteúdo digital sem utilização de espaço da memória do computador do usuário – surge como propulsor de novos questionamentos e de atualizações legais para adequação da nova realidade de consumo midiático.

Com esta monografia, pretende-se discutir a possibilidade da facilitação do *streaming* como forma de garantir o acesso cultural e bonificar seus criadores, em detrimento da pirataria, que somente beneficia financeiramente um mercado paralelo e ilegal que não participou do processo para criação de tais conteúdos. A pesquisa visou a responder às seguintes questões:

Como se situa o direito autoral frente às plataformas de *streaming*?

Há possibilidade de equilíbrio entre o direito à cultura e a propriedade intelectual do autor?

A metodologia utilizada foi a revisão de literatura, bem como a análise de termos legais e de jurisprudência sobre serviços de *streaming* no Brasil.

O trabalho teve como objetivo discorrer sobre as atuais soluções para a problemática do direito do autor em conflito com o direito à informação e cultura, de forma a discutir se é possível uma correlação harmônica entre ambos os direitos.

Pretende-se concluir que a temática dos direitos autorais pode ser aliada ao direito constitucional de acesso à cultura, sem que nenhuma das partes envolvidas saia locupletada pela ação ilegal dos *downloads* gratuitos.

Intenta-se, assim, demonstrar que é possível a união dos diferentes setores ligados às obras científicas, literárias e artísticas para uma gestão colaborativa de divisão financeira da distribuição dessas, de forma que tal gerenciamento permita um maior acesso de conteúdos culturais e um conseqüente barateamento.

## **CAPÍTULO 1.**

### **DIREITOS AUTORAIS NA ERA DO *STREAMING***

*Assim como a polícia, essas plataformas também se constituem como mecanismos de controle de comportamento (e legalidade), não através do monopólio do uso da força, mas sim de seus discursos e estratégias fundamentados sobretudo em apelos 'antipirataria', muitas vezes amparados pelo Estado. Os serviços de streaming representam, na atualidade, os principais meios que convergem para e que animam acessos legais e observação aos direitos de propriedade intelectual: são canais de expressão e de prática da ordem. (SOILO, 2020, p. 17)*

#### **1.1 Direito autoral no Brasil: breves considerações**

De acordo com a legislação compilada pelo Senado Federal, de 2015, acerca do direito autoral no Brasil, as normas basilares do ramo, no país, são a Constituição Federal, de 1988, e a Lei n.º 9.610, de 1998 (Lei de Direito Autoral – LDA). Por outro lado, no âmbito internacional, há quatro Convenções: Convenção Universal sobre o Direito do Autor, Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (1886), Convenção Internacional para a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão e a Convenção Interamericana sobre os Direitos de Autor em Obras Literárias, Científicas e Artísticas. Como normas complementares, podem ser listadas os seguintes atos legislativos: Lei n.º 12.965, de 2015; Lei n.º 12.853, de 2013; Lei n.º 12.737, de 2012; Lei n.º 11.105, de 2005; Lei n.º 10.695, de 2003; Lei n.º 9.609, de 1998; Lei n.º 9.456, de 1997; Lei n.º 9.279, de 1996; Decreto n.º 6.759, de 2009; Decreto n.º 4.533, de 2002; Decreto n.º 2.556, de 1998; Decreto n.º 2.553, de 1998; Decreto n.º 2.366, de 1997 (SENADO FEDERAL, 2015).

Quando se pesquisa por padronizações normativas de direito autoral entre o Brasil e outros países, percebe-se, na literatura, que há muita heterogeneidade entre as realidades sociais e sistemas legais dos diversos signatários de tratados sobre propriedade intelectual. Como bem exemplificado por Varela (2016, p. 32), as normas da propriedade intelectual são, muitas vezes, organicamente desconectadas entre si, como normas econômicas, militares, de direitos humanos ou ambientais.

Ressalta-se, no âmbito internacional, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que apresenta, em seu artigo 27, a defesa patrimonial daquele que participou de criações intelectuais, seja no campo artístico ou científico:

1.Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.

2.Todos têm direito à protecção (*sic*) dos **interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria** (UNITED NATIONS, 1948, grifo nosso)

Tal proteção independe da nacionalidade do criador ou do local de produção da obra, ainda que os direitos de autor sejam regidos pelas normas do país a que sua tutela for reclamada, conforme se depreende da análise de Accioly (2020, p. 94) acerca da Convenção de Berna.

Ainda sobre o quesito internacional, Chinellato (2018) defende que é impróprio utilizar o sistema norte-americano, denominado de *copyright*, no Brasil, e muito espanta à autora que seja utilizado tal sistema em jurisprudências, uma vez que o sistema nacional privilegia o esforço autoral, como direito e garantia fundamental, tanto constitucionalmente como na legislação ordinária.

Como Rocha e Saldanha (2020) explicam, o Brasil, por estar inserido no contexto do *Civil Law* teve matizes vinculadas ao *Droit d'auteur*, corrente francesa diversa que prima pela ótica do direito moral do autor, isto é, não apenas pelo direito à cópia, ao item material de uma criação, mas pela proteção ao intelecto ou à atividade criativa. Em sínteses, as autoras elucidam que:

Isto significa dizer que o Copyright ocupa-se em oferecer proteção ao investimento dos criadores e produtores, tendente a amparar, precipuamente, o interesse econômico dos titulares, não merecendo destaque aquelas proteções de cunho pessoal do autor que não interfiram na comercialização das obras intelectuais, sendo um resultado da tradição cultural dos países da Common Law.[...] Já o *Droit d'auteur* pretende proteger a figura do real autor ou criador em função das suas obras autorais. Parte de uma concepção ligada à personalidade do autor, oriundo dos países de Civil Law, onde a obra intelectual é a expressão do espírito humano, e somente este pode ter a sua autoria. Vale ressaltar que, de modo geral, não se aplica ou não existe o conceito das obras feitas sobre encomenda neste sistema. (ROCHA; SALDANHA, 2020, p. 123, 124)

Acerca da necessidade de se reconhecer o trabalho do autor, Chinellato (2018) defendeu, no XIII Seminário Ítalo-Ibero-Brasileiro de Estudos Jurídicos, a ideia de que o direito autoral é a premissa que permite remunerar o autor por seu trabalho:

Os direitos patrimoniais são muito importantes. [...] O autor é um trabalhador, e o produto do seu trabalho deve ser recompensado. O valor do trabalho está na nossa Constituição. Não se pode conceber um autor como um diletante. O autor é um trabalhador, a obra é seu trabalho. Opera, em latim, é obra. (CHINELLATO, 2018)

Castilho e Costa (2020) complementam a tese da autora ao apresentar artigo sobre o direito autoral do empregado autor: em síntese, o empregado brasileiro será sempre reconhecido por ter criado uma obra (direito moral), independente de cláusulas contratuais de trabalho, embora possa, por meio de contrato laboral ou civil, transferir ao empregador os direitos patrimoniais a que tenha direito.

Além de o trabalho do autor ser defendido como direito social, Accioly (2020, p. 100) explica que o constituinte deu “fundamentalidade formal” aos direitos de propriedade intelectual, seja a obra autoral ou industrial, já que estão contidos no artigo 5º da Carta Magna três incisos que tutelam tais direitos. O autor elucida que

A defesa dos direitos dos autores e inventores insere-se nessa dinâmica contramajoritária, antiorganicista, que dá a tônica dos direitos constitucionais de primeira dimensão. Parece incompatível com o valor da dignidade humana admitir que um inventor ou autor que se dedique laboriosamente ao seu ofício e desenvolva diversas invenções ou criações socialmente úteis fique desamparado pela ordem jurídica quanto ao direito de colher frutos econômicos decorrentes de suas invenções ou criações (ACCIOLY, 2020, p.100)

Ainda no âmbito constitucional, Esquenazi (2020, p.155) explana que o artigo 5º, inciso XXVII, da CF88, requer autorização do autor para uso de seus resultados intelectuais porque adota o sistema continental francês, da Convenção de Berna, desde o século XIX, no qual o autor é o ponto principal de cuidado por se defender que houve um esforço de criação para que a obra existisse.

Cabe trazer à baila que a Constituição também tutela o direito informacional e cultural como direito social, pois, como destaca a autora,

[...] os direitos culturais são interdependentes e fortemente relacionados aos outros direitos fundamentais sociais, bem como educação, participação na vida social, à comunicação e à informação. Essencial ressaltar que os direitos culturais contribuem para a formação do ser humano e de sua identidade social, além de contribuir para a inclusão social da pessoa, permitindo o exercício da cidadania cultural (ESQUENAZI, 2020, p. 149)

Os valores de direito à informação e à comunicação para transformação social também são defendidos pelo Marco Civil da Internet (Lei n.º 12.965 de 2014), mesmo

que esse não tenha como foco o direito autoral, uma vez que traz em seu texto a concepção de que a Internet deve primar pelo acesso à informação, ao conhecimento e à cultura, conforme preceitua o artigo 4º:

Art. 4º A disciplina do uso da internet no Brasil tem por objetivo a promoção:  
 I - do direito de acesso à internet a todos;  
 II - **do acesso à informação, ao conhecimento e à participação na vida cultural** e na condução dos assuntos públicos;  
 III - da **inovação e do fomento à ampla difusão de novas tecnologias** e modelos de uso e acesso; e  
 IV - da adesão a padrões tecnológicos abertos que permitam a comunicação, a acessibilidade e a interoperabilidade entre aplicações e bases de dados.  
 (BRASIL, 2014, grifo nosso)

Ademais, o Marco usa dos termos “desenvolvimento da personalidade” e “cidadania em meios digitais”, além de ressaltar a importância da promoção do desenvolvimento social por meio da mídia digital. Santos (2020, p. 3, grifo nosso), explica que o Marco Civil foi

submetido a três processos de consultas públicas – primeiro sobre temas de interesse e, posteriormente, sobre o esboço do anteprojeto de lei e o substitutivo do projeto de lei apresentado na Câmara dos Deputados –, o processo congregou mais de três mil comentários e infinitas horas de debate público com todos os setores interessados. O resultado final foi uma lei construída em cima de três pilares – **liberdade de expressão, neutralidade da rede e responsabilidade de intermediários** –, e que traz importantes discussões sobre a provisão de serviços *online* e a importância da promoção do acesso à Internet no Brasil.

Assim, de forma abreviada, nota-se que no âmbito legal brasileiro, o direito do autor coexiste com o direito à informação e à cultura, inclusive dentro do texto constitucional, de maneira que a discussão sobre o conflito entre o direito patrimonial de quem concebeu um item cultural e informativo frente à limitação ao direito de consumo formativo de tal material torna-se premente no panorama atual midiático.

## 1.2 Direitos autorais e mídias digitais

Os direitos autorais encontram-se em pauta nos dias atuais no tocante à sua observação e efetividade perante a facilidade em se transferir e armazenar arquivos em um rápido espaço de tempo a um número talvez imensurável de pessoas.

Em um contexto anterior, como afirma Castro (2006, p. 2), “a adoção do CD (*Compact Disc*) como formato preferencial de distribuição no mercado fonográfico trouxe em seu bojo a proliferação da pirataria em escala industrial”.

Com o passar do tempo e da conseqüente evolução tecnológica, Nogueira (2013) explica que houve aumento do movimento interativo via Internet e que, além de aspectos econômicos e sociais, cresceu também a aquisição de conexão banda larga e de compra de celulares, tecnologias móveis e computadores. O autor destaca que

No caso específico do Brasil, com tantas disparidades sociais e culturais, de acordo com os dados da empresa de consultoria IDC (2009), associando o uso de computadores a (*sic*) internet, os brasileiros aparecem no topo da pesquisa com internautas residenciais de dez países que mais horas passam conectados rede. O estudo realizado em maio de 2008 apresenta os usuários no Brasil com um total, em média, de vinte e três horas e quarenta e oito minutos, frente de alemães (vinte horas e onze minutos), americanos (dezenove horas e cinquenta e dois minutos) e franceses (dezenove horas e cinquenta minutos). Ainda a mesma pesquisa apresenta um crescimento, em média, de dez por cento na venda de computadores em relação ao ano anterior ao estudo, dado que mostra a relevância da conexão interativa no país, pois a renda per capita da população em sua grande maioria ainda é muito baixa se comparada a outros países da pesquisa. (NOGUEIRA, 2013)

Ante os novos movimentos de consumo digital e midiático, Portugal (2016, p. 72) suscita a urgência de artistas por *shows* nos tempos atuais para compensar os números de vendas de álbuns, pelo fato de a música ter se tornado meio de divulgação, e não produto de comércio, o que gerou fenômenos como a venda de CDs panfletários, sem a preocupação com qualidade de mídia musical, mas com foco em uma ampliação de seu público pelo *marketing* que esses discos de baixa produção e rápida comercialização ofertavam.

Ao comentar a indústria cultural estadunidense, Witt (2015) explica ao leitor que a indústria fonográfica gerava empregos quando de sua produção fabril, mas não valorizava os autores de seus materiais, por sempre visar mais lucro, o que tornava alguns cantores devedores – e não credores de grandes sucessos – pelo sistema de uso de seus direitos para pagamento dos adiantamentos por seu trabalho.

Da mesma forma, nesse contexto estrangeiro, Witt (2015) aponta o decrescente número de investimentos em músicas gravadas em estúdio enquanto cresciam os circuitos de turnês e festivais nos Estados Unidos, balizados pelas receitas geradas por *streaming* e vídeos virais. O autor relata que “em 2013, as receitas geradas pela assinatura e pela venda de anúncios dos serviços de *streaming* pela primeira vez ultrapassaram 1 bilhão de dólares. (WITT, 2015, posição 4211)

Sob outro olhar acerca das mídias físicas, como CDs, Bezerra (2012) vai ao encontro do que Soilo (2020) pontua em relação à dificuldade de as políticas públicas combaterem a distribuição ilegal desse material, pois, de acordo com o autor, as ações

governamentais (no caso, municipais) não eram suficientes, à data de seu estudo, para impedir ou coibir vendedores ambulantes – camelôs – de DVDs (*Digital Versatile Disc*) e CDs piratas.

Ao debater as motivações desse trabalho informal, o autor traz à tona a alta lucratividade do negócio para os sujeitos do comércio ilegal, bem como aponta que os camelôs veem a atividade como forma de empreendedorismo e autogestão laboral (BEZERRA, 2012).

Em um novo degrau tecnológico, está o compartilhamento em linha, sem intervenção desses agentes que cobravam por conteúdos que não lhe pertenciam, ou seja, entre usuários da rede *Web*, sem vistas a lucros ou pagamentos.

Por seu turno, 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 produtos falsificados é mais claramente percebida como crime do que o ato da compra desses produtos. (CASTRO, 2006, p. 3)

Aqui, pode-se traçar um paralelo com o comentário de Vilela (2016, p. 370) acerca de julgado do TJDF, referente ao caráter privado de comunicação entre dois usuários da Internet, e a percepção de que há casos em que o usuário dos meios digitais não tem por intenção a massificação de comunicações e o amplo compartilhamento de informações. O autor narra que, no caso comentado,

[...] entendeu o Desembargador Jair Soares que a mensagem 'conquanto enviada em site de relacionamento, não chegou ao conhecimento de terceiros. Apenas a autora teve conhecimento dessa. Não houve consequências no âmbito social ou familiar da autora'. Dessa feita, entende-se que uma mensagem privada, enviada entre dois usuários, não tem o caráter público apenas por ter sido enviada pela internet. (VILELA, 2016, p. 370)

Fora do contexto privado entre dois usuários das redes, observa-se que o Marco Civil corrobora um sistema de interferência judicial no conteúdo disponibilizado por serviços em linha:

Art. 19. Com o intuito de assegurar a liberdade de expressão e impedir a censura, o provedor de aplicações de internet somente poderá ser responsabilizado civilmente por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros **se, após ordem judicial específica**, não tomar as providências para, no âmbito e nos limites técnicos do seu serviço e dentro do prazo

assinalado, tornar indisponível o conteúdo apontado como infringente, ressalvadas as disposições legais em contrário. (BRASIL, 2014, grifo nosso)

Quando notadas infrações aos direitos autorais na Internet, Caparelli e Zinni (2016, p. 75) explicam que, mesmo antes do Marco Civil, os provedores de sítio eletrônico eram notificados ou passavam a ser partes em ações judiciais contra esses intermediários, de forma que o conteúdo era regularizado pelo temor à responsabilização solidária junto aos primeiros infratores, ou quem inicialmente usou do provedor para dispor de conteúdo sem autorização.

Ainda na análise de Caparelli e Zinni (2016, p. 75), as autoras contextualizam que antes de ser oficializada a intervenção do Judiciário na questão, havia insegurança jurídica para os envolvidos, uma vez que não se tinha claro se o usuário ofendido deveria buscar o meio processual para efetivar seu direitos, da mesma forma que o usuário ofensor poderia ser privado injustamente da liberdade de expressão, e para o provedor de serviços restava a incerteza sobre a legitimidade das notificações que recebia, “o que poderia dar ensejo à responsabilidade solidária, pois restava somente o critério do juiz para essa valoração.” (CAPARELLI; ZINNI, 2016, p. 75)

A crítica das autoras está no fato de que se esperava uma nova solução pelo Marco, o que não ocorreu, vista a manutenção do *status quo*. Nesse sentido, apontam também que a polêmica está na ausência de dispositivos da LDA específicos para direitos de autor na Internet. (CAPARELLI; ZINNI, 2016, p. 76)

Nogueira (2013) ao comentar projetos de leis de alteração da legislação brasileira sobre o direito autoral, cita, dentre eles, o projeto de número 5.361/2009, de um deputado:

Pela proposta do parlamentar brasileiro, o pilar da medida seria o de restringir o acesso aos usuários que fizerem *downloads* ou compartilhamento de arquivos de obras protegidas pelo direito autoral, e a medida não seria nem mesmo precedida de ordem judicial, dando amplos poderes ao provedor, que teria autonomia para desconectar o internauta. Outro projeto, que segue a mesma tendência dos demais, já está em tramitação no parlamento brasileiro, conhecido pelos manifestantes contrários ao projeto de AI-5 Digital. Segundo o site Cultura livre, o texto da lei poderá transformar provedores de acesso em centros de espionagem e delação, além de favorecer interesses privados de bancos e outros. (NOGUEIRA, 2013)

Ao se pesquisar por projetos de lei sobre direito autoral, em tramitação na Câmara dos Deputados, foram recuperadas 127 proposições entre os anos 1991 e 2021. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2021). Já no Senado Federal, em tramitação,



foram recuperados 9 projetos de leis ordinárias acerca do assunto. (SENADO FEDERAL, 2021).

Além da necessidade de acompanhamento legislativo das mudanças sociais e tecnológicas, urge-se pelo desligamento a conceitos e concepções antigos no campo do direito autoral, pois os avanços devem ser interpretados a favor do Direito e em benefício de criadores intelectuais, de forma que é necessária a análise de novas tendências de forma aprofundada. (ROCHA; SALDANHA, 2020)

Na linha de pensamento de consumo de conteúdos de mídias no histórico CD-camelôs-compartilhamento-*streaming*, muito interessa ao Direito debater essa última forma de acesso a obras e o funcionamento de repasses financeiros aos idealizadores dessas.

### 1.3 *Streaming* e a indústria cultural

Para Soilo (2020, p.2),

O *streaming*, [...] corresponde à técnica que envia a dispositivos digitais conectados à internet informações de áudio e vídeo em fluxo contínuo. A transmissão de dados se dá de modo instantâneo, diferentemente do acesso ao conteúdo proveniente do download – em que há a espera de pacotes enviados por servidores para o acesso completo ao material multimídia.

Na linha do Recurso Especial n.º 1.559.264 RJ (BRASIL, 2017), tem-se a definição do *streaming* como a tecnologia de transmissão de dados e informações de forma contínua pela internet, sem a necessidade de *download* para execução do arquivo que se deseja utilizar. Resumidamente,

Em termos jurídicos, equivale a dizer que o arquivo de dados em questão entra apenas na esfera de uso do usuário, não chegando a ingressar na sua esfera de disponibilidade. Concede-se, dessa feita, uma licença provisória que pode ser usada enquanto o usuário está conectado e que, por impossibilidade de procedimentos, não poderá ser repassada a outrem ou, mesmo, armazenada na memória definitiva do dispositivo. Sendo assim, não seria possível ao usuário dispor do arquivo de dados para transferi-lo, gratuita ou onerosamente, a outros usuários (VILELA, 2016, p. 364)

Observe-se, entretanto, que esta monografia não buscou esgotar os conceitos e diferenciações entre as categorias de consumo *online* de dados e mídia que estão presentes na definição de *streaming*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A esse respeito, vide TANAKA, Willian Kenji Dahme. *Streaming e direitos autorais: a trajetória jurisprudencial da definição de streaming de música anterior ao julgamento do REsp 1.559.264/RJ*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – (Faculdade de Direito) Curso de Ciências

Se antes os CDs e DVDs eram suportes físicos, com o maior uso de *streaming*, os ouvintes e telespectadores desse canal agiriam a favor dos princípios da sustentabilidade e redução de lixo eletrônico, de certa forma, pois “em vez de prensar milhões de discos para caber em recipientes de acrílico e distribuí-los através de lojas, tudo seria armazenado em um único banco de dados eletrônico acessado quando necessário” (WITT, 2015, posição 169)

Moschetta e Vieira (2018, p. 259) sugerem que, com o *streaming*, “a reprodução da música gravada, portanto, deixa de ser um bem e transforma-se em um serviço”. Serviço esse que vem utilizando de algoritmos e estatísticas de uso para oferecer ao usuário sugestões de nichos musicais, o que transmite uma sensação de participação ativa, de liberdade e de serendipidade ao descobrir novos gostos e ídolos por meio das plataformas. (MOSCHETTA; VIEIRA, 2018)

Entretanto, como apontado por diversos teóricos, nem tudo está certo no sistema de uso e consumo desses serviços frente aos dispositivos legais que regulam a matéria. Apontam Rocha e Saldanha (2020) que o Estado deve acompanhar o uso dessas novas tecnologias, de forma a vislumbrar os devidos trâmites de disponibilização e uso de obras, sem esquecer do incentivo ao conhecimento e à cultura, isto é,

[...] 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 (ROCHA; SALDANHA, 2020. p. 138).

Entre as polêmicas jurídicas que o *streaming* vem apresentando, está o correto repasse de direitos autorais aos gestores legais dessas prerrogativas. Retorna-se ao Recurso Especial n.º 1.559.264 RJ (BRASIL, 2017) que, como explica Tanaka (2018), firmou o entendimento de que *streaming* possui forma de transmissão que caracteriza execução pública de obra musical,

[...]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 [Escritório Central de Arrecadação e Distribuição]. (BRASIL, 2017)

O Ministro Relator do REsp, Ricardo Villas Bôas Cueva, em palestra no XIII Seminário Ítalo-Ibero-Brasileiro de Estudos Jurídicos (CUEVA, 2018), endossou seu entendimento de que o *streaming* deve ser visto como execução pública pelo fato de que a Internet é para consumo coletivo, o que seria “novo fato gerador de cobrança de direitos autorais pelo ECAD” (BRASIL, 2017).

Em seu relatório para o acórdão do Recurso, o Ministro destaca que não considerar *streaming* como execução pública retiraria o direito de reciprocidade no âmbito internacional, pois, extinguir-se-ia a obrigação de repasse de organizações de gestão autoral estrangeiras, o que impediria o recebimento dos provimentos de uso das obras no exterior por parte dos criadores brasileiros, considerado o aumento dessas instituições mundialmente. (BRASIL, 2017)

O atual responsável por gerir o direito de reciprocidade, em voga devido às estatísticas de plataformas de *streaming*, que permitem aos cantores e bandas verificarem em quantos países suas músicas foram executadas, é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, cujo funcionamento será detalhado na seção 2.3 desta monografia.

No âmbito de repasses internacionais, o sítio eletrônico do ECAD explica que, o repasse de direitos autorais para os países de origem, numa transação internacional de consumo fonográfico, são realizados pelas sete associações que o compõem, de maneira que ele não é o intermediário monetário, pois

as associações que administram o Ecad possuem **contratos de representação** com associações de música estrangeiras. Quando músicas internacionais tocam por aqui, os valores arrecadados pelo Ecad no Brasil são enviados aos artistas e outros titulares estrangeiros por intermédio das associações brasileiras. Já os valores arrecadados no exterior, referentes às músicas brasileiras lá tocadas publicamente, são remetidos diretamente às associações brasileiras, sem envolvimento do Ecad. (ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, [202-?])

Globalmente, com o crescimento do consumo por mídias digitais, houve uma corrida dos grandes atores do meio fonográfico e audiovisual por uma fatia desse mercado, como narra Witt (2015):

as indústrias criativas agora lutavam para obter acordos de licenciamento para o streaming de mídia. [...]. O Google Play entrou em cena. Spotify, Rhapsody, Deezer, Rdio e Pandora tiveram crescimento de dois dígitos. Foi travada uma verdadeira guerra de lances pelo direito de streaming dos catálogos do Led Zeppelin e dos Beatles. Na vanguarda estava o Vevo, com cinco bilhões de visualizações por mês e crescimento de 50% por ano. (WITT, 2015, posição 4211)

Desta corrida mundial resulta a necessidade de um órgão capaz de promover as transações entre países diferentes dentro de plataformas mundiais, mas, como apontado na literatura, a transparência dessas transações está restrita a esses agentes e, muitas vezes, não resta claro se a cadeia tem obedecido os parâmetros acordados.

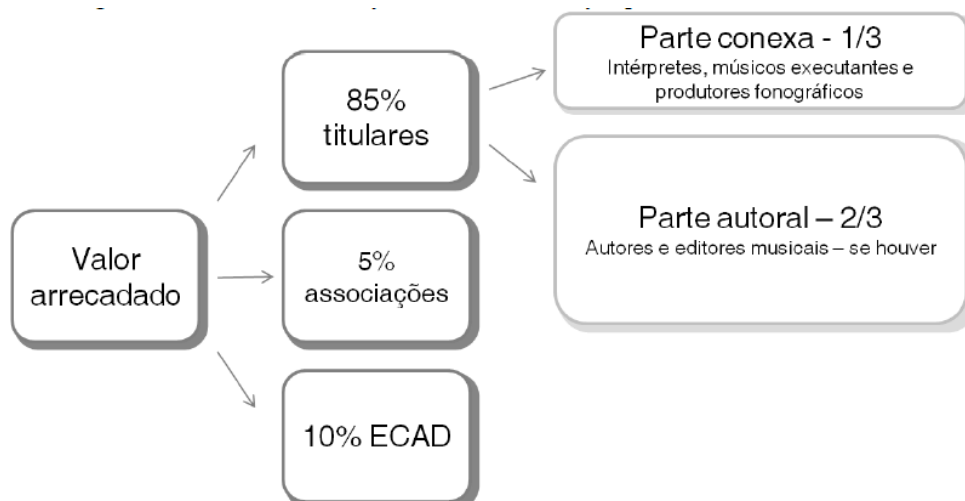
Quanto a repasses monetários, o *streaming* continua uma incerteza, pois, conforme Portugal (2016) pontua, anteriormente, o valor tradicional de *download* de uma canção era de 1 dólar, e no caso do *streaming*, sua execução “[...] gera um valor consideravelmente menor. Fazendo uma comparação simples, antes a pessoa comprava uma música através do *download* e **agora ela paga somente pela sua execução.**” (PORTUGAL, 2016, p. 74, grifo nosso)

No contexto brasileiro, o atual responsável por repasses de direitos autorais – gestor coletivo – é o ECAD, cuja página oficial disponibiliza seu estatuto e respostas a perguntas frequentes (ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, 2019, [2020?]). Entretanto, os dados monetários somente são acessados por quem possua autorização para tal (*login*), uma vez que, durante esta pesquisa, quando da tentativa de acesso, houve negativa por informação restrita, aparentemente, aos associados do ECAD.

Este ponto parece coadunar com a teoria de alguns autores sobre a falta de transparência desse sistema. Entende-se que há uma certa esfera protetiva quanto à publicidade de somas monetárias de artistas, plausível em um ambiente digital, mas vislumbra-se aqui a sugestão de que dados gerais sobre a arrecadação de direitos autorais em plataformas de *streaming* sejam disponibilizadas a qualquer pessoa que acesse o *site* do ECAD.

O que resta claro, e destacado, nas informações iniciais apresentadas pelo sítio eletrônico, é o percentual de retorno que os artistas recebem quando da arrecadação de direitos patrimoniais por autoria, conforme explica Tanaka (2018) na figura 1.

Figura 1: Distribuição de direitos autorais



**Fonte:** (ECAD 2018, adaptado por TANAKA, 2018, p. 63). “Cadeira de retribuição autoral na execução pública de músicas mecânicas”

Entretanto, pelas respostas encontradas na página do ECAD, não está claro como é feita essa distribuição quando do uso de serviços de *streaming* para exposição de trabalhos (ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADANÇA E DISTRIBUIÇÃO, [2020?]).

Sobre esses direitos patrimoniais, Soilo (2020, p. 18) indica obstáculos de atendimento à normatização do direito do autor perante as plataformas que oferecem esses serviços. De acordo com a autora,

As dificuldades em alcançar/atingir e mesmo enxergar os requisitos de cumprimento dos direitos de propriedade intelectual na vida prática dos serviços de *streaming* são uma recorrente nos discursos do campo musical. A distribuição ilegal de canções pelas plataformas apresenta-se, na atualidade, sob suspeitas de duas ordens: i) a inobservância intencional dos direitos intelectuais por parte dos serviços e; ii) a dificuldade das plataformas em atenderem à lei. (SOILO, 2020, p. 18)

Por outro lado, é possível mensurar valores pagos a plataformas de *streaming*, como verificado nos *sites* do Deezer e do Spotify, plataformas desse serviço populares no Brasil: o preço de assinatura padrão mensal para o usuário que deseja ouvir músicas é de R\$16,90 para ambos, embora haja ainda planos especiais para universitários de R\$8,45 (Deezer) e R\$8,50 (Spotify), e para grupos de pessoas (duas contas por R\$21,90 e plano família de até 6 contas por R\$26,90 no Spotify). (DEEZER, 2021; SPOTIFY, 2021)

Pela comparação com o estudo de Bezerra (2012), pode-se perceber que houve um barateamento no acesso a álbuns musicais de forma legalizada, pois, à

época do estudo do autor, os CDs piratas costumavam ser mais baratos que os originais, já que com R\$10 era possível adquirir até quatro mídias físicas,

mesmo em se tratando de coletâneas ou discografias completas com dezenas de músicas em MP3. [...] Com os preços de DVDs de filmes e *shows* de música oficiais em torno de R\$ 40, **a compra de três unidades sairia 12 vezes mais cara em uma loja legalizada** (BEZERRA, 2012, p. 643, grifo nosso)

Pondera-se, portanto, que o *streaming* torna-se vantajoso para ambas as partes envolvidas na discussão do acesso *online* de conteúdos culturais: quem produz e quem quer disfrutar da arte ali contida, pois não há mais a figura de um mercado paralelo com *animus* de lucratividade sobre trabalhos alheios à sua propriedade.

Trata-se, enfim, de uma nova tendência do mercado de música digital, que, de acordo com o Global Music Report (IFPI, 2018, p. 10), representou em 2017 mais da metade (54%) da receita global do mercado de fonogramas. (TANAKA, 2018, p. 63)

Cueva (2018) defende que, embora a Lei de Direito Autoral seja de 1998, época na qual não se podia descrever futuras tecnologias como o *streaming*, a evolução midiática e digital foi contemplada pelo texto do legislador, uma vez que há na lei previsão de novos meios de acesso e distribuição de obras, o que implica na incidência de direito autoral.

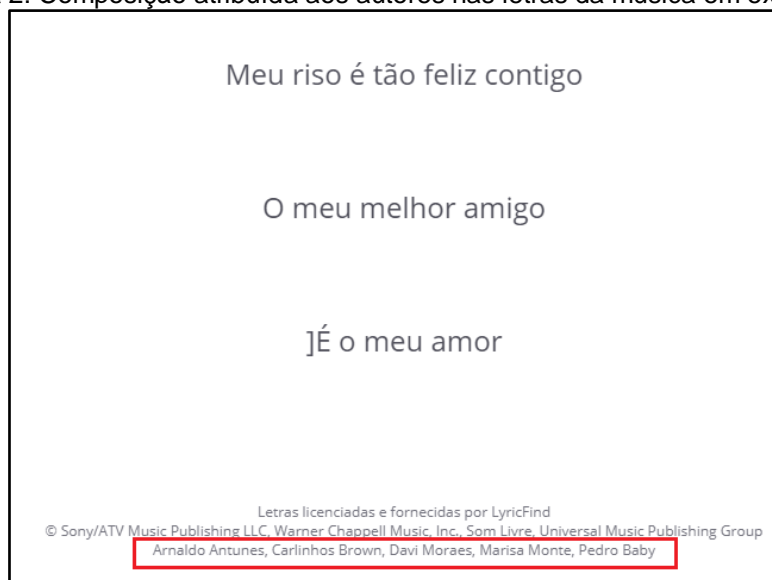
Destacam-se o artigo 5º, inciso VI, da LDA, na qual se assume a possibilidade de reprodução de obras por “qualquer outro meio de fixação que **venha a ser desenvolvido**” somado ao inciso II, “meios óticos **ou qualquer outro processo** eletromagnético”; o artigo 29, inciso VIII, alínea i, e inciso X, respectivamente: “qualquer tipo e meios de comunicação similares que **venham a ser adotados** “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que **venham a ser inventadas**”; e artigo 93, inciso V: “quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que **venham a ser inventadas.**” (BRASIL, 1998, grifo nosso).

Vilela (2016, p. 364) concorda com tal percepção ao ressaltar que a Lei de Direito Autoral já se utilizava do termo “meio” para qualificar tecnologias de emissão e transmissão, bem como comunicação e reprodução para o público. Consequente, não há que se falar em afastamento do direito autoral por uso de plataformas de *streaming*.

A atribuição autoral é possível por meio dessas plataformas, já que se nota a possibilidade ao usuário acompanhar as letras das canções enquanto essas são

reproduzidas. A exemplo do serviço de *streaming* Deezer, conforme a figura 2, é possível verificar a autoria da música em execução, bem como terceiros vinculados ao produto, a exemplo de gravadoras.

Figura 2: Composição atribuída aos autores nas letras da música em execução.



Fonte: DEEZER. Tribalistas. Velha infância. *Tocar com as letras*. 2020. Disponível em: <https://www.deezer.com/br/artist/8014>. Acesso em 27 nov. 2020.

Perante o exposto, compreende-se que o *streaming* é uma nova forma de consumo midiático e informacional, que deve ser visto sob o enfoque da facilitação de acesso a uma maior parcela da sociedade à cultura e ao lazer de forma legalizada, sem o enriquecimento de terceiros que lucravam em um sistema de sucateamento do direito patrimonial e moral dos criadores intelectuais.

## CAPÍTULO 2.

### DIREITOS AUTORAIS *VERSUS* DIREITO À CULTURA

*Dessa forma, um dos elementos definidores dessa nova Era será a luta entre a esfera cultural e a esfera comercial; a cultural primando pela liberdade de acesso e a comercial buscando o controle sobre o acesso e o conteúdo dessa produção cultural, com intuito comercial. Evidentemente, estamos passando por um período de transição, de longo prazo, de um sistema baseado na produção industrial para uma produção cultural, em que o importante não é a propriedade do bem, mas o acesso a ele. (ROVER, 2003)*

#### 2.1 Há embate entre os direitos autorais e o direito de acesso à cultura?

Percebe-se, no contexto do Brasil, que há desequilíbrio entre os direitos de autor e os direitos de acesso à cultura e ao conhecimento, como é de opinião de Wachowicz (2015, p. 552).

Historicamente, o direito autoral já foi utilizado como forma de se privar o acesso a informações e ao conhecimento, como contextualiza Vianna (2016), que conta que a origem do direito autoral no cenário europeu, no contexto medieval, deu-se pela dificuldade de reproduzir originais, e que tais barreiras eram utilizadas como ferramentas de controle ideológico pelas camadas de poder vigentes.

Dessa maneira, o soberano, por temer a democratização informacional, encontrou meio de impedir o aumento da disseminação cultural, por meio da concessão do monopólio de comercialização de títulos aos donos de meios de produção bibliográficas, desde que esses desfavorecessem conteúdos contrários aos poderosos da época (VIANNA, 2016).

Uma vez que a distribuição era limitada ao número de cópias, não se percebia, à época, intenção de proteger o direito autoral, mas sim o de garantir o direito da cópia, ou reprodução, fato que originou o chamado *copyright*. Assim, quando do surgimento do sistema capitalista, houve pressão para que as obras fossem consideradas propriedade dos autores, incorpóreas (imateriais) (VIANNA, 2016).

Dentre as distinções do uso e distribuição de propriedades materiais e imateriais, tem-se esta interessante comparação:

Um proprietário de um apartamento, por exemplo, tem interesse no uso exclusivo do imóvel, pois é evidente que não se sentiria confortável com a presença de pessoas estranhas em sua sala, cozinha ou banheiro. Já o autor de um livro ou o compositor de uma música tem justamente o interesse oposto, pois ninguém produz uma obra artística para o seu deleite egoístico.



Quanto mais pessoas lerem e ouvirem uma criação, tanto maior prazer trará a seu autor que terá seu talento reconhecido. Um proprietário de uma fazenda tem interesse em fruir com exclusividade dos frutos de sua terra e é natural que não deseje dividir sua colheita com ninguém. O escritor de uma obra de caráter técnico-científico, por outro lado, tem interesse em ser citado em obras de outros autores e longe de desejar impedir que outros fruam de suas idéias (*sic*), sente-se honrado com a menção que fazem a seu trabalho. (VIANNA, 2016, p. 4)

Lemos e Castro *et al* (2008, p. 151) contam que “os direitos autorais nasceram acompanhados de uma concepção individualista dos ideais iluministas.” Entretanto, a base para instituição dos direitos de autor deu-se sob o argumento de estímulo à criação, uma vez que o artista necessitaria de incentivos para manter-se em um caminho criativo. (LEMOS; CASTRO *et al*, 2008.p. 151)

Ainda sob o enfoque histórico, de acordo com Bittar (2019), desde o passado observa-se a dualidade entre o direito do autor e o direito pecuniário de terceiros, como distribuidores e, inclusive, credores de encomendas de obras artísticas, o que permite trazer à baila a discussão acerca de qual direito deve prevalecer em uma lide: o do autor ou o do credor?

É nessa toada que o autor exemplifica um caso, que, já no século XIX, causava polêmica e trouxe um entendimento histórico ao assunto: o autor explica como um pintor, que havia sido contratado para fazer o retrato de uma cliente, ganhou no tribunal o direito de recusa de entrega à compradora, mesmo que ela já houvesse pagado pelo trabalho. A conclusão do caso foi a indenização em perdas e danos à senhora e o reconhecimento da tese de que o direito pessoal do artista prevalece sobre a obrigação *inter partes*. (BITTAR, 2019)

Assim, de forma plúrima e aprofundada, o professor apresenta matizes do direito autoral à luz das atuais práticas de consumo de cultura. Para ele, é premente o debate acerca das mídias distribuídas digitalmente para proteção dos direitos de seus criadores e de quem as utiliza também. (BITTAR, 2019)

Ao voltarmos à atualidade, nas palavras de Schaal e Caparelli (2016, p. 51, 61), em tal debate, há um permanente conflito entre direitos de personalidade e liberdade de expressão.

As autoras comentam que o artigo 13 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos (Pacto de São José da Costa Rica), internalizada pelo Brasil por meio do Decreto n.º 678/1992, defende a liberdade de busca, recepção e difusão de informações e ideias, bem como repudia a censura ao defender a liberdade de

expressão, assegurada a reputação e respeito a demais direitos. (SCHAAL; CAPARELLI, 2016, p. 51, 61)

Como explica Abrão (2016, p. 66), o fato gerador de direitos morais do autor é a criação, a expressão estética e formal registrada em qualquer suporte intangível ou tangível, independente de formalidades por registros públicos ou particulares, enquanto o fato gerador de ordem patrimonial é a publicação de uma obra.

No contexto tecnológico de registros e armazenamentos, segundo a especialista,

[...] o formato digital é mero meio de reprodução e circulação/ distribuição de obras protegidas, tornando-as mais facilmente disponíveis e consumíveis. As regras para circulação são rigorosamente as mesmas das outras mídias: autorização prévia do legítimo titular, o usual pagamento, ou a expressa declaração de gratuidade. O que não pode é circular obra editada, publicada e identificada pelo nome ou sinal convencional de autor e/ou marca de titular circular, sem as devidas autorizações. **O grande problema provocado pela rede, na verdade, foi a oferta fácil e rápida das obras no novo formato, atropelando as estruturas tradicionais de comercialização, estoques e distribuição da indústria, que não estava preparada para a mudança.** (ABRÃO, 2016, p. 68, grifo nosso)

A mudança de consumo cultural e informativo prima por mudanças legais para adequação a novos cenários. Esquenazi (2020, p. 147) cita o texto-base da Conferência Nacional de Cultura para explanar que a mídia está integrada aos negócios de mercado e à economia da cultura, contexto pelo qual defende a finalidade social do consumo midiático e cultural como justificativa para modificações na Lei de Direito Autoral:

[...] há o movimento do Ministério da Cidadania, por meio da Secretaria Especial da Cultura, para a construção de um anteprojeto de lei para a reforma da LDA. No dia 28 de junho de 2019, o governo federal abriu uma consulta pública sobre a necessidade de se reformar a LDA. É fundamental da LDA ter um viés mais social, que diminuindo-se (*sic*) a proteção em favor da coletividade a fim de intentar um equilíbrio entre o direito à participação na vida cultural fundamental. (ESQUENAZI, 2020, p. 159)

A legislação brasileira, de acordo com Wachowicz (2015, p. 554), estabelece proteção ao direito autoral entre os direitos fundamentais constitucionais (artigo 5, inciso XXVII), assim como defende o direito de acesso à informação (artigo 5, inciso XIV), o direito à educação (artigos 6 e 205), o direito de acesso dos cidadãos à cultura (artigo 215), e o princípio da função social da propriedade (artigo 170, inciso III).

O teórico pondera que há desequilíbrio entre os interesses públicos constitucionais, e que a Lei de Direito Autoral impõe barreiras ao exercício de tais direitos, pois não se pode copiar integralmente uma obra sem finalidade lucrativa

quando não autorizado pelo autor; não se pode reproduzir obras de acervos de bibliotecas com fins de restauro e preservação; impede-se a reprodução de obras voltadas a pessoas com deficiência física; e não se exime de autorização a digitalização de acervos para preservar seu conteúdo.(WACHOWICZ, 2015, p. 554)

Assim, percebe-se que, embora a Lei de Direito Autoral prime pela proteção ao autor acima de outros interesses sociais, cabe ao legislador brasileiro repensar o *animus* daquele que utiliza obras intelectuais com intuítos beneficentes e sem vistas ao locupletamento.

É nesse contexto de acessos a materiais sob proteção autoral na web, de forma indiscriminada, como pondera Abrão (2016, p. 69-70), que os ânimos vêm exaltando-se por violações a essas proteções realizadas por jovens “impúberes, que já nasceram dentro de nova linguagem”, frente a “respostas duras, e muitas vezes abusivas, dos titulares”.

Witt (2015) critica essa severidade em casos observados nos Estados Unidos: muitas vezes, as multas por compartilhamento de material protegido eram desproporcionalmente extensas, ressaltados pelo autor processos que atingiam famílias sem computador, crianças, e até pessoas falecidas. O escritor comenta que até artistas locais viram com perplexidade a forma de tratamento a segmentos sociais que não tinham como intenção obter lucro por vazamentos de conteúdo.

Ao analisar a Lei de Direito Autoral sob o ângulo protetivo, Abrão (2016, p. 67) ilustra que há restrições à previa autorização de obra para uso público, em função do interesse social ou até por conveniência própria do autor ou titular.

Alguns teóricos, que debatem o interesse social sob a perspectiva do direito à cultura, entendem que a facilidade de se acessar mídias culturais nos tempos atuais permite uma maior integração social e diminuição na desigualdade informacional. A esse respeito, Nogueira (2013) ressalta que

O que gostaria de suscitar ao debate é que, neste século XXI, as expectativas da concepção de uma sociedade de massas, agora com as novas tecnologias de comunicação, opõem-se com o desmentido do fato de que não há um público, mas vários públicos, e que, sobre tudo, o indivíduo/público tem a possibilidade de interação, formação e informação entre si, independentemente, da gerência do Estado, ou de uma grande empresa de mídia. Assim, a informação não está centralizada nem estandardizada. Estamos na era da cibercultura, na qual a mídia não surge apenas como obra maquiavélica de controle sobre a sociedade, como nas teorias de comunicação de massa, mas um organismo cultural, social, econômico e político, intrínseco sua característica tecnológica de ser um canal de comunicabilidade interativo que vai além do controle social. (NOGUEIRA, 2013)

Lemos e Castro *et al* (2008) assentam outras pesquisas que citam o amplo acesso da população de baixa renda a materiais de entretenimento por meio da distribuição fora do circuito mercadológico convencional.

No entanto, quando um provedor permite a veiculação de uma obra intelectual, **e com isso obtém lucro**, estamos diante de uma infração a direito de autor. (CAPARELLI; ZINNI, 2016, p. 77, grifo nosso)

Se os downloads forem feitos fora dos serviços de *streaming*, de forma gratuita, seria impossível mensurar os prejuízos de quem deixou de ser devidamente remunerado nas palavras de Caparelli e Zinni (2016, p. 78)

As autoras destacam que a discussão entre direito autoral e distribuição de mídias culturais “[...] surge à medida que isto vai de encontro à função social da propriedade intelectual, visto que defendendo a função social surgem teorias mais benéficas à exploração da obra do que os direitos de seu titular.” (CAPARELLI, ZINNI, 2016, p. 79)

Wachowicz (2015) defende o uso de conteúdos *online*, protegidos por direitos de autor, pelos internautas desde que a finalidade dos usuários seja a justa utilização e a preservação da integridade do material original, com vistas a estudos e aprendizado, pois

pensar em um novo direito autoral implica, necessariamente, repensar a importância de garantir os direitos fundamentais (informação, cultura, educação e acesso ao conhecimento), percebendo os valores éticos intrínsecos a esse novo ambiente tecnológico. (WACHOWICZ, 2015, p. 555)

Ainda que se prime pela manutenção dos valores de observação da lei por meio de plataformas autorizadas a disponibilizar conteúdos autorais, Soilo (2020, p. 7) observa que

[...] os arranjos de controle deste conjunto de regulamentações se mostram impotentes diante da miríade de composições sociotécnicas presentes no ciberespaço, tais como: a reprodução massiva de conteúdo protegido por direitos autorais; a variedade de meios/portais “piratas” a disponibilizarem tais conteúdos; o crescente acesso à internet no mundo; a dificuldade de identificação de agentes “piratas” por atores interessados; e até mesmo a dificuldade de identificação dos detentores dos direitos autorais na internet

Prossegue-se no seguinte tópico sobre essa incerteza quanto ao fim da pirataria após novos meios de consumo midiático, conforme ponderações anteriores desta monografia.

## 2.2 O combate à pirataria por meio da distribuição digital

Nos debates atuais acerca da pirataria, ou seja, da distribuição de produtos culturais e midiáticos por fontes não autorizadas, vislumbra-se um receio de que os autores originais e distribuidores, por eles autorizados, sejam lesados financeiramente. “Na verdade, a pirataria assola as indústrias artísticas desde a invenção dos tipos móveis, e, no contexto da violação de direitos autorais, o termo ‘pirata’ tinha mais de trezentos anos.” (WITT, 2015, posição 1328)

Mesmo nas antigas civilizações grega e romana, já havia discussões sobre a titularidade dos direitos autorais, pois a opinião pública já menosprezava plagiadores, embora não se conseguisse buscar dentro da legislação soluções efetivas para coibir a indevida reprodução dos trabalhos que não pertencem a quem os divulga (CASTILHO; COSTA, 2020).

Vale dizer que o crescimento da valorização do direito autoral esteve diretamente relacionado com os interesses econômicos e políticos do momento, pois o que se desejava era proteger os lucros que poderiam advir de determinada obra e não ela em si. (CASTILHO; COSTA, 2020, p. 85)

Conforme os artigos 28 e 29 da Lei de Direito Autoral (Lei n.º 9.610/1998), cabe ao autor o direito exclusivo de autorizar a reprodução, edição, adaptação, tradução, exibição audiovisual, execução musical ou qualquer outra modalidade de uso. Destaque-se o inciso VII do artigo 29, que inclui no rol de autorização do autor

a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário. (BRASIL, 1998)

Percebe-se que, muitas vezes, a motivação para o consumo de produtos culturais originados da pirataria são os seus altos custos de distribuição. Nesse âmbito, há crescente independência de autores para produção e distribuição de suas criações, de forma a baratear e incentivar seu consumo.

De acordo com Silva (2009, p. 154),

A internet modificou o modo de se produzir e experimentar a cultura. Haja vista seu caráter hipermidiático promovido pela web, que fez surgir uma nova categoria musical: a virtualização da música. Em suma, podemos dizer que toda obra musical é passível de compactação e difusão, à maneira de um arquivo de texto ou imagem.

O pesquisador, ao analisar o fenômeno do tecnobrega, elucida que esses artistas encontram-se num novo mercado de entretenimento, uma vez que os CDs e DVDs são entregues aos ouvintes sem intervenção de lojas (SILVA, 2009, p. 169), como endossa a reportagem do Programa Profissão Repórter (2011), na qual são delineados os processos de produção, venda e *marketing* da música brega por meio de computadores e ambulantes. O trecho de entrevista abaixo traz à baila a discussão sobre pirataria nesse meio musical:

Henrique: Ninguém acreditava no meu trabalho. O meu trabalho ele era... era um trabalho duvidoso, pra (*sic*) muitos, acharia (*sic*) que era pirataria.  
Repórter: Não é pirataria?  
Henrique: Não...não é pirataria porque hoje o contratante precisa de CD, ele precisa dum CD promocional pra (*sic*) poder vender sua data de *show*. (PROFISSÃO REPÓRTER, 2011, 6' a 6'20)

No programa, um cantor explica que, assim que acaba o espetáculo ao vivo, já há pessoas gravando CDs para distribuição na rua, bem como, logo no início da manhã, já consta a gravação do *show* na internet. É relatado que os intérpretes musicais mandam “alô” para determinados donos de comércio locais, para fins de publicidade quando os ouvintes comprarem dos camelôs a gravação. (PROFISSÃO REPÓRTER, 2011)

Do quadro, que entrevistou diversos cantores e distribuidores de CDs, depreende-se que o lucro dos cantores advém principalmente da bilheteria dos locais onde fazem sua performance, em detrimento da venda de álbuns, pois as gravações distribuídas, por terceiros, na Internet e nas ruas, proporcionam a divulgação de novos *shows* e, conseqüentemente, aumento de pessoas que conheçam a banda. (PROFISSÃO REPÓRTER, 2011). Esse ciclo de produção e consumo de música também é descrito pelo trabalho de Silva (2009).

O diálogo a seguir ilustra a negociação descrita anteriormente:

Caco Barcellos: o dono da casa noturna diz que o contrato é de participação na bilheteria.  
Anacleto [dono da casa de *show*]: eu não corro o risco de perder dinheiro e eu fico satisfeito, e eles também.  
Caco Barcellos: um funcionário disse que, nessa noite, a bilheteria faturou 15 mil reais, 10 mil para a banda, 5 para a casa.” (PROFISSÃO REPÓRTER, 2011, 10'20” a 10'40”)

Sobre a distribuição das gravadoras de música, Witt (2015), ao comentar sobre a indústria fonográfica, explica que uma fábrica de CDs norte-americana, que chegava a produzir 250 mil unidades por dia, tinha em maioria mão de obra efetiva, em

detrimento do uso de funcionários temporários no segmento, quando do consumo de música sem a Internet.

Witt (2015) continua, em seu livro, a relatar diversos casos de falência e prejuízo em gravadoras chama a atenção para o fato de que, entretanto, ainda há mercado de consumo para a venda de mídia física a exemplo dos CDs. De acordo com o autor,

É claro que a forma mais fácil de evitar vazamentos seria se livrar de vez do CD. Contudo, nem mesmo em 2013, após dezessete anos de caos psicoacústico, a indústria podia se dar a esse luxo – mais de um terço das receitas da indústria fonográfica americana ainda era proveniente da venda de álbuns físicos, e mundialmente era mais da metade. (WITT, 2015, posição 4236)

Ainda sobre a da produção de CDs piratas, Bezerra (2012) cita pesquisa realizada em 2010 para contextualizar o consumo de mídias nos lares brasileiros:

O baixo preço do produto pirata também influencia o consumidor, que compõe o último elo da cadeia produtiva da pirataria. Dos mais de mil lares visitados para uma pesquisa de consumo recentemente realizada em 70 cidades brasileiras, 94% dos que se declararam consumidores de pirataria se disseram atraídos pela oferta de preços mais baratos (Fecomércio- RJ/Ipsos, 2010). Não custa lembrar que os preços dos bens culturais no Brasil se equiparam aos cobrados em países com populações com poder de compra muito superior, como os Estados Unidos. E cabe também considerar que, do ponto de vista econômico, o produto cultural é um bem elástico, tido como não essencial, sobre o qual incide um alto efeito de substituição. O consumidor, nesse caso, prefere gastar um valor que pode ser de quatro até 20 vezes menor e utilizar o dinheiro que “economizou” em outros bens e serviços. (BEZERRA, 2012, p. 644)

O artigo de Bezerra (2012) também debate as motivações do trabalho informal de camelôs que comercializavam mídias piratas, ou seja, cópias ilegais de músicas e filmes por meio de CDs e DVDs. O autor traz à tona a alta lucratividade do negócio para os sujeitos do comércio ilegal, bem como aponta que os camelôs relatam a atividade como forma de empreendedorismo e autogestão laboral, uma vez que em pouco tempo de vendas nas ruas arrecadavam mais que no comércio de produtos alimentícios, por exemplo, e poderiam decidir a que momento terminar suas atividades e retornar às suas casas.

À época do artigo, o ano de 2012, destacava-se o intermediador de mídias piratas – o camelô – como figura facilitadora de acesso às mídias culturais devido às limitações tecnológicas e econômicas da maioria dos brasileiros, pois, de acordo com o autor, sem tais entraves, o próprio consumidor de conteúdos tentaria acessá-los por meio de *download* ou *streaming* (BEZERRA, 2012).

Assim descreve, o autor:

Espalhados pelas calçadas, existem camelôs que vendem todos os tipos de produto e, dentre as mercadorias piratas, há clara vantagem numérica para os DVDs de filmes. Isso é parcialmente explicado pela dificuldade dos usuários brasileiros em ‘baixar’ filmes – ocasionada por uma combinação do grande tamanho dos arquivos digitais e da baixa velocidade de conexão à internet no Brasil, o que causa morosidade nos acessos de conteúdo audiovisual via *download* e *streaming*. (BEZERRA, 2012, p. 639)

Acerca dos camelôs, no contexto do Pará, Lemos e Castro *et al* (2008) e Silva (2009) relatam que a maioria (88%) dos artistas do tecnobrega do Pará nunca tiveram contato com selos ou gravadoras, e que os camelôs tornaram-se agentes de divulgação fonográficos, pois 51% promoviam suas músicas por camelôs, e 59% dos artistas avaliavam de forma positiva tal intermediação. (LE MOS; CASTRO *et al*, 2008; SILVA, 2009, p. 171).

Foi estimada em 80% o número de vendas de CDs e DVDs por meio de reprodutores não autorizados – camelôs –, que não ofereceriam qualquer lucro direto às bandas, mas que divulgam as músicas e intérpretes não só pelo estado do Pará, mas também em outras regiões (LE MOS; CASTRO *et al*, 2008; SILVA, 2009, p. 171).

Essas novas dinâmicas de mercado podem ser analisadas pelo “alto preço das variadas mídias (como software ou DVD), a baixa renda local de países em desenvolvimento, a difusão da tecnologia e as rápidas mudanças na cultura e no consumo”. (FERES; OLIVEIRA; GONÇALVES, 2017)

Sob outro prisma dessas mudanças de consumo, tem-se o debate da distribuição de cultura por mídias digitais via *Web*, e o receio de que sejam extintas as antigas formas de consumo cultural, como a produção de CDs.

A esse respeito, Fonseca (2007), exemplifica que não será o uso de outras mídias como forma de entretenimento que levará ao fim do uso do livro impresso, já que tal troca já foi esperada em relação ao teatro, à televisão e ao cinema: considerava-se que, com as novas tecnologias, os espectadores procurariam por entretenimento apenas nas novas mídias, mas houve o contrário, uma vez que segmentos citados podem ser analisados como complementares. O autor explica que

[...] alguns profetas anunciaram a morte do teatro quando surgiu o cinema e o fim do cinema no advento da televisão. Entretanto, o teatro- inclusive o grego e o elisabetano- está muito vivo e **o cinema, em vez de substituir o teatro, se encarrega de sua difusão, da mesma maneira que a televisão exhibe os clássicos do cinema** e o DVD permite-nos ver tudo isso em nossas casas, além de óperas, concertos e grandes espetáculos de balé (FONSECA, 2007, p. XVII, grifo nosso).



Alguns teóricos, inclusive, intuem que as mídias físicas culturais, como o CD e o DVD são produtos que não desaparecerão, mas que revisitarão o conceito de escassez (e.g. VIANNA, 2016) como forma de valorização, pois podem passar a ser objetos de interesse por colecionadores e entusiastas.

De mesma sorte, Vianna (2016) explica que não é a digitalização de obras que abolirá a impressão bibliográfica. O autor dá como exemplo a impressão de Bíblias e de leis, que, embora estejam integralmente na rede, expressam grandes quantias de vendas, até mesmo no caso de itens de domínio público, como a literatura de Machado de Assis, que “também pode ser encontrada na Internet, mas várias editoras continuam imprimindo seus trabalhos, inclusive em edições luxuosas” (VIANNA, 2016, p. 7-8).

Se é assim com as obras de domínio público, do mesmo modo será com as obras tuteladas pelo ‘direito autoral’. Apesar da divulgação destes trabalhos em meio digital e da sua conseqüente (*sic*) ausência de escassez, ainda assim haverá interessados em adquiri-las em edições palpáveis. Desse modo, manter-se-á o velho esquema de alienação pelos autores do ‘trabalho intelectual’ aos proprietários dos meios de produção, garantindo àqueles a remuneração por seu trabalho e a estes o lucro por seu investimento. (VIANNA, 2016, p. 8)

Paulo Coelho, escritor brasileiro de fama internacional, é um dos autores recorrentemente citado como produtor intelectual que se utilizou da Internet para divulgação de seus trabalhos por disponibilizá-las gratuitamente em seu *blog*.

Em entrevistas (ROCHA, 2012; MORAIS, 2008 *apud* PIN, 2014), o autor defende que a disponibilização de obras *online*, em páginas pessoais dos criadores, é uma forma de contornar a pirataria, mas, ao mesmo tempo, atuar no campo dela em favor de quem deveria levar vantagem pela divulgação e pelo acesso de trabalhos intelectuais. Pin (2014, p. 183) narra que

O escritor passou a disponibilizar seus livros na web(<http://piratecoelho.wordpress.com>), trazendo uma fotografia do escritor de bandana na cabeça e tapa-olho negro – como se fosse um verdadeiro corsário. Paulo Coelho está convencido de que a pessoa lê um livro na tela de um computador se não tiver outra alternativa e imprimi-lo em casa pode custar mais caro que comprá-lo na livraria. Por isso, dois anos depois, em 2008, disponibilizou todos os seus livros na rede mundial de computadores, dizendo: ‘Está comprovado que se as pessoas lerem os primeiros capítulos na internet e gostarem’, assegura’, ‘elas sairão e comprarão o livro.’ (MORAIS, 2008, p. 598). Ou nem precisem sair, pois a compra pode ser feita em casa, via internet. (PIN, 2014, p. 183)

A esse ponto, de ampliação do acesso às suas obras, soma-se a rapidez de comunicação e distribuição, como exemplificam Lemos e Castro *et al* (2008), ao citar

os artistas do Pará que contam com a celeridade da distribuição via camelôs para que seus trabalhos sejam divulgados ao maior número possível de ouvintes.

Interessante aqui são as observações de Soilo (2020) sobre a conceituação do fenômeno “pirataria”. A autora ressalta que, mesmo que o conteúdo disponibilizado *online* esteja fora do circuito de distribuição nas ruas e camelôs, por exemplo, há que se cuidar para que as plataformas de *streaming* não ajam fora da legalidade de forma a ser taxadas como piratas:

Assim como os agentes ‘piratas’, muitos atores que conformam e integram a indústria do entretenimento por meio dos serviços de *streaming* também se percebem não observando leis de proteção intelectual. Ao longo desta pesquisa, tal circunstância se mostrou recorrente. Os canais de busca na internet apresentavam-me diversas acusações de violações de direitos autorais contra estes serviços, muitos dos quais apresentavam discursos de combate à ‘pirataria’ (SOILO, 2020, p. 4)

Por outro lado, a análise estadunidense de Witt (2015) acerca do pirateamento *versus* uso de *streaming* resultou em dados que sugeriam o impedimento da pirataria pelo uso de serviços legalizados de acesso a mídias digitais, pois “as pesquisas de mercado mostravam que os novos clientes do Spotify paravam de piratear quase que por completo.” (WITT, 2015, posição 4211)

Mesmo assim, Portugal (2016, p. 72) comenta que, nos últimos 15 anos, a indústria da música perdeu cerca de 40% de seu faturamento devido à pirataria e à chegada de novas tecnologias de entretenimento.

Dito isto, ainda há que se ressaltar alguns aspectos entre direitos autorais e a pirataria nos dias atuais. Um dos grandes problemas de mercado, enfrentados pela indústria cinematográfica e da música, é a velocidade da distribuição entre os internautas ou vendedores ambulantes que reproduzem inúmeras cópias e comercializam a um preço simbólico se comparado ao das cópias originais, o que é muito comum nas ruas de qualquer cidade do Brasil. Um lançamento de filme chega aos camelôs quase que simultaneamente com o cinema, graças aos equipamentos que podem ser considerados hoje como domésticos. A tecnologia propicia aos usuários estabelecerem trocas de arquivos independentemente da autorização e do conhecimento do proprietário. Ao mesmo tempo, o número de pessoas que passam a ter contato com a obra é muito maior, demonstrando, desta maneira, que o cerne da questão, ao que parece para as companhias, é como fazer com que os produtores recebam os direitos autorais das cópias, e não que as pessoas estejam distribuindo as obras ao maior número de pessoas. (NOGUEIRA, 2013)

Sobre o hábito *download*, no Brasil, Nogueira (2013) esclarece que, em pesquisa realizada em 2009, quando as plataformas de *streaming* ainda não estavam em voga, 92% dos investigados faziam *download* e que 73% eram receptivos a conteúdos gratuitos. (DELOITTE, 2009 *apud* NOGUEIRA, 2013)

Essa receptividade atraiu diferentes setores informacionais no país e no mundo, pois, como o autor comenta,

Algumas empresas já começaram a ser render ao 'gratuito' e a ganhar muito dinheiro com isto. A grande representante desta prática é a Google. Entre os muitos serviços livres que a companhia oferece foi criado o Google Docs em 2007. O site disponibiliza livremente um pacote de programas de edição de texto, planilhas eletrônicas, apresentação de slides, entre outras tantas opções. Em contra partida (*sic*), a empresa passa a ter mais informações dos seus usuários, podendo ter uma receita maior na venda de propagandas. (NOGUEIRA, 2013)

Não só conhecer mais o perfil de usuários leitores e consumidores, mas, como ressaltado por Lemos e Castro *et al* (2008), aumentar a audiência de artistas e o *marketing* de seus trabalhos, o que leva a certa tolerância aos agentes de “pirataria” quando não aplicadas as leis de propriedade intelectual, pela “[...] construção de um mercado com dinâmica muito diferente daquele da indústria cultural formal e tradicional.” (LE MOS; CASTRO *et al*, 2008, p. 148)

A pirataria então pode ser vista pelo foco da ampliação de audiências, mas precisa continuar a ser estudada como fenômeno, pois

O disseminado discurso de que a pirataria é a maior vilã das grandes corporações de *software* é tão difundido que passa a ser internalizado pela sociedade em geral, mas é pouco questionado e investigado em sua origem e em seus efeitos (FERES; OLIVEIRA; GONÇALVES, 2017)

Para concluir o debate sobre o *streaming* como forma de se combate à pirataria, destaca-se o trecho do REsp 1.559.624 RJ:

[...] não se pode desconsiderar o fato de que a disponibilização digital de obras musicais e audiovisuais ao público veio à lume como uma forma eficiente de se contornar os downloads realizados por meio de tecnologias *peer to peer* (p2p) [compartilhamento] que escapavam à disciplina dos direitos autorais e aniquilavam a indústria da música e áudio-visuais. Assim, longe de ser vilã ou de se opor às grandes corporações ou aos músicos - autores ou detentores de direitos conexos -, essas tecnologias serviram de alternativa permitindo um novo desenho de negócio para distribuição e reprodução de obras autorais. (BRASIL, 2017)

Diante dos muitos pontos de vista apresentados, percebe-se que o *streaming* pode agir como forma legalizada de entretenimento e formação cultural em detrimento da pirataria, muitas vezes ocasionada pelo fácil lucro obtido das violações autorais. Do mesmo modo, a disponibilização gratuita de conteúdos via Internet pode atrair mais ouvintes, leitores e consumidores de informação, o que aumenta o público dos criadores intelectuais e enaltece as poucas cópias de obras em suportes físicos, que

passam a ser revistos como objetos de coleção e maior apreço, além de democratizar o conhecimento.

### **2.3 Gestão coletiva dos direitos autorais como possível solução**

Há consenso entre vários autores no que tange à manutenção de conteúdo infrator disponível a qualquer momento para milhões de usuários na Internet: prima-se por medidas protetivas que sejam céleres frente à simultaneidade digital do cotidiano. (CAPARELLI, ZINNI, 2016, p. 81)

Embora haja polêmica acerca do papel do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) no contexto do direito autoral brasileiro, o Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva (2018) defende a tese de que o artigo 99 da Lei de Direito Autoral responde à tal questão de maneira inequívoca.

Vilela (2016, p. 365) recorda, de forma equânime, a legitimidade do ECAD para atuar em juízo, em casos de ofensas aos direitos autorais, devido aos artigos 98 e 99, § 2º, da Lei n.º 9.610/98.

Vianna (2016) leciona que, no século XX, com o advento da Internet e dos sistemas de rede, divulgar e distribuir obras intelectuais puderam ser realizadas diretamente pelo criador dessas, sem a intermediação de produtoras, gravadoras e editoras. E pelos mesmos meios de comunicação, o produto intelectual passou a ser rapidamente produzidos e copiados a baixos custos em poucas horas. (VIANNA, 2016).

Embora haja teorias de que, futuramente, serão criados sistemas de criação de obras sem interferência humana, Chinellato (2018) critica o termo “personalidade eletrônica”, pois ainda que o computador produza músicas, é necessária alguma contribuição humana. Se uma obra não tivesse autor, ter-se-ia algo muito preocupante, uma vez que não haveria alguém para quem responder por dano ou para ser indenizado por plágio. A inteligência artificial, na opinião da autora, não afasta a pessoa, o que ressalta a necessidade de se prestar atenção ao tema, já que a Constituição Federal prestigia a personalidade e a dignidade humana.

Assim,

[...] quando se trata de direitos autorais na Internet, está-se juntando duas matérias relativamente novas no Brasil e que, portanto, carecem de doutrina específica. Por essa razão, é recorrente depararmos com decisões judiciais supérfluas, imprecisas e que não esgotam a matéria satisfatoriamente. (CAPARELLI, ZINNI, 2016, p. 78)

O órgão gestor da coletividade dos autores, o ECAD, tem sido alvo de polêmicas<sup>2</sup> acerca da transparência da associação, o que impulsionou a lei n.º 12.853 de 2013 que alterou a LDA e incluiu artigos referentes a gestão coletiva autoral. Como Vilela (2016) narra,

Não por outro motivo, após a CPI do ECAD, que apurou algumas dessas questões, houve mudança legislativa para a inclusão de disposições que as elidiram, dentre as quais se destacam os artigos 98-A, 98-B e 98-C, que definiram regras para o funcionamento das instituições de cobrança, critérios para o desempenho de suas funções e obrigatoriedade de prestação de contas. Tais questões, todavia, ainda não foram suscitadas para enfrentamento pelo Judiciário, motivo pelo qual não há jurisprudência disponível. (VILELA, 2016, p. 369)

Atualmente, o ECAD disponibiliza as seguintes informações acerca de seu funcionamento e estrutura:

Nós somos administrados por **sete associações de música**, que representam os artistas e demais titulares filiados a elas: Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC. Toda a gestão coletiva (associações + Ecad) atua de forma conjunta para que o trabalho dos artistas seja reconhecido. A Assembleia Geral do Ecad, formada por estas sociedades, é responsável pela fixação de preços e de todas as regras de arrecadação e distribuição dos 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. (ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, [2021?], grifo nosso)

Como apontado na seção 1.3, algumas das ferramentas de busca do ECAD estão vinculadas a cadastro prévio, por *login* e senha.

Curioso foi o fato de que, para pesquisas acerca das composições e repertórios creditados a algum artista, seja necessário cadastro, quando, em verdade, pelos princípios da divulgação dos direitos morais do autor, essas informações deveriam ser abertas e ilimitadas a quem as procurasse.

Após a admissão como usuário no *site*, é possível buscar o nome de um cantor (figura 3) e recuperar a qual das sete associações o intérprete está vinculado, como observado na figura 4.

---

<sup>2</sup> CAVALCANTI, Celso. CPI do Ecad apontou irregularidades no setor de direitos autorais. Rádio Senado. *Notícias*. 20 jul. 2012. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2012/07/20/cpi-do-ecad-apontou-irregularidades-no-setor-de-direitos-autorais>. Acesso em 18 fev. 2021.

Figura 3: Consulta de direito autoral no *site* do ECAD

Fonte: <https://www.ecadnet.org.br/Client/app/#/Consulta/Titular/1?valor=Elza%20Soares>

Figura 4: Associação do cantor

Elza Da Conceicao Soares   Elza Soares		
Filiações	Categoria	Tipo
UBC	Autor	Original
UBC	Intérprete	Original
UBC	Músico Executante	Original
UBC	Produtor Fonográfico	Original
Elza Freire Soares   Elza Freire		
Filiações	Categoria	Tipo
ABRAMUS	Autor	Original
ABRAMUS	Intérprete	Original
ABRAMUS	Músico Executante	Original

Fonte: <https://www.ecadnet.org.br/Client/app/#/Consulta/Titular/1?valor=Elza%20Soares>

Chinellato (2018) destaca que o não consentimento do autor para uso de uma obra é ofensa não só aos seus direitos patrimoniais, mas também ao seu direito moral:

[...] ele [autor] precisaria ter sido consultado, não é só porque ele não ganhou o equivalente aos direitos patrimoniais, mas é porque talvez ele não autorizasse a obra para aquela finalidade. O autor tem de ter o direito de dizer 'não' porque nem tudo se resolve com pagamento. Os direitos morais de autor preveem que ele seja consultado, porque pertence a ele querer ou não autorizar aquela obra. (CHINELLATO, 2018, grifo nosso)

Como exposto acima, essa consulta além de ser livre por reconhecimento ao direito moral, deveria ser vista como utilidade pública. Vilela (2016) explica que o ECAD é tratado como instituição privada, *sui generis*, prevista em lei.

Ele critica o fato de que seja necessária a associação à instituição para percepção de direitos patrimoniais, quando, constitucionalmente, há direito de liberdade de associação, conforme a citação de Afonso (2009):

[...] não há alternativa para o autor da obra: ou ele se filia a uma associação ou ele, em face da impossibilidade de realizar esses atos per se, não tem como auferir os benefícios econômicos oriundos da utilização pública de suas obras. Outro tema que é afeito à questão da gestão coletiva de direitos circunscreve-se à participação do Estado nesta seara. Tendo a lei conferido uma exclusividade ao Ecad, mesmo sem entrar na questão de que seja ou não um monopólio, merece um controle por parte do Estado que, com a redação oferecida pela atual lei autoral, retirou completamente a chamada Tutela Administrativa, ou seja, não há nenhum controle, do ponto de vista administrativo, sobre as atividades dessas entidades. (AFONSO, 2009 *apud* VILELA 2016, p. 369)

Destarte, percebe-se a necessidade de maior transparência e facilidade nas informações que o ECAD deveria apresentar aos cidadãos que buscam agir dentro da normatividade dos direitos autorais.

Como mencionado anteriormente, seu *site* é superficial quanto a números de repasses e, de certa forma, burocrático ao exigir cadastro prévio para acesso a informações notoriamente públicas pelos princípios constitucionais, a exemplo dos créditos de composição de obras fonográficas.

Ante a pesquisa realizada para a composição desta monografia, aponta-se a necessidade de se revisitar o atual, mas ainda antigo, modelo de regulamentação e fiscalização implementado pelo ECAD, que parece permanecer o mesmo desde 1973, data da lei que o impulsionou, num contexto antigo e não condizente com as novas formas de consumo midiático.

### CAPÍTULO 3.

## ARTISTAS BRASILEIROS NO CONTEXTO DO *STREAMING*

*“A tecnologia deve ser usada a favor do Direito e não entendida como algo que vem a prejudicá-lo.” (ROCHA; SALDANHA, 2020, p. 128)*

Com o intuito de entender como os artistas entendem o *streaming* no contexto atual, foram realizadas duas entrevistas (conforme Apêndice A): uma com o músico Guilherme Arruda, da banda independente brasileira Sapatos Bicolores, e outra com Pedro Loureiro, empresário de Elza Soares, cantora carioca.

### 3.1 Sapatos Bicolores

Figura 5: Estatísticas do Spotify de 2020



Fonte: [https://www.instagram.com/p/CIULRG\\_F16n/](https://www.instagram.com/p/CIULRG_F16n/)

Como consumidor de mídia e criador de conteúdo, Guilherme acha muito interessante o uso de plataformas *online* para disponibilização de repertórios. Em bandas independentes é difícil obter lucros com tais serviços, álbuns ou músicas à venda, pois é por meio de *shows*, principalmente, que sua banda obtém rendimentos.

Interessante, para ele, é a possibilidade de saber quem acessou o perfil da banda e ouviu suas músicas, com destaque para usuários de outros países, inclusive: dados que eles não possuíam antes do *streaming*. Como se pode notar na figura 5, pela plataforma do Spotify, é possível aos atores midiáticos verificar o número de



acessos aos seus perfis, bem como o número de reproduções de seu conteúdo e de nacionalidades de usuários que ouviram seus trabalhos.

Quanto ao ECAD, a opinião do artista é de que o sistema da instituição é vago quanto à transparência de valores recolhidos e repassados. O exemplo que o músico utiliza é o de *shows cover* – apresentação de canções originalmente interpretadas por outras bandas –, dos quais se solicita pagamento ao ECAD para que, alegadamente, tal valor seja repassado à banda original, mas, no contexto cotidiano, os artistas parecem não ter assegurada a transmissão desse valor pago, pois não há uma contrapartida da instituição quanto a isso. Se houvesse um retorno, por parte do ECAD, quanto a repasses, talvez não houvesse tal incerteza por parte de intérpretes e compositores.

Guilherme afirma ainda que há uma espécie de licença, ou alvará, de autorização para que se reproduza material de determinada autoria em casas de espetáculo, e que alguns desses locais acabam por não cobrar do artista tal documento que comprove recolhimento ao ECAD para que possam exibir sua performance musical.

Na opinião do músico, dificilmente a mídia física irá desaparecer por completo, muitas vezes pelo apego de colecionadores e entusiastas dos diversos formatos de reprodução fonográfica.

Quando questionado acerca da autogestão da banda quanto a *uploads* para serviços de *streaming*, Guilherme explica que foi o selo de sua banda, uma gravadora, que providenciou a inserção do repertório do grupo nas plataformas. Para ele, muitas vezes, bandas independentes buscam ter seu catálogo *online* como forma de fácil armazenamento e preservação de suas criações.

Ele concorda que o *streaming* pode combater pirataria, mas opina que o fenômeno da busca por cópias não autorizadas pode ser um sinal de que o público gostou do que a banda apresentou em determinado momento, e que tal distribuição pode aumentar a divulgação do conjunto a um maior número de ouvintes.

### **3.2 Elza Soares e o *streaming***

Entre as figuras do meio musical que transitam entre o antigo e o novo modelo de produção e *marketing* fonográfico, a cantora Elza Soares sintetiza a

democratização do ambiente *online* para distribuição e divulgação de trabalhos artísticos.

Recentemente, seu empresário – Pedro Loureiro – comemorou, via rede social Instagram, o que considerou uma conquista para a estrela do samba: a inserção completa do álbum Carioca da Gema (1999) nas plataformas digitais, como se pode verificar na figura 6.

Figura 6: Divulgação de álbum digital



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CKWpfv3pf59/>

O empresário destaca que à época da gravação do álbum, 1999, houve ruptura entre a gravadora e a artista, o que a levou a produzir seu trabalho com recursos próprios, **“um dos motivos pelo qual, poucas cópias ganharam o mercado, fazendo desse disco uma raridade”**. (LOUREIRO, 2021, grifo nosso).

Camargo (2018) explica que o CD de 1999 tinha inicialmente 5.000 cópias prensadas por um selo independente, quando outra gravadora embargou o lançamento do álbum, devido a uma de suas faixas. Tal acontecimento, entretanto, não parou a cantora, que, em meados de 2000, foi escolhida como uma das vozes mundiais do milênio. (CAMARGO, 2018, p. 328, 324-325).

Pela plataforma de *streaming* Spotify, é possível verificar o número de reproduções de cada faixa da versão digital desse álbum, como se pode observar na figura 7.

Figura 7: Número de reproduções do álbum pelo Spotify



Fonte: aplicativo para Windows do Spotify. Elza Soares.

O somatório de reprodução das faixas já alcança o número de 119.268 reproduções em pouco mais de 2 meses de lançamento na plataforma, já que foi disponibilizado em janeiro de 2021 (dados coletados em 24 de março de 2021 pelo aplicativo para Windows da plataforma Spotify).

Percebe-se que o número inicial de 5.000 cópias físicas, em 1999, está aquém dos números de reproduções da plataforma Spotify, sem contar outros serviços de *streaming* que também disponibilizam o álbum, como o Deezer, por exemplo.

Essa inserção em novos nichos de venda endossam a fama de constante reinvenção da artista, algo que ela mesma reconhece em sua biografia – assinada por Zeca Camargo, com contribuição de Loureiro:

Eu mesma tinha que me reconstruir, eu que tinha que procurar meu próprio caminho – e, se aquele que eu escolhesse não desse em nada, eu teria que lembrar de colocar grão de milho na minha trilha pra (*sic*) que eu pudesse voltar e começar tudo de novo. (CAMARGO, 2018, p. 323)

A biografia ressalta que diferentes gerações ouvem a voz de Elza, pois muitos fãs que sabem de cor suas músicas durante seus *shows* “não eram nascidos nem quando seu primeiro neto nasceu”. (CAMARGO, 2018, p. 342).

Por estar em constante renovação, Elza tem sido destaque nas redes sociais e nas plataformas de mídias digitais, o que facilita ainda mais essa aproximação de públicos novos que contrastam com seus anos de estrada e de idade: a plataforma Spotify informa que a cantora tem 624.625 ouvintes mensais, além de 252.447 seguidores (estes, 93.851 no Deezer), conforme dados coletados em 24 de março de 2021, pelos aplicativos das duas plataformas para Windows.

O atual responsável pela imagem da cantora ante serviços *online* e redes sociais, seu gestor supracitado, Pedro Loureiro, passou a conviver com a intérprete em 2012 e vem acompanhando toda a transição do trabalho físico para o mundo digital de Elza (CAMARGO, 2018, p. 370).

Com ações na internet e noutras redes sociais, Elza renova seu público – boa parte de seus fãs atuais a conheceram agora, pelo sucesso da *Mulher do fim do mundo* – e desmonta de vez as críticas de que sua carreira estaria esgotada. Ela simplesmente renasce (CAMARGO, 2018, p. 371).

Por esse papel, de gerenciamento da imagem digital de Elza, o empresário da cantora foi convidado a responder à entrevista em apêndice nesta monografia, de maneira a oferecer sua perspectiva acerca do *streaming*.

Na opinião de Loureiro, o *streaming* democratizou a arte de forma positiva, pois o acesso à música é possível ainda que haja diferenças sociais ou de crença, por exemplo. O gestor destaca a liberdade de quem consome música, que pode escolher diferentes plataformas, além da possibilidade de gratuidade pela reprodução de obras – mesmo que com limitações –, o que amplia o público ouvinte.

Embora, inicialmente, tenha sido necessária adaptação ao funcionamento da tecnologia, o entrevistado vê como oportunidade possíveis barreiras que possam vir para esse novo tipo de consumo midiático, uma vez que, não foi só o ouvinte, mas a indústria fonográfica e o próprio artista, que foram beneficiados com tal advento.

Com relação ao ECAD, o empresário elogia o papel do Escritório frente ao repasse de direitos autorais e de vendas, já que tal sistema beneficia também os diferentes atores envolvidos em uma canção reproduzida.

Loureiro acredita que os artistas devam dispor de várias plataformas para apresentarem sua arte, de forma a aumentar o alcance de ouvintes e, conseqüentemente, incrementar o consumo de seu trabalho e o número de pessoas que recebem as mensagens que aquela arte quer passar.

Quanto à pirataria, o empresário acredita que as plataformas de *streaming* são uma ferramenta de combate ao consumo indevido de músicas. Ele ressalta que não é mais comum a presença de ambulantes que comercializavam mídias, e deixavam de recolher impostos e arrecadar os devidos direitos autorais. Para Loureiro, o *streaming* praticamente zerou a pirataria e permitiu que os detentores de direitos patrimoniais, e conexos ao direito autoral, pudessem ser devidamente remunerados.

Sobre o atual sistema de arrecadação de direitos autorais para distribuição aos artistas, o empresário opina que se trata de um processo didático e intuitivo, já que,

quando se utiliza corretamente o ISRC (*International Standard Recording Code*, ou Código de Gravação Padrão Internacional), para cadastro de cada um dos atores envolvidos na produção de determinada música, é possível que se gerencie os caminhos por que percorreu e garantir a devida arrecadação autoral.

Desta feita, ante as entrevistas apresentadas, assenta-se o entendimento de teóricos do direito autoral moderno, de que as plataformas de *streaming* permitem uma maior liberdade aos intérpretes e músicos frente aos entraves antes impostos pela cadeia mecânica de produção anterior, bem como democratizam e facilitam o acesso cultural de quem as acessa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Está evidente a transformação tecnológica e sua conseqüente mudança nos padrões de consumo nos últimos anos. Historicamente, percebe-se que o direito autoral sempre esteve em polêmica com novas formas de consumo cultural, seja por restrições de acesso ao conhecimento como forma de barreira intelectual, seja pelas incertezas quanto a quem realmente é remunerado por uma criação incorpórea.

Em um primeiro momento, o *streaming* parece ser a resposta que os interessados na transação comercial de obras intelectuais esperavam. Em tese, seriam remunerados os criadores, os intérpretes, os músicos e as gravadoras detentoras de direitos de reprodução, e, ainda assim, haveria um barateamento das mídias para quem as consome.

Não se pode afirmar definitivamente que as plataformas sejam a solução final para o antigo fenômeno da circulação de cópias não autorizadas, mas, perante o exposto anteriormente, infere-se que tais serviços desestimulam o comércio de ruas e a presença de figuras que copiavam obras ilicitamente e as vendiam para um público que justificava tal compra pelos caros custos de mídias autorizadas.

Soma-se às vantagens das plataformas de *streaming* a autogestão de artistas independentes e/ou que não gostariam de se submeter a parâmetros de grandes selos, por muito tempo a forma mais comum de disponibilização de trabalhos e performances. Foi facilitado o acesso a uma maior audiência pelo aumento de inscrições de usuários nesses serviços *online*, o que decorre numa maior democratização informacional e cultural.

Prima-se por esse aumento de vias legais, e de baixos custos, para alcance de produtos intelectuais a uma grande parcela da população do país, que sempre esteve em desequilíbrio com as camadas sociais mais ricas, que poderiam manter-se sob um sistema que locupletava os detentores de maquinários e estúdios de produção, mas poucas vezes enriquecia os verdadeiros criadores de uma ideia.

A literatura revista ao longo desta monografia, quando da análise de casos estrangeiros relacionados à temática do direito autoral, anunciou desenvolvimento mais avançado de outros países (Estados Unidos e países europeus na maioria das análises) em relação ao Brasil, no tocante a convenções, entendimentos jurídicos e legais acerca da transmissão *streaming* e dos direitos autorais no âmbito virtual.

Acrescenta-se a essa perspectiva de maior debate acerca do assunto a percepção de que alguns autores consideram o sistema brasileiro de arrecadação e distribuição de direitos autorais confusos e de pouca transparência.

Quanto ao merecido recebimento patrimonial pela criação intelectual, o autor prima por ser remunerado. Entretanto, observa-se que, muitas vezes, os sistemas que ainda regem essa troca monetária encontram-se baseados em modelos de consumo e uso da informação ultrapassados.

Como criticado pela literatura, o direito autoral acabou por perder-se entre outros atores do mercado cultural, secundários na criação, mas necessários à produção ou disponibilização da obra, de forma que os criadores são menos visados em detrimento daqueles que detêm o poderio e maquinário ideais ao projeto de fornecer a propriedade intelectual e imaterial do autor.

Com as novas tecnologias, urge-se por um novo modelo de negócios, uma nova sistemática de distribuição de material cultural que prime pelo acesso ampliado de informação e que remunere, fundamentalmente, o criador da ideia, de forma diferenciada dos antigos padrões das grandes corporações midiáticas, que, muitas vezes, enriqueciam de forma desproporcional à contrapartida do autor.

Por conseguinte, o Brasil apresenta-se como país extremamente judicializado para responder aos anseios de quem reclama por injusta remuneração autoral e de quem deseja informar-se ou entreter-se. Nota-se que até mesmo o Marco Civil (Lei n.º 12.965/2014) trata da responsabilização civil por conteúdos mantidos por terceiros por meio de ordens judiciais específicas, para que sejam tomadas providências de indisponibilidade de materiais, como instituído em seu artigo 19. (BRASIL, 2014).

Quanto ao papel do ECAD no quesito reciprocidade, critica-se o fato de que, embora seja o atual gestor dos direitos autorais no Brasil, não atue como o verdadeiro intermediário de repasses estrangeiros para remuneração dos autores e artistas brasileiros, já que tal transação – para dentro e fora do país – é realizada pelas sete associações que compõem o Escritório.

Se os artistas vinculam-se a uma dessas sete associações que possuem, cada uma, características e sistemas próprios de gerenciamento de produtores e intérpretes, compreende-se as críticas de autores e de pesquisadores do tema quanto à atuação da instituição ECAD.

Destarte, pode-se concluir que as plataformas de *streaming* possibilitam o reconhecimento público aos criadores de obras intelectuais bem como de eventuais detentores de direitos sob a égide do sistema autoral brasileiro.

Somado ao exposto anteriormente, nos relatos e na opinião de pesquisadores sobre o assunto, tem-se que a intenção por trás dos serviços *streaming* coaduna com as diretrizes de reconhecimento autoral e de maior visibilidade do artista, pela simplificação do processo de exposição de seu trabalho e pela facilitação da autossuficiência de artistas independentes, sem vinculação a selos ou gravadoras.



## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Y. Pode haver direito autoral depois da Internet?. In: SCHAAL, F.M.M.(coord.). *Propriedade intelectual, Internet e o Marco Civil*. São Paulo: EDIPRO, 2016. 156 p.

ACCIOLY, João Pedro. A supralegalidade parcial dos tratados de propriedade intelectual. *RIL Brasília*, n. 226, p. 93-112, abr.-jun. 2020, a. 57. Disponível em: [https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/57/226/ril\\_v57\\_n226\\_p93](https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/57/226/ril_v57_n226_p93). Acesso em 30 jun. 2020.

ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito da internet e da sociedade da informação: estudos*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

BEZERRA, Arthur Coelho. Mercados ilegais da pirataria: o comércio de mídias no Centro do Rio de Janeiro. *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 5, n. 4, p. 627-652, out.-nov.-dez. 2012.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 7. ed. rev. atualiz. ampl. Rio de Janeiro: Forense, 2019. 211 p.

BRASIL. Lei n.º 12.965, de 23 de abril de 2014. Estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da Internet no Brasil. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm). Acesso em 19 out. 2020.

BRASIL. Lei n.º 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](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm). Acesso em 19 out. 2020.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (2. Seção). *Recurso Especial 1559264/RJ*. Direito Autoral. Internet. Disponibilização de obras musicais. Tecnologia Streaming. Simulcasting e Webcasting. Execução pública. Configuração. Cobrança de direitos Autorais. Ecad. Possibilidade. Simulcasting. Meio Autônomo De Utilização De Obras Intelectuais. Cobrança De Direitos Autorais. Novo Fato Gerador. Tabela De Preços. Fixação Pelo Ecad. Validade. Recorrente: Escritório de Arrecadação e Distribuição – ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. incorporador do TNL PCS S/A. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, 8 de fevereiro de 2017. Disponível em: [https://scon.stj.jus.br/SCON/GetInteiroTeorDoAcordao?num\\_registro=201302654647&dt\\_publicacao=15/02/2017](https://scon.stj.jus.br/SCON/GetInteiroTeorDoAcordao?num_registro=201302654647&dt_publicacao=15/02/2017). Acesso em: 15 fev. 2021.

BARROSO, L. R. O mundo, o país e o papel de cada um, por Luís Roberto Barroso. Migalhas. *Migalhas quentes*. 21 fev. 2020. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/quentes/320623/o-mundo-o-pais-e-o-papel-de-cada-um-por-luis-roberto-barroso>. Acesso em 21 fev. 2020.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Atividade legislativa*. Busca. 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/busca-portal?contextoBusca=BuscaProposicoes&pagina=1&order=relevancia&abaEspecific a=true&filtros=%5B%7B%22emTramitacao%22%3A%22Sim%22%7D,%7B%22desc>

ricaoProposicao%22%3A%22Projeto%20de%20Lei%22%7D%5D&q=autoral.  
Acesso em 17 fev. 2021

CAMARGO, Zeca. *Elza*. Rio de Janeiro: Leya, 2018. Coordenadores de conteúdo: ALMEIDA, Juliano; LOUREIRO, Pedro. *E-book*.

CAPARELLI, Mariana de Souza Cruz; ZINNI, Aline Junqueira de Andrade Tucci. O conteúdo ilícito na Internet na prática. In: SCHAAL, F.M.M.(coord.). *Propriedade intelectual, Internet e o Marco Civil*. São Paulo: EDIPRO, 2016. 156 p.

CASTILHO, Paulo Cesar Baria de; COSTA, Renata Lázaro Alves da. O direito autoral do empregado autor. *Revista Themis*. v.1, jan.-jun. 2020, p. 84-100, ano 01. Disponível em:  
[https://www.fathemis.com.br/arquivos/revista01/ThemisV01A01\\_Article06.pdf](https://www.fathemis.com.br/arquivos/revista01/ThemisV01A01_Article06.pdf). Acesso em 14 nov. 2020.

CASTRO, Gisela G. S. Pirataria na Música Digital: Internet, direito autoral e novas práticas de consumo. *UNIrevista*, v. 1, n. 3, jul. 2006. 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.

CAVALCANTI, Celso. CPI do Ecad apontou irregularidades no setor de direitos autorais. Rádio Senado. *Notícias*. 20 jul. 2012. Disponível em:  
<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2012/07/20/cpi-do-ecad-apontou-irregularidades-no-setor-de-direitos-autorais>. Acesso em 18 fev. 2021.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Direitos morais de autor. In: *SEMINÁRIO ÍTALO-IBERO-BRASILEIRO DE ESTUDOS*, XIII.16 ago. 2018 (1. Parte). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7optlSsyngs&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=7optlSsyngs&feature=emb_logo)

CUEVA, Ricardo Villas Bôas. *Streaming* e a cobrança de direito autoral. In: *SEMINÁRIO ÍTALO-IBERO-BRASILEIRO DE ESTUDOS*, XIII.17 ago. 2018 (1. Parte). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G8SHeeHMmTw&t=191s>

DEEZER. *Planos*. 2021. Disponível em:  
[https://www.deezer.com/br/offers?utm\\_source=adwords&utm\\_campaign=acq\\_BR\\_sea-gen\\_web\\_search\\_perf\\_tnb-directsub&utm\\_medium=search&utm\\_content=gen\\_premium\\_3m-tnb&utm\\_keyword=spotify&gclid=CjwKCAiAmrOBbHA0EiwArn3mfGUIETdc1mUUIz\\_fOHsiHg3O6sMqZvppaUQnH-6u1cqi16S4gfg1TBoCXj4QAvD\\_BwE](https://www.deezer.com/br/offers?utm_source=adwords&utm_campaign=acq_BR_sea-gen_web_search_perf_tnb-directsub&utm_medium=search&utm_content=gen_premium_3m-tnb&utm_keyword=spotify&gclid=CjwKCAiAmrOBbHA0EiwArn3mfGUIETdc1mUUIz_fOHsiHg3O6sMqZvppaUQnH-6u1cqi16S4gfg1TBoCXj4QAvD_BwE). Acesso em 17 fev. 2021

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. *Associações*. [2021?] Disponível em:  
<https://www3.ecad.org.br/associacoes/Paginas/default.aspx>. Acesso em 16 fev. 2021

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. *Contratos com associações estrangeiras*. [202-?]. Disponível em:  
<https://www3.ecad.org.br/associacoes/Paginas/Contratos-com->

associa%C3%A7%C3%B5es-estrangeiras%E2%80%8B.aspx. Acesso em 16 fev. 2021

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. *Estatuto Social*. 2019. Disponível em: [https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Documents/estatuto%20\(2\).pdf](https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Documents/estatuto%20(2).pdf). Acesso em 16 fev. 2021

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – ECAD. *Perguntas frequentes*. [2020?]. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/faq/Paginas/default.aspx>. Acesso em 16 fev. 2021

ESQUENAZI, Isabella Neumann. Cinema, educação e acesso à cultura. *Revista da EMARF*, Rio de Janeiro, v.32, n.1, p.141-162, mai./out. 2020.

FERES, Marcos Vinício Chein; OLIVEIRA, Jordan Vinícius de; GONÇALVES, Daniel Domingues. Robin Hood às avessas: software, pirataria e direito autoral. São Paulo, *Rev. direito GV*, v. 13, n. 1, p. 69-94, abr. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-24322017000100069&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-24322017000100069&lng=en&nrm=iso). Acesso em 13 fev. 2021.

FONSECA, Edson Nery da. *Introdução à biblioteconomia*. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2007. 152 p.

FRANCISCO, P. A. P.; VALENTE, M. G. (Org.). *Da rádio ao streaming: ECAD, Direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.393 p. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%c3%a1dio%20ao%20streaming.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 2 fev. 2021.

FURINI, Liana Gross; TIETZMANN, Roberto. Internet como meio de acesso a obras cinematográficas: evidências da pirataria no filme “Deixa ela entrar”. *Verso e Reverso*, v. 28, n. 68, p. 135-141, maio-ago. 2014

LEITE, Eduardo Lycurgo. *Direito de autor*. Brasília: Brasília Jurídica. 2004. 427 p.

LEMOS, A. N. L. E. O Judiciário como ator regulador da Internet: seu papel no esquema de forças do Estado moderno. *Revista de Direito Setorial e Regulatório*, Brasília, v. 4, n. 1, p. 169-188, maio 2018. Disponível em <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/40403>. Acesso em 27 out. 2020.

LEMOS, Eduardo. 2021, uma odisseia. Rio de Janeiro: *Revista UBC*, n. 47, p. 28-33, fev. 2021. Disponível em: [https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista\\_abc\\_47/20](https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_47/20). Acesso em 2 fev. 2021

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona *et al.* *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008, 212 p. (Tramas urbanas, 9). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/2653>. Acesso em 13 set. 2020.

LOUREIRO, Pedro. *opedroloureiro*. Publicação de 22 janeiro de 2021. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKWpfv3pf59>. Acesso em 1 fev. 2021.

MATOS, Luciano. Selos independentes resistem e ganham terreno. Rio de Janeiro: *Revista UBC*, n. 47, p. 34-37, fev. 2021. Disponível em: [https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista\\_abc\\_47/34](https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_47/34). Acesso em 2 fev. 2021.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. Combate à pirataria. *Sua proteção*. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/sua-protecao/combate-a-pirataria>. Acesso em 31 jan. 2021

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. Música na era do *streaming*: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, n. 49, p. 258-292, set.- dez. 2018

MY NAME is now. Direção: Elizabete Martins Campos. Intérprete: Elza Soares. Documentário. 1. nov. 2018. (71 min). Disponível em: [https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.e8b79a72-d2ec-9c22-0aab-3ce714475217/ref=av\\_auth\\_return\\_redir?\\_encoding=UTF8&autoplay=1&ie=UTF8](https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.e8b79a72-d2ec-9c22-0aab-3ce714475217/ref=av_auth_return_redir?_encoding=UTF8&autoplay=1&ie=UTF8)

NETFLIX. Notice of Copyright Infringement. Disponível em: [https://assets.nflxext.com/us/pages/corporate/tos/TOU\\_CopyrightClaimsForm\\_EnUS\\_Final.pdf](https://assets.nflxext.com/us/pages/corporate/tos/TOU_CopyrightClaimsForm_EnUS_Final.pdf). Acesso em 19 nov. 2020

NOGUEIRA, Dario Jr. de Azevedo. Direitos autorais e a pirataria: uma polêmica na realidade virtual. *Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia* – PUCRS, v. 20, n. 1, jan.-abr. 2013. Disponível em: <https://go-gale.ez54.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?&id=GALE|A339733291&v=2.1&u=capes&it=r&p=AONE&sw=w>. Acesso em 13 fev. 2021.

PIN, ADRIANA. *A recepção da obra de Paulo Coelho pela crítica literária e pelo leitor*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1271/1/Tese%20Adriana%20Pin.pdf>. Acesso em 15 fev. 2021.

PORTUGAL, Henrique. A polêmica do *download* de músicas. In: SCHAAL, F.M.M.(coord.). *Propriedade intelectual, Internet e o Marco Civil*. São Paulo: EDIPRO, 2016. 156 p.

PROFISSÃO REPÓRTER. *Brega*: parte 1. 23 min. Exibição em 10 maio 2011. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/1505778/>. Acesso em 13 set. 2020.

ROCHA, Camilo. Paulo Coelho defende pirataria e ataca Sopa. *O Estado de S. Paulo*. 23 jan. 2012. Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,paulo-coelho-defende-pirataria-e-ataca-sopa,10000036692>.

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, p.119-141, nov.2020- abr.2021.

ROVER, Aires José. Os paradoxos da proteção à propriedade intelectual. In: KAMINSKI, Omar (org). *Internet legal, o direito na tecnologia da informação*. Curitiba: Juruá. 2003. Disponível em: <https://www.ibccrim.org.br/app/webroot/media/contatos/anexo-08-04-2020-00-50-48-713605.pdf>. Acesso em 13 fev. 2021.

SÁ, Cláudio Alessandro Diniz de. *Indústria fonográfica brasileira: novos movimentos no mercado musical no início do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SANTOS, Bruna Martins dos. Uma avaliação do Modelo de Responsabilidade de Intermediários do Marco Civil para o desenvolvimento da Internet no Brasil. In: CANABARRO, Diego Rafael; REAL, Paula Côrte (rev.). *Projeto Internet Way of Network*. Internet Society - Capítulo Brasil: Brasília, ago.2020. Disponível em [https://isoc.org.br/files/1\\_5163560127365644511.pdf](https://isoc.org.br/files/1_5163560127365644511.pdf). Acesso em out. 2020.

SAPATOS BICOLORES. *sapatosbicolores*. Publicação de 2 de dezembro de 2020. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CIULRG\\_Fl6n/](https://www.instagram.com/p/CIULRG_Fl6n/). Acesso em 16 fev. 2021.

SCHAAL, F.M.M.; CAPARELLI, M.S.C. Conteúdo ofensivo, liberdade de expressão e o mundo moderno digital. In: SCHAAL, F.M.M. (coord.). *Propriedade intelectual, Internet e o Marco Civil*. São Paulo: EDIPRO, 2016. 156 p.

SENADO FEDERAL. Direitos autorais: lei n.º 9.610/1998 e normas correlatas. 4. ed. Brasília: Senado Federal. Secretaria de Editoração e Publicações. Coordenação de edições técnicas. 2015.186 p.

SENADO FEDERAL. *Atividade legislativa*. Pesquisa avançada. 2021. Disponível em: [https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias?p\\_p\\_id=materia\\_WAR\\_atividadeportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_pesquisaAvancada=true&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_tipoAutor=SENADOR&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_dataApresentacaoInicial=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_ano=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_numero=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_situacaoTramitacao=EM\\_TRAMITACAO&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_dataApresentacaoFinal=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_anoNorma=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_codigoAssunto=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_palavraChave=direitos+autorais&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_tipoNorma=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_codigoParlamentar=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_numeroNorma=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_btnSubmit=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_nomeAutor=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_codigoTipoConteudo=&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_siglasTipos=DESTPLORD&\\_materia\\_WAR\\_atividadeportlet\\_p=1](https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias?p_p_id=materia_WAR_atividadeportlet&p_p_lifecycle=0&_materia_WAR_atividadeportlet_pesquisaAvancada=true&_materia_WAR_atividadeportlet_tipoAutor=SENADOR&_materia_WAR_atividadeportlet_dataApresentacaoInicial=&_materia_WAR_atividadeportlet_ano=&_materia_WAR_atividadeportlet_numero=&_materia_WAR_atividadeportlet_situacaoTramitacao=EM_TRAMITACAO&_materia_WAR_atividadeportlet_dataApresentacaoFinal=&_materia_WAR_atividadeportlet_anoNorma=&_materia_WAR_atividadeportlet_codigoAssunto=&_materia_WAR_atividadeportlet_palavraChave=direitos+autorais&_materia_WAR_atividadeportlet_tipoNorma=&_materia_WAR_atividadeportlet_codigoParlamentar=&_materia_WAR_atividadeportlet_numeroNorma=&_materia_WAR_atividadeportlet_btnSubmit=&_materia_WAR_atividadeportlet_nomeAutor=&_materia_WAR_atividadeportlet_codigoTipoConteudo=&_materia_WAR_atividadeportlet_siglasTipos=DESTPLORD&_materia_WAR_atividadeportlet_p=1). Acesso em 17 fev. 2021

SILVA, Expedito Leandro. *Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4126/1/Expedito%20Leandro%20Silva.pdf>. Acesso em 21 fev. 2020

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 1 fev. 2021

SOLER, Alessandro. O que me dá força é o futuro. Rio de Janeiro: *Revista UBC*, n. 47, p. 20-27, fev. 2021. Disponível em: [https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista\\_abc\\_47/s/11669042](https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_47/s/11669042). Acesso em 2 fev. 2021.

SPOTIFY. *Por que virar premium?* 2021. Disponível em: [https://www.spotify.com/br/premium/?utm\\_source=br-pt\\_brand\\_contextual\\_text](https://www.spotify.com/br/premium/?utm_source=br-pt_brand_contextual_text). Acesso em 17 fev. 2021

TANAKA, Willian Kenji Dahme. *Streaming e direitos autorais: a trajetória jurisprudencial da definição de streaming de música anterior ao julgamento do REsp 1.559.264/RJ*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – (Faculdade de Direito) Curso de Ciências Jurídicas e Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/190244>. Acesso em 2 fev. 2021

UNITED NATIONS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Human Rights. Office of the commissioner. 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>. Acesso em 27 nov. 2020.

VARELLA, Marcelo D. *Direito internacional público*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 2016.

VIANNA, Túlio Lima. A ideologia da propriedade intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais de autor. *Revista da Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 89-108. 2005. Disponível em: [http://www.inf.ufsc.br/~jose.lucca/A\\_ideologia\\_da\\_propriedade\\_intelectual.pdf](http://www.inf.ufsc.br/~jose.lucca/A_ideologia_da_propriedade_intelectual.pdf). Acesso em 13 fev. 2021.

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. 362-378, jan.- jun. 2016.

WACHOWICZ, Marcos. A revisão da lei autoral principais alterações: debates e motivações. *PIDCC*, Aracaju, fev. 2015, ano IV, ed. n. 08/2015, p.542-562. Disponível em: <http://www.pidcc.com.br/artigos/082015/21082015.pdf>. Acesso em 2 maio 2020.

WITT, Stephen. *Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. *E-book*

## APÊNDICE A – Entrevista

1. Qual a sua opinião sobre o compartilhamento de músicas via *streaming*?
2. Para você, o *streaming* afetou a produção cultural dos artistas e produtores musicais? Ou o consumo por parte dos ouvintes e fãs?
3. Pelo entendimento do STJ, a transmissão de músicas por *streaming* deve estar sujeita ao pagamento de direitos autorais ao ECAD. Você concorda?
4. A exclusividade de distribuição de uma faixa ou de um álbum por uma única plataforma seria uma forma de incentivar o público a assinar serviços de *streaming* e, conseqüentemente, de onerar o criador daquela obra?
5. O *streaming* seria uma forma de combate à pirataria?
6. Os trâmites legais para registro de fonogramas (músicas) ainda seguem o mesmo padrão, mesmo que a mídia seja originalmente virtual e seja distribuído apenas via mídias sociais e *streaming*?
7. Foi necessário aguardar fim de contrato com alguma gravadora/distribuidora para disponibilizar mídia via *streaming*?
8. Na sua opinião, considerar o *simulcasting* como execução via radiodifusão, e uma possível necessidade de se tributar essa execução, seria um passo atrás no mercado fonográfico?
9. Para você, o sistema de arrecadação de contribuição para direito autoral e sua distribuição aos artistas é confusa, ou seja, não é clara para quem deveria receber o direito autoral? Na sua concepção, o que poderia melhorar?