



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E POLÍTICAS (CCJP)
ESCOLA DE CIÊNCIAS JURÍDICAS

EDUARDA FLEURY ALMEIDA RIBEIRO

**OS IMPASSES PARA REGULAMENTAÇÃO DO DIREITO AUTORAL
NA ECONOMIA DO STREAMING DE MÚSICA**

Rio de Janeiro

2024

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

FF5930 FLEURY ALMEIDA RIBEIRO, EDUARDA
OS IMPASSES PARA REGULAMENTAÇÃO DO DIREITO AUTORAL NA
ECONOMIA DO STREAMING DE MÚSICA / EDUARDA FLEURY ALMEIDA
RIBEIRO. -- Rio de Janeiro, 2024.
60 p.

Orientador: RICARDO LUIZ SICHEL.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação
em Direito, 2024.

1. DIREITO AUTORAL. 2. INDÚSTRIA FONOGRAFICA. 3.
PLATAFORMAS DE STREAMING. I. LUIZ SICHEL, RICARDO ,
orient. II. Título.



EDUARDA FLEURY ALMEIDA RIBEIRO

**OS IMPASSES PARA REGULAMENTAÇÃO DO DIREITO AUTORAL
NA ECONOMIA DO STREAMING DE MÚSICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Prof. Dr. Ricardo Luiz Sichel

Rio de Janeiro

2024

EDUARDA FLEURY ALMEIDA RIBEIRO

**OS IMPASSES PARA REGULAMENTAÇÃO DO DIREITO AUTORAL
NA ECONOMIA DO STREAMING DE MÚSICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Aprovado em: 29 de agosto de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Luiz Sichel – Orientador

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Debora Lacs Sichel – banca examinadora

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Roberto Júlio da Trindade – banca examinadora

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Luiz Sichel, pelo apoio ao longo do desenvolvimento deste trabalho e no decorrer da graduação, através da monitoria e das conversas sobre Música e Direito.

À Escola de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro pela oportunidade da experiência acadêmica, por aulas inspiradoras e pela oportunidade de vivenciar o intercâmbio para o exterior.

A minha família, especialmente aos meus pais, Ricardo e Karina, pelo estímulo incansável a sempre buscar ir além em todas as esferas da vida.

Ao meu companheiro Gabriel Marques pelo apoio em todos os momentos e pelo especial suporte na realização deste trabalho.

*“For all those overworked and underpaid and
dreams of somewhere out of sight / Let there
be light”.*

RAYE

RESUMO

O presente trabalho estuda os mercados fonográficos global e brasileiro contemporâneos, especificamente no que tange à distribuição de royalties pelos direitos de autor de obras musicais nas plataformas de streaming. Busca, também, a partir da realização de pesquisas de jurisprudência e de projetos de lei, analisar de que forma a esfera jurídica brasileira vem enfrentando as maiores problemáticas do streaming, quais sejam (i) a falta de transparência na divulgação de dados em relação à arrecadação e distribuição de royalties e (ii) a baixa remuneração dos artistas, além de analisar a legislação nacional atual, que se mostra desatualizada perante o estado da arte da fonografia. Ademais, apresenta-se um histórico da indústria e seus atuais atores, bem como um estudo da tecnologia, modalidades e do mercado de streaming.

Palavras-chave: direito autoral; indústria fonográfica; plataformas de streaming; distribuição de royalties.

ABSTRACT

This work studies the contemporary global and Brazilian music markets, specifically regarding royalty distribution of publishing rights to authors on streaming platforms. It also seeks, through research into case law and bills of law, to analyse how the Brazilian legal sphere has been tackling streaming's biggest problems, which are (i) the lack of transparency in the disclosure of data in relation to the collection and royalty distribution to artists and (ii) their low compensation, in addition to understanding the current national legislation, which has proved to be out of date compared to the state of the art in phonography. Moreover, a history of the industry and its current players is presented, as well as a study of the technology, modalities of streaming and its market.

Keywords: copyright; recording industry; streaming platforms; royalty distribution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Rede de servidores de computador centralizada	18
Figura 2	Sistema P2P (<i>peer-to-peer</i>), sem infraestrutura central	18
Gráfico 1	Receita da indústria fonográfica global 2001-2010	19
Gráfico 2	Receita da indústria fonográfica global 2003-2013	22
Gráfico 3	Receita da indústria fonográfica global por segmentos (2023)	25
Gráfico 4	Receita da indústria fonográfica global 1999-2023	26
Gráfico 5	Receita da indústria fonográfica brasileira por segmentos (2023)	27
Quadro 1	Conceitos e termos técnicos da indústria fonográfica	40
Figura 3	Fórmula usada pelo Spotify para cálculo de royalties	42
Figura 4	Diagrama do processo de distribuição da renda gerada pelo Spotify aos detentores de direitos autorais	43
Quadro 2	Estimativa de ganhos em real por quantidade de streams nas plataformas	47
Figura 5	Comparação entre os modelos de distribuição de royalties MCPS e UCPS	48

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABMI	Associação Brasileira de Música Independente
ABPD	Associação Brasileira dos Produtores de Discos (atualmente Pró-Música)
CD	<i>Compact disc</i> ou disco compacto
CMA	<i>Competition and Markets Authority</i>
DAW	<i>Digital Audio Workstation</i>
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
Embratel	Empresa Brasileira de Telecomunicações
IFPI	<i>International Federation of the Phonographic Industry</i>
ISS	Imposto Sobre Serviços
LDA	Lei de Direito Autoral — Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998
LP	<i>Long play</i> ou disco de vinil
MP3	MPEG 1 Layer 3 ou <i>Moving Picture Experts Group 1 Layer 3</i>
MCPS	<i>Market-centric payment system</i>
OMC	Organização Mundial do Comércio
P2P	<i>Peer-to-Peer</i> ou par-a-par
RIAA	<i>Recording Industry Association of America</i>
STF	Supremo Tribunal Federal
STJ	Superior Tribunal de Justiça
TJRJ	Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro
TRF-2	Tribunal Regional Federal da 2ª Região
TRIPS	Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual ao Comércio
UBC	União Brasileira de Compositores
UCPS	<i>User-centric payment system</i>
WAV	<i>WAVEform audio format</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PANORAMA DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E DO STREAMING	13
2.1	BREVE HISTÓRICO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA	13
2.1.1	Suportes e formatos analógicos	13
2.1.2	O advento das mídias digitais e a crise global da pirataria	15
2.1.3	As redes digitais de comunicação	17
3	STREAMING: TECNOLOGIA, MODALIDADES E IMPACTO	21
3.1	A TECNOLOGIA DE STREAMING	21
3.1.1	Modalidades de streaming	23
3.1.2	Breve panorama dos mercados fonográficos global e brasileiro	26
4	LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITO AUTORAL, ATORES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O MERCADO BRASILEIRO	28
4.1	ASPECTOS GERAIS DO DIREITO AUTORAL	28
4.2	LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITO AUTORAL	29
4.2.1	Histórico de tentativas de atualização normativa	32
4.3	A LEI DE DIREITOS AUTORAIS (LEI 9.610/1998)	34
4.4	PRINCIPAIS ATORES DA ECONOMIA DO STREAMING	36
5	OS DILEMAS DAS PLATAFORMAS DE STREAMING E SUA ABORDAGEM NA ESFERA JURÍDICA BRASILEIRA	41
5.1	OS PROBLEMAS DO STREAMING DE MÚSICA	41
5.1.1	Falta de transparência na divulgação de dados relativos a royalties	42
5.1.2	Baixa remuneração dos artistas	45
5.1.2.1	<i>A demanda por outro sistema de cálculo de royalties</i>	47
5.2	PESQUISA SOBRE ABORDAGEM DAS PROBLEMÁTICAS DO STREAMING NO BRASIL	50
5.2.1	Pesquisa de jurisprudência	50
5.2.2	Pesquisa por projetos de lei na Câmara dos Deputados	52
6	CONCLUSÃO	54
	REFERÊNCIAS	55

1. INTRODUÇÃO

A indústria fonográfica é a que mais sofre o impacto dos avanços da tecnologia digital entre as indústrias culturais. Nos últimos vinte anos, ela passou por mudanças de grandes proporções que afetaram não só sua economia, mas também a cultura de se criar, consumir e comercializar música. A transição de uma sociedade que experienciava a música em suportes físicos, como CDs e LPs, deu lugar ao império da música digital, inicialmente através do compartilhamento ilegal de arquivos — o que gerou uma crise de arrecadação sem precedentes — e posteriormente por meio das plataformas de streaming, que se solidificaram como a solução para o período anterior. Estas, que se desenvolveram mais intensamente a partir dos anos 2010, hoje em dia são a maior fonte de arrecadação das indústrias fonográficas global e brasileira, gerando dezenas de bilhões de dólares.

Apesar disso, as plataformas apresentam problemas, ainda mais por serem tão recentes, como a falta de transparência na divulgação de dados sobre distribuição de ganhos para artistas, bem como a baixa remuneração a eles. Conseqüentemente, existe uma demanda da classe artística pelo enfrentamento dessas questões, e governos ao redor do mundo já se mobilizam com este intuito, de modo a, de alguma maneira, coibir a atuação predatória das plataformas e garantir maior dignidade de vida a quem constitui a base de todo este mercado.

Diante deste cenário, o presente estudo busca responder se e como a esfera jurídica brasileira, especialmente os Poderes Legislativo e Judiciário, vem enfrentando os desafios impostos pelas plataformas de streaming. Para isso, buscou-se: (i) traçar um panorama histórico da indústria fonográfica brasileira; (ii) avaliar o ordenamento jurídico nacional vigente; (iii) discutir os principais desafios enfrentados pelos artistas na era digital e, por fim, (iv) realizar uma pesquisa jurisprudencial e de projetos de lei acerca das plataformas de streaming.

Ressalta-se que este trabalho se restringe à indústria fonográfica, não abordando o mercado da música como um todo — que inclui também os segmentos de música ao vivo e produção, tecnologia e educação musicais.

Foram realizadas pesquisas bibliográficas, legislativas e jurisprudenciais a partir do método hipotético-indutivo.

2. PANORAMA DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E DO STREAMING

2.1 BREVE HISTÓRICO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA

Para se compreender as questões atuais, é necessário analisar o processo que permitiu a chegada dos dias de hoje da forma como são. Portanto, opta-se neste trabalho por abordar não só a evolução tecnológica dos suportes e formatos para se consumir música, mas também como a segmentação do mercado fonográfico brasileiro propiciou que diferentes movimentos e gêneros musicais surgissem e entrassem para a história da cultura do país. Afinal, o Brasil é, desde a década de 1970, como se exporá mais adiante, um importante mercado para a música global — sendo atualmente o segundo país que mais consome música no mundo.

Ademais, se abordará a crise de pirataria que a digitalização da indústria fonográfica gerou e, posteriormente, como as plataformas de streaming trouxeram a solução, ainda que passível de duras críticas (como se exporá em capítulo adiante), para salvar a indústria das piores receitas de sua história.

2.1.1 Suportes e formatos analógicos

A indústria fonográfica teve seu início quando, em 1877, Thomas Edison inventou o fonógrafo: o primeiro aparelho capaz não só de reproduzir, mas de gravar sons, através de cilindros de cera. A junção do fonógrafo com o advento do rádio na década de 1920 criaram uma nova forma de se ouvir música — gravada, já que antes só se podia contar com as performances ao vivo.

As primeiras transmissões de rádio no Brasil ocorreram em 1922¹, mas os aparelhos eram caros e tinham de ser importados, pertencendo, então, exclusivamente à elite. Era comum, inclusive, que pessoas fossem às casas umas das outras ou a praças que tivessem alto-falantes simplesmente para ouvir rádio.

¹ BRASIL. Ministério das Comunicações. **Rádio no Brasil: há mais de 100 anos criando e contando histórias**. Brasília: Ministério das Comunicações, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/setembro/radio-no-brasil-ha-mais-de-100-anos-criando-e-contando-historias>. Acesso em: 24 jun. 2024.

A partir da década de 1930, contudo, o aparelho foi popularizado, especialmente por conta da lei sancionada em 1932 por Getúlio Vargas que autorizava a transmissão de propaganda pelas emissoras de rádio². Diante do investimento de grandes empresas nessa nova e revolucionária tecnologia, reduziu-se o custo dos aparelhos, que tornaram-se muito mais acessíveis. Além disso, a própria música popular teve — junto ao futebol — um grande papel nessa disseminação³, que adquiriu proporção nacional.

De outro lado, as gravações de discos também começaram a tomar proporções maiores (ainda envolvendo, claro, altos custos financeiros e de maquinário, sem qualquer comparação com a facilidade tecnológica contemporânea) e deram início à indústria fonográfica no país.

O rádio permaneceu hegemônico até meados da década de 1960. De acordo com o censo de 1963, ele estava presente em 95% das casas brasileiras, o que era três vezes mais do que a presença da televisão⁴. Esta, entretanto, foi capaz de competir com ele pelo pódio do entretenimento midiático nacional: com a chegada e popularização da televisão, muitos dos programas e quadros técnicos e artísticos que anteriormente pertenciam ao rádio migraram para a tela⁵. Surgiram também novos programas, como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e os célebres Festivais de Música Popular, que não só consagraram toda uma geração de artistas (como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elis Regina e Roberto Carlos), mas também alteraram a forma de se consumir música no Brasil, estratificando e seccionando o mercado:

Enquanto as gravadoras nacionais tradicionais ficariam restritas a artistas vinculados aos segmentos musicais de baixa aceitação pelas populações urbanas de melhor poder aquisitivo, as gravadoras multinacionais e os conglomerados locais de comunicação passariam a trabalhar com os artistas internacionais e com os nomes nacionais dessa nova geração (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 18).

² Ibidem.

³ FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti (org.). **Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016. p. 43.

⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2003. p. 112

⁵ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, jul.-dez. 2014. p. 17.

A produção de discos de vinil vinha crescendo exponencialmente (passando de 5.5 milhões de unidades em 1966 para 52.6 milhões em 1979⁶), gravadoras internacionais começaram a se instalar no país — inclusive comprando algumas nacionais de menor porte — e grupos de comunicação nacionais passaram a investir também na área fonográfica (como a Rede Globo, que fundou a gravadora Som Livre). Ao final desse período, o Brasil havia se tornado um dos grandes arrecadadores da indústria fonográfica internacional.

Com a chegada dos anos 1980 — a “década perdida”, findou o chamado “milagre brasileiro”, ciclo de crescimento acelerado da economia nacional. Esta, agora, estava estagnada, e a inflação, em alta. Diante de um cenário com tanta imprevisibilidade, o mercado de música gravada viveu grandes inconstâncias e o fenômeno de concentração do setor foi catalisado: muitas das gravadoras nacionais faliram ou foram compradas pelas multinacionais, que também passaram a investir em nichos antes não explorados, especialmente o rock⁷ (bandas como Legião Urbana, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso) e a música infantil, que cumpriram um papel importante na relativa recuperação do mercado⁸.

Além disso, por conta de transformações socioeconômicas no interior do país (como o crescimento do *agrobusiness* na região Centro-Oeste) e do desenvolvimento de subúrbios e periferias no eixo Rio-São Paulo, ganharam destaque, respectivamente, a música sertaneja com traços da estética *country* norte-americana (e não mais a caipira, que era considerada fora de moda pelos jovens ricos oriundos do *agrobusiness*) e a *black music* brasileira (o *funk* carioca e o *rap* paulista)⁹, em que as gravadoras também passaram a investir. Assim, o mercado enfrentou um processo de segmentação, que viria a adquirir proporções muito maiores décadas depois.

2.1.2 O advento das mídias digitais e a crise global da pirataria

⁶ VICENTE; DE MARCHI, p. 21.

⁷ Que foi o sucessor da MPB no sentido da composição social do mercado musical (baseado nas classes média e alta), uma vez que era produzido nas regiões mais desenvolvidas do país por artistas em geral brancos, de classe média e com formação universitária.

⁸ Xuxa, apresentadora de televisão para o público infantil, foi a maior vendedora de discos desse período. Fonte: VICENTE; DE MARCHI, p. 22.

⁹ Ibidem. p. 23.

Em 1982, um novo suporte musical ganhou vida e marcou o início da era das mídias digitais: o CD (*compact disc*, ou disco compacto). Menor e mais prático do que o então dominante disco de vinil, chegou ao Brasil em 1986¹⁰, mas só se popularizou na década de 1990, graças a uma campanha agressiva das gravadoras para que os consumidores trocassem os LPs e as fitas magnéticas tipo Cassete¹¹ por eles.

O fato de essa nova tecnologia ser digital agregou a si ainda mais valor, e em 1994 as vendas de CDs superaram em mais de R\$ 25 mil as dos vinis. E uma das medidas tomadas para essa troca de suportes tão rápida foi a interrupção, em 1997, da produção de LPs pelas grandes gravadoras. As fitas cassete também sofreram uma grande queda comercial.

Outro fator para o aumento da arrecadação pelas gravadoras foi a redução do custo de produção dos CDs:

(...) o equipamento para produção e reprodução de discos se padronizara por completo. Isso permitiu às grandes gravadoras delegarem as funções de gravação e produção industrial de discos a terceiros, controlando o mercado através da distribuição dos produtos físicos e da divulgação dos artistas na mídia nacional. Essa prática não apenas diminuía os custos de produção dos CD, uma vez que o investimento era dividido entre diversos atores, como também prometia otimizar o marketing dos artistas, pois as empresas independentes teriam mais condições de explorar essa maior diversidade musical, normalmente vinculada a demandas identitárias locais dos mais diversos tipos (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 24-25).

Assim, observa-se que o mercado fonográfico novamente se segmentava e descentralizava, não só em relação ao processo produtivo dos suportes, mas também aos atores basais da indústria. As gravadoras independentes de capital nacional passariam a ter cada vez mais relevância, tanto pelas cifras geradas¹² quanto por descobrirem novos artistas e darem continuidade à carreira de outros já consagrados (como Rita Lee, Chico Buarque e Maria Bethânia).

Essa maior liberdade de produção fez surgirem diversos novos movimentos culturais e musicais, não só nos centros urbanos como o eixo Rio-São Paulo e suas periferias (grupos relacionados a identidades negras como O Rappa e Cidade Negra), mas também em locais afastados dele, como em Recife (Movimento Manguebeat), São Luís do Maranhão (*reggae*) e

¹⁰ BRASIL. Câmara dos Deputados. **No dia 9 de abril de 1986, foi lançado o primeiro CD produzido no Brasil**. Brasília: Rádio Câmara, 2022. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/842981-no-dia-9-de-abril-de-1986-foi-lancado-o-primeiro-cd-produzido-no-brasil>. Acesso em: 08 jul. 2024.

¹¹ Padrão de fita magnética para gravação de áudio lançado em 1963 pela empresa holandesa Philips.

¹² De acordo com os dados divulgados pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD, atualmente chamada Pró-Música), entre 1990 e 1999, as vendas de unidades físicas cresceram 114,38%.

o estado da Bahia (“reafricanização da Bahia”¹³). Além disso, certos gêneros já existentes se consolidaram cada vez mais, a exemplo do *funk* carioca e do *hip hop* paulista.

Ao final dos anos 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira, como afirmam Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi, “vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural”.

2.1.3 As redes digitais de comunicação

A popularização da internet na segunda metade da década de 1990 deu origem a um novo período da história contemporânea. A invenção de diversas tecnologias — como o sistema World Wide Web (WWW ou simplesmente Web), desenvolvido pela organização internacional CERN¹⁴ — propiciou a aceleração das comunicações e uma troca de dados sem precedentes, inclusive de arquivos.

E o fato de esses arquivos poderem ser compartilhados com tanta velocidade e facilidade, bem como armazenados em seus computadores, se deveu não só à internet, mas também (i) ao inovador formato MP3¹⁵, criado por uma empresa alemã, capaz de comprimir em até doze vezes o áudio de uma faixa de CD¹⁶, em conjunto com (ii) o modelo P2P (*peer-to-peer* ou par a par), que prescinde de um sistema central para o compartilhamento de dados e/ou serviços — ao contrário do modelo tradicional de redes de servidores —, tampouco de pagamento; cada computador participante desse compartilhamento atua tanto como cliente quanto como servidor¹⁷. Quanto mais computadores disponibilizam um mesmo arquivo, mais rápido será seu compartilhamento.

Foi unindo essas duas tecnologias que programas como Napster, Limewire e Ares foram criados na virada do século XX para o XXI (entre 1999 e 2002). Seu funcionamento era basicamente através do modelo P2P, permitindo que incontáveis arquivos fossem

¹³ VICENTE; DE MARCHI, p. 27.

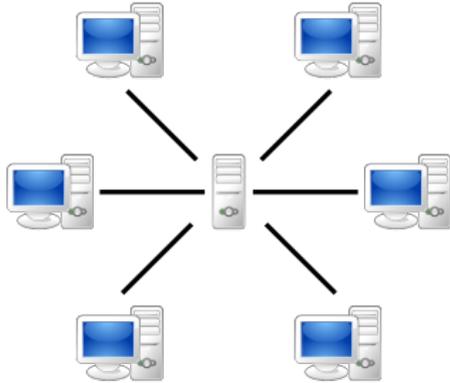
¹⁴ CERN. **The birth of the web**. Disponível em: <https://home.cern/science/computing/birth-web>. Acesso em: 10 jul. 2024.

¹⁵ *Moving Picture Expert Group-Layer 3* ou *MPEG-1 Audio Layer III*.

¹⁶ Este formato é, em regra, o WAV (*WAVEform audio format*), capaz de preservar a qualidade de som da faixa.

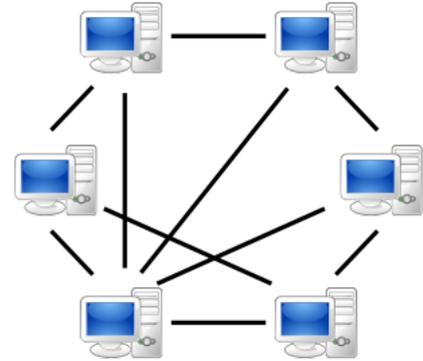
¹⁷ PEER-to-peer. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Figura 1 — Rede de servidores de computador centralizada.



Fonte: PEER-to-peer. In: Wikipedia.

Figura 2 — Sistema P2P (*peer-to-peer*), sem infraestrutura central.



Fonte: PEER-to-peer. In: Wikipedia.

compartilhados entre computadores por todo o mundo, sem qualquer controle de segurança ou autorização prévia dos detentores de direitos autorais dos materiais distribuídos. Esse fenômeno, por conseguinte, gerou, como se descreverá a seguir, uma das maiores crises da história da indústria fonográfica.

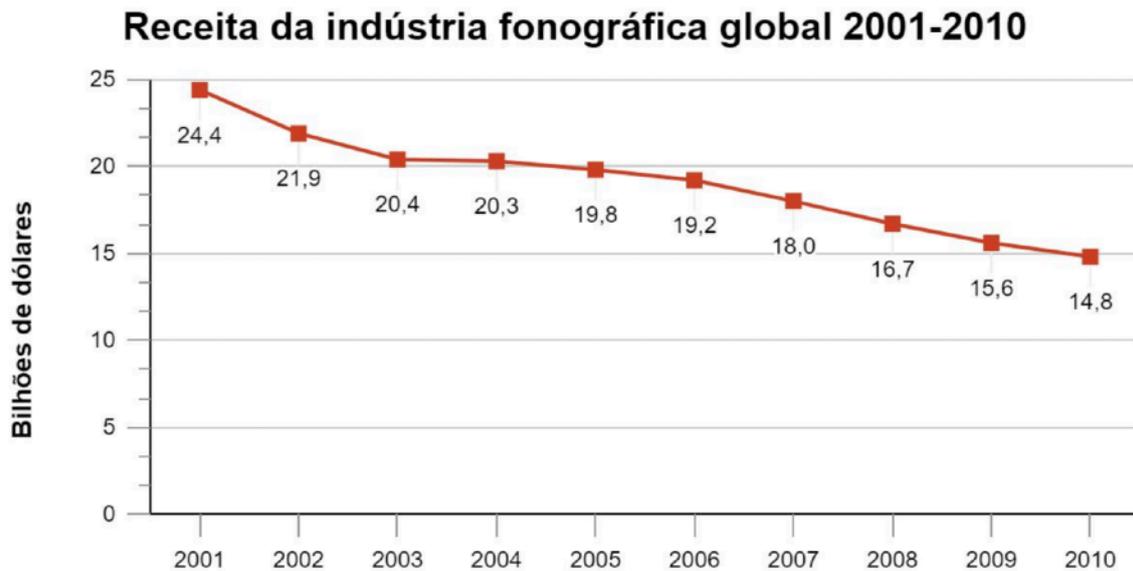
A partir do ano de 1999, a arrecadação das grandes gravadoras começou a diminuir consideravelmente, e assim seguiria nos anos seguintes. No caso específico do Brasil, isso se deu por diversos motivos. O principal deles foi a prática de pirataria — física, através da contrafação de CDs e DVDs, e digital, pelo compartilhamento gratuito e não autorizado de arquivos via P2P.

De acordo com a ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos — atualmente Pró-Música) em um de seus relatórios anuais, durante o período entre 1997 e 2002, “o comércio de discos pirateados passou a representar de 3% para 59% do total do mercado brasileiro de discos físicos” (VICENTE; DE MARCHI). Ademais, em 2005, estimou-se que, no ano anterior, teriam sido baixados aproximadamente um bilhão de arquivos sem autorização dos detentores dos direitos autorais das obras, e que cerca de três milhões de pessoas baixavam músicas com frequência no Brasil via P2P, blogs ou páginas na internet¹⁸.

Como se pode ver através do gráfico abaixo (Gráfico 1), a receita global da indústria fonográfica na primeira década do século XXI teve uma queda de quase 40%.

¹⁸ VICENTE; DE MARCHI, p. 28.

Gráfico 1 – Receita da indústria fonográfica global 2001-2010.



Fonte: IFPI (apud OLIVEIRA, Beatriz) - Global Music Report 2020 - The Industry in 2019 - p.13

A repressão às empresas de compartilhamento digital via P2P foi massiva pelos atores tradicionais da indústria, especialmente as gravadoras. Em 1999, o Napster foi processado pela RIAA (*Recording Industry Association of America*), e em 2001 “concordou em pagar aos detentores dos direitos autorais a quantia de US\$ 26 milhões para cobrir todos os downloads não-autorizados, além de US\$ 10 milhões adiantados referentes aos royalties futuros”¹⁹. Sem possuir tecnologia para filtrar conteúdo protegido de não-protegido, o serviço foi encerrado naquele mesmo ano²⁰.

Contudo, apesar do fim do pioneiro Napster, outros programas de compartilhamento P2P seguiram em funcionamento (ainda que enfrentando processos judiciais similares²¹), e essa nova dinâmica de consumo de música em pouco tempo se sedimentou no cotidiano contemporâneo, ocasionando grandes mudanças de comportamento e, conseqüentemente, comerciais.

¹⁹ G1. **Explosão de downloads de música começou com o Napster**. G1, 2006. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1263635-7084,00-EXPLOSAO+DE+DOWNLOADS+DE+MUSICA+COMECOU+COM+O+NAPSTER.html>. Acesso em: 10 jul. 2024.

²⁰ FRANCISCO, P.; VALENTE, M. (org.). p. 12.

²¹ E não só as empresas de P2P, mas houve um período em que a RIAA tomou sua medida mais impopular: a litigância contra os próprios usuários dos serviços. Em 2011, o total de ações havia chegado a 35 (trinta e cinco) mil, sob o principal argumento de sobrevivência dos artistas e necessidade de incentivo à criatividade.

O resultado para as discussões acadêmicas e de mercado sobre os impactos tecnológicos e as medidas repressivas incentivadas pela indústria foi uma guerra de dados, na qual pesquisas relatavam as perdas, o efeito de substituição dos serviços ilegais (...), ou o aumento de vendas e receitas decorrentes de medidas antipirataria (...) e parte da academia passava a produzir argumentos no sentido de que o impacto não era tão grandioso, ou que a diminuição das vendas decorria de outros fatores. (...) Mesmo diante das incertezas sobre a qualidade e as dimensões dos impactos, muitos entusiastas não hesitaram em afirmar que as mudanças radicais trazidas pela tecnologia tornaram-se a ordem do dia para a nova indústria musical (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 13, org.).

Os atores tradicionais, então, buscaram alternativas para desenvolver ambientes digitais que não infringissem os direitos autorais de seus detentores. Uma delas foi a criação do iTunes, loja virtual da empresa americana Apple, que permitia a compra legal de músicas. Ele foi muito bem sucedido, comprovando “a viabilidade de vendas online de música, transformando-se rapidamente em uma nova e importante fonte de receita para a Apple” (HORNBY, apud ENGELBERT, 2008, p. 9-12). Em 2009, por exemplo, a Apple deteve 69% de participação de mercado nas vendas de música digital, dominando o mercado. Seu concorrente mais próximo, a Amazon MP3²², teve meros 8% de participação naquele ano²³.

Nesse momento, importantes empresas de tecnologia gradualmente iniciaram suas atividades no Brasil. Inclusive, dois acontecimentos-chave deste período são (i) a assinatura de acordo entre o YouTube²⁴ e o Escritório Nacional de Arrecadação e Distribuição (ECAD, que será melhor abordado abaixo) fixando uma fórmula através da qual o site efetuará o pagamento pelos vídeos protegidos por direitos autorais no Brasil e (ii) a negociação da Apple com editoras e gravadoras para abrir uma versão de sua loja virtual no país, a iTunes Store Brasil. As consequências destes acordos foram a facilitação do diálogo entre os detentores de direitos autorais (artistas, gravadores e editoras) e as empresas de tecnologia, além da atração de outras deste ramo para o Brasil.

Apesar do aparente avanço provocado pelo iTunes, os programas de P2P seguiram sendo amplamente usados. Afinal, uma vez que existia a possibilidade de se obter música

²² A Amazon MP3 posteriormente viria a se chamar Amazon Music, como é conhecida atualmente.

²³ ARAÚJO, Patricia. **15 anos de Spotify: como o gigante do streaming reinventou a indústria musical**. Música, Copyright & Tecnologia, 2021. Disponível em: <https://mct.mus.br/15-years-of-spotify-how-the-streaming-giant-has-changed-and-reinvented-the-music-industry/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

²⁴ Fundado em 2005 e agora pertencente ao Google, o YouTube é uma plataforma de compartilhamento de vídeos, incluindo conteúdo musical, tutoriais, vlogs e transmissões ao vivo. Atualmente, é uma das maiores e mais populares redes sociais do mundo.

gratuita, infinita e de fácil acesso através deles, pagar US\$ 0,99²⁵ por cada faixa não parecia muito vantajoso.

Como se verá adiante, as redes digitais de comunicação logo se tornariam o principal mercado para a indústria fonográfica contemporânea. Em menos de uma década, se testemunharia, como afirmam Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi, a “transição da fonografia de um negócio industrial de discos físicos para um de venda de serviços de conteúdos digitais”. E isso não teria sido possível sem o advento do principal gerador de receita da indústria atual: o streaming.

3. STREAMING: TECNOLOGIA, MODALIDADES E IMPACTO NA INDÚSTRIA

Nesta parte do presente trabalho, se analisará a tecnologia de streaming, incluindo a exposição das características mais relevantes das plataformas *on demand* e como elas proporcionaram a salvação do mercado fonográfico após a crise da pirataria, abordada acima, garantindo não só o fim dos prejuízos na arrecadação, mas a obtenção de lucro.

3.1 A TECNOLOGIA DE STREAMING

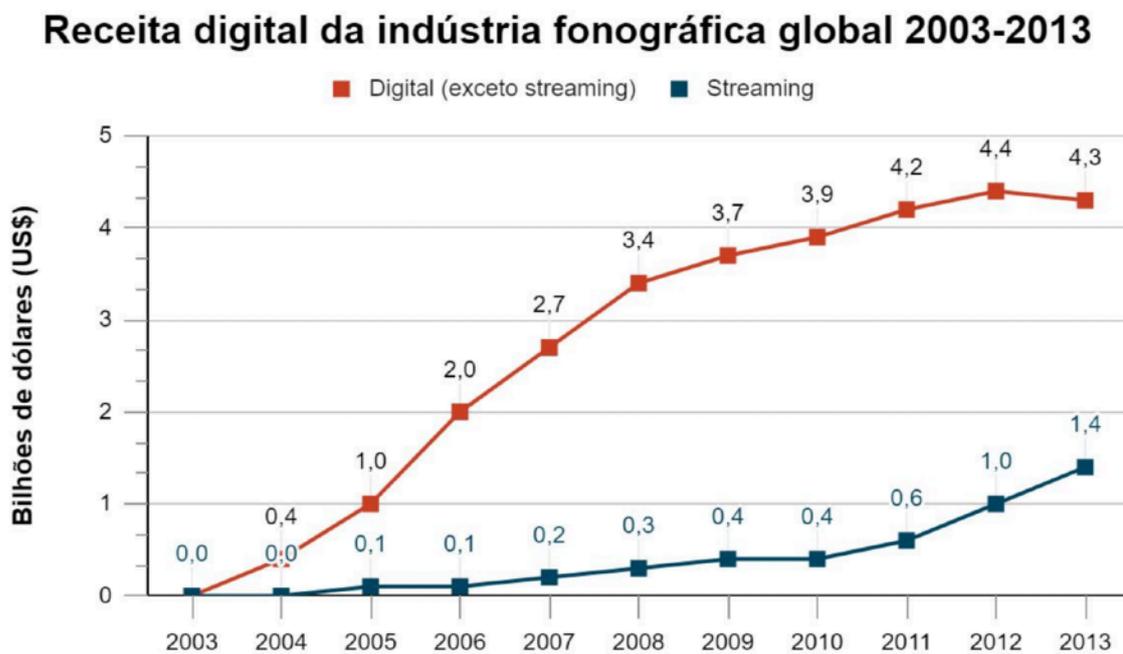
A primeira transmissão de streaming da forma como o conhecemos atualmente foi realizada em 1995 pelo aplicativo Real Audio, a partir da propagação, através da internet, do áudio de uma partida de beisebol nos Estados Unidos em tempo real. Torcedores puderam acessá-la tanto de dentro quanto fora do país — cerca de trezentos mil usuários baixaram o aplicativo para acompanhar o jogo.

²⁵ Até 2009, esse era o preço único das faixas comercializadas na iTunes Store. Após isso, passaram a variar entre este valor, US\$ 0,69 e US\$ 1,29. Fonte: G1. **Apple cria novas faixas de preço para músicas da iTunes**. G1, 2009. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL1076366-6174,00-APPLE+CRIA+NOVAS+FAIXAS+DE+PRECO+PARA+MUSICAS+DA+ITUNES.html>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Já no Brasil, a primeira transmissão ocorreu em 1996, no escritório central da Embratel²⁶, quando o músico Gilberto Gil executou a canção “Pela internet”, veiculada, é claro, pela internet²⁷.

Contudo, a tecnologia se proliferaria apenas alguns anos mais tarde. As empresas Netflix²⁸ e Deezer²⁹, por exemplo, lançariam seus aplicativos no ano de 2007, e o Spotify, em 2008. Gradualmente, logo em seus primeiros anos, eles trouxeram mudanças positivas de arrecadação para a indústria, como evidencia, a seguir, o Gráfico 2.

Gráfico 2 – Receita da indústria fonográfica global 2003-2013.



Fonte: IFPI (apud OLIVEIRA, Beatriz) - Global Music Report 2020 - The Industry in 2019 - p.13

O termo “streaming” é de origem inglesa e pode ser traduzido como “transmissão” ou “fluxo de transmissão”. Seu funcionamento consiste na distribuição *online* de dados a partir

²⁶ Empresa Brasileira de Telecomunicações. Fundada em 1965 como empresa estatal, foi privatizada em 1998 e comprada pela Claro S.A. em 2015.

²⁷ NSPORTS. **Conheça o streaming e sua história sensacional.** Blog NSports, 2020. Disponível em: <https://blog.tvnports.com.br/2020/02/24/conheca-o-streaming-e-sua-historia-sensacional/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

²⁸ Fundada em 1997, inicialmente como um serviço de locação de DVDs, a Netflix é a maior plataforma de streaming do mundo atualmente. Ela consiste em um serviço por assinatura que oferece um extenso catálogo de filmes, séries, documentários e produções originais.

²⁹ O Deezer é um serviço francês de streaming de música.

de uma técnica chamada *buffering*: o conteúdo fornecido, enviado através de pacotes por redes de computadores³⁰, não é armazenado no dispositivo do destinatário — apenas temporariamente, na medida em que é recebido, simultânea e instantaneamente, e é deletado após a reprodução de cada um de seus trechos.

Também conhecido como *webcasting*, o streaming se diferencia dos aplicativos de compartilhamento via P2P (como Napster e Limewire, estudados acima), uma vez que estes se baseiam em *downloads*, que pressupõem o carregamento integral do arquivo para que seja reproduzido e, portanto, envolvem sua obtenção — a aquisição de um produto —, ao passo que, quando um usuário paga para ter acesso ao streaming, trata-se de um serviço³¹.

Assim, é necessário apenas ter o aplicativo baixado em um dispositivo que o suporte (*smartphones*, computadores, *tablets* e televisões) para se poder acessar o que Leonardo de Marchi (comunicação pessoal, 2020) chama de “música infinita”³² em questão de segundos — um catálogo que de fato se propõe a ter todas as faixas formalmente lançadas no mercado.

E essa facilidade tão grande de acesso a música no ambiente digital foi essencial para o sucesso dessa nova forma de se consumi-la. Antes, os usuários dos programas P2P podiam contar com um catálogo também muito vasto, mas tinham de esperar até o final do download — que podia durar até mais de 24h, dependendo de quantos *peers* estivessem fornecendo o arquivo — para ouvir a faixa. Já nos dias de hoje, para se consumir qualquer canção via streaming *on demand*, basta dispor de conexão à internet³³ e buscar por seu nome, letra, álbum ou artista na aba de pesquisa da plataforma, ou encontrá-la já salva na biblioteca do usuário.

3.1.1 Modalidades de streaming

³⁰ VAN HAANDEL, Johan Cavalcanti. **Webcasting sonoro: noções para a criação de conteúdo em um processo de distribuição de áudio online**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2564-1.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2024. p. 3.

³¹ FRANCISCO, P.; VALENTE, M. (org.). p. 267.

³² DE MARCHI, Leonardo. Comunicação pessoal. Aula apresentada no curso Música & Negócios, Instituto Genesis, Rio de Janeiro, out. 2020.

³³ À exceção dos casos em que se opta por fazer o download da faixa, opção garantida aos usuários dos planos pagos das plataformas. Uma vez que o download está feito em um dispositivo, não é mais necessária a conexão com a internet. Ressalta-se, contudo, que o arquivo se mantém apenas no aplicativo, sem possibilidade de transferência externa.

Comumente se divide as modalidades de streaming em duas categorias: o streaming não-interativo e o interativo.

A primeira se assemelha à transmissão da partida de beisebol comentada acima. O conteúdo é apresentado sem qualquer intervenção do destinatário, assim como funciona a rádio. Não à toa, essa é a modalidade que as rádios online, ou webrádios, adotam.

Já a segunda, o streaming interativo, ou *on demand* (sob demanda) se caracteriza pelo acesso autônomo do usuário ao conteúdo da plataforma que oferece esses serviços. A decisão do que será reproduzido cabe inteiramente ao destinatário dos dados, a local e hora desejados. De acordo com Pedro Augusto Francisco e Mariana Valente³⁴:

O acesso a músicas individuais é randômico e assíncrono: a transmissão de uma obra musical específica inicia-se quando o usuário determina. Por essa razão, o *webcast on demand* é entendido como estático, em oposição ao formato contínuo da webrádio (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 268, org.).

Destaca-se, então, dois aspectos agregadores de valor desta modalidade: a questão do armazenamento e a interatividade. Em relação ao primeiro, uma vez que não há armazenamento do conteúdo reproduzido nas plataformas, não é necessário que o dispositivo do usuário tenha uma capacidade de memória robusta para acessar o imenso catálogo disponibilizado por elas³⁵. Já em relação ao segundo aspecto, ressalta-se que a interatividade se evidencia não só na liberdade de acesso ao conteúdo a local e hora desejados, mas em relação à interação dos usuários dentro das plataformas, especialmente quando se trata da criação de *playlists* (listas personalizadas de músicas), que atualmente gozam de bastante protagonismo nas plataformas³⁶.

Outra característica relevante no mercado de música digital é a dos modelos de assinatura. Geralmente, as plataformas oferecem pacotes gratuitos e pagos. Os primeiros, conhecidos como *freemium* — contração das palavras em inglês “free” (gratuito) e “premium” (especial, diferenciado) —, que geram receita através de publicidade negociada e transmitida entre as músicas reproduzidas³⁷. Esta modalidade se destina a atrair usuários de modo a

³⁴ FRANCISCO, P.; VALENTE, M. (org.). p. 268.

³⁵ CANASSA, Ana Luiza de Faria. **Streaming e a função social do direito autoral**. São Paulo, 2020. 326 p. Dissertação de Mestrado — Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 133.

³⁶ *Ibidem*. p. 136.

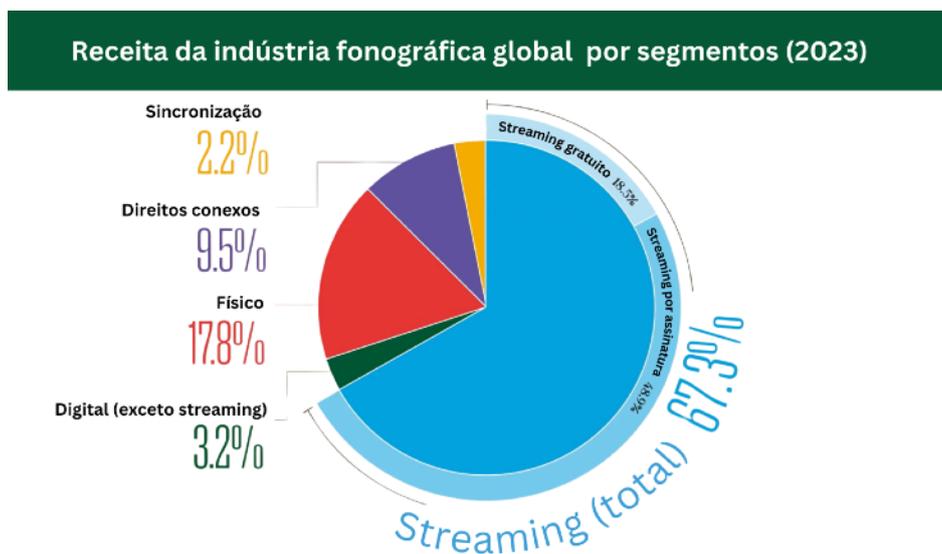
³⁷ Comumente se refere a esse pacote como *ad-supported* (baseado em anúncios).

convertê-los em posteriores assinantes, trazendo uma série de limitações de acesso aos recursos da plataforma, como um número-limite de *skips* (a possibilidade de passar adiante na sequência de faixas) e a própria imposição da publicidade entre músicas³⁸.

Já os pacotes pagos são o streaming por assinatura, também conhecido como *premium*, em que o usuário fica livre da publicidade e tem acesso ao serviço completo da plataforma³⁹.

Em relação à receita gerada, ela é baseada primariamente nos valores pagos pelos assinantes *premium* que, de acordo com o *Global Music Report de 2024* da International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)⁴⁰, em 2023 representaram mais de 70% da receita global gerada pelo streaming, contra menos de 30% dos pacotes gratuitos (*ad-supported*), como expõe o gráfico abaixo (Gráfico 3).

Gráfico 3 – Receita da indústria fonográfica global por segmentos (2023).



Fonte: IFPI - Global Music Report 2024 - Global Market Overview 2023 - p.11

³⁸ FRANCISCO, P.; VALENTE, M. (org.). p. 282.

³⁹ Incluindo um número ilimitado de *skips*, a escolha livre de músicas e o download de arquivos para se escutar *offline*.

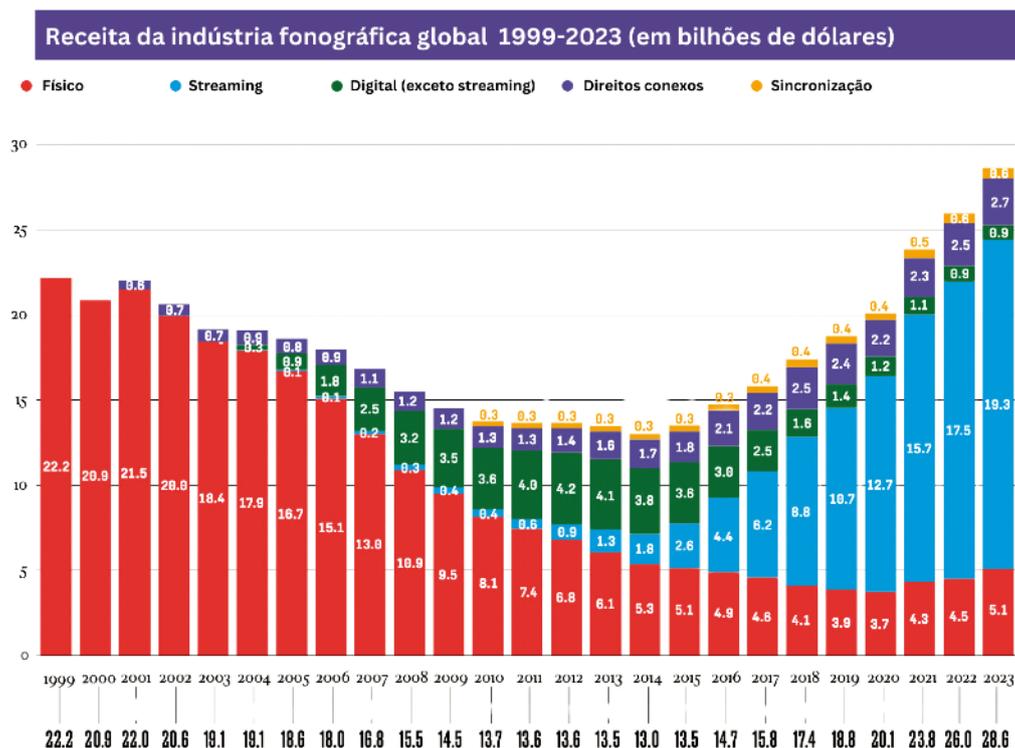
⁴⁰ Fundada em 1933, a IFPI é uma das mais importantes organizações representantes dos interesses da indústria fonográfica ao redor do mundo. Uma de suas atividades anuais é a elaboração do *Global Music Report*, que fornece análises e dados diversos e valiosos — sua versão completa é vendida a mais de 16 (dezesseis) mil libras — sobre a indústria fonográfica, contemplando vendas, tendências de consumo, desempenho de mercados regionais, entre outros.

Além disso, Pedro Augusto Francisco e Mariana Valente afirmam que a maior parte das receitas totais destina ao pagamento do licenciamento de músicas, enquanto uma margem é dedicada aos custos e lucros da empresa⁴¹.

3.1.2 Breve panorama dos mercados fonográficos global e brasileiro

Por conta de todas essas características intrínsecas a seu funcionamento, os aplicativos de streaming interativo de música, como as plataformas Spotify, Deezer, Apple Music⁴², Amazon Music⁴³ viriam a se provar como a melhor solução para a crise de arrecadação e pirataria que a indústria fonográfica viveu na virada do século XXI.

Gráfico 4 – Receita da indústria fonográfica global 1999-2023.



Fonte: IFPI - Global Music Report 2024 - Global Market Overview 2023 - p.11

⁴¹ Ibidem. p. 280.

⁴² A Apple Music é um serviço de streaming de música desenvolvido pela Apple Inc., lançado em 2015.

⁴³ A Amazon Music é um serviço de streaming de música oferecido pela empresa Amazon.com, Inc., lançado 2007.

Como se observa a partir do gráfico acima (Gráfico 4), o streaming, em um intervalo de menos de 10 anos, foi capaz de não só superar as vendas da música digital em demais formatos (cujo pico foi no ano de 2012, totalizando US\$ 4,4 bilhões) quanto as próprias vendas físicas, provocando uma verdadeira alteração do mercado. Atualmente, estas representam menos de 20% da arrecadação, enquanto o streaming constitui quase 70%.

No Brasil, a maioria das plataformas de streaming iniciou suas atividades no Brasil nos primeiros anos da década de 2010. Rapidamente elas conquistaram tanto o público quanto a indústria fonográfica nacional, a ponto de o país, de acordo com o relatório *Engaging With Music* (“Envolvimento com a Música”, em tradução livre) da IFPI, ser o segundo que mais consome música no mundo⁴⁴. A receita da indústria em 2023 foi de R\$ 2,9 bilhões, sendo que 87% do faturamento teve como fonte o streaming (R\$ 2,5 bilhões), como demonstra o gráfico abaixo (Gráfico 5).

Gráfico 5 - Receita da indústria fonográfica brasileira por segmentos (2023).



Fonte: Pro-Música Brasil - Mercado Brasileiro de Música 2023 - p. 2

Em comparação ao ano anterior, houve um crescimento de 13% (é o sétimo ano de crescimento em valores totais), comparado a 10,2% do mercado mundial, mantendo o país ocupando a 9ª posição no ranking mundial da IFPI⁴⁵.

⁴⁴ Os mexicanos ocupam o primeiro lugar, consumindo em média 25,7 horas de semanais música, enquanto os brasileiros consomem 25,4. Fonte: ISTO É. **Brasil é vice-campeão mundial em consumo de música, mostra relatório**. IstoÉ, São Paulo, 5 jan. 2024. Disponível em: <https://istoe.com.br/brasil-e-vice-campeao-mundial-em-consumo-de-musica-mostra-relatorio/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

⁴⁵ PRO-MÚSICA BRASIL. **Mercado Brasileiro de Música 2023**. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Mercado-Brasileiro-em-2023.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2024. p. 5.

4. LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITO AUTORAL, ATORES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O MERCADO BRASILEIRO ATUAL

No capítulo anterior, foram evidenciados o impacto e a importância que o streaming possui na contemporaneidade. Neste capítulo, se estudará a legislação de direito autoral brasileira, incluindo um histórico ainda frustrado de tentativas de reforma da Lei 9.610/1998, a Lei de Direito Autoral (LDA), que padece de profunda desatualização. Ao mesmo tempo, serão trazidos os conceitos fundamentais — jurídicos, empresariais e musicais — do mercado fonográfico contemporâneo, bem como seus principais atores, que se multiplicaram e diversificaram desde o início da era do streaming.

Optou-se por abordar ambos os temas em um mesmo capítulo para que haja uma compreensão interdisciplinar entre as normas e a realidade.

4.1 ASPECTOS GERAIS DO DIREITO AUTORAL

O direito autoral é um dos ramos do direito da propriedade intelectual, que se destina a tutelar a propriedade imaterial⁴⁶. Ele possui natureza privada e tem com objeto a proteção de obras, sejam artísticas, literárias ou científicas, também chamadas de “criações do espírito”⁴⁷. Ressalte-se que não se trata proteger suportes⁴⁸, como livros ou CDs, tampouco ideias, mas sim a sua concretização (através de roteiros, partituras, composições, fonogramas, entre outros). Como definem Carlos Rogel Vide e Victor Drummond:

O direito do autor é o conjunto de normas que estabelecem os direitos e deveres sobre as obras do espírito correspondentes a quem tenha criado, -ou seja, seus titulares, independentemente dos direitos e deveres de outras pessoas ou entidades – artistas intérpretes ou executantes, editores, produtores de fonogramas etc. – titulares de direitos conexos como aos dos autores, surgidos e estabelecidos à imagem e à semelhança destes, e independentemente também das normas relativas a ações, procedimentos, registros, formalidades e símbolos (VIDE e DRUMMOND, 2005, p. 234).

⁴⁶ DEMARTINI, Silvana, PANZOLINI, Carolina. **Manual de Direitos Autorais**. Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração, 2020. p. 16.

⁴⁷ A própria Lei de Direito Autoral (Lei 9.610/1998) traz essa expressão no *caput* de seu art. 7º.

⁴⁸ Meio, físico ou digital, através do qual se fixam obras.

O direito autoral é um direito *sui generis* e de dupla natureza⁴⁹ — pessoal e patrimonial, amparado no Brasil por diversos textos legais, internacionais e nacionais. Ele se divide em três esferas: (a) direito de autor, (b) direitos conexos e (c) programas de computador⁵⁰. Apenas as duas primeiras serão abordadas no presente trabalho.

Os direitos de autor, como o nome sugere, são aqueles que protegem os autores de obras. Eles se dividem, como se verá adiante, em morais e patrimoniais, e estão previstos no Título III da Lei de Direito Autoral.

Já os direitos conexos, elencados no Título V da LDA, tutelam os executantes ou intérpretes de obras (como cantores e instrumentistas), os produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão⁵¹. Os produtores fonográficos são aqueles que financiam a fixação⁵² dos fonogramas⁵³ de um artista⁵⁴, arcando com seus custos e riscos, e as empresas de radiodifusão são as emissoras de rádio e as operadoras de televisão, tanto a cabo quanto via satélite⁵⁵.

4.2 LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITO AUTORAL

No âmbito da legislação internacional, são vigentes no Brasil a Convenção de Berna, de 1886 (sua última revisão ocorreu em 1971); o Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual ao Comércio (conhecido como Acordo TRIPs, sua sigla em inglês), de 1994; e a Convenção de Roma, de 1961, que dispõe sobre os direitos conexos⁵⁶.

⁴⁹ NETO, Renato Lovato. **A natureza jurídica do direito intelectual e sua classificação**. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=810dfbbebb173020>. Acesso em: 4 jun. 2024.

⁵⁰ DEMARTINI, Silvana, PANZOLINI, Carolina. *Ibidem*. p. 17.

⁵¹ A radiodifusão é a transmissão sem fio de som e/ou imagem para percepção do público, como define o art. 5º, XII, da Lei de Direito Autoral.

⁵² Termo técnico que significa a gravação da obra em algum suporte. No caso da música, a fixação é de sons.

⁵³ O fonograma é o resultado da gravação (fixação) de uma faixa musical. Não é a obra, mas sim uma versão gravada dela.

⁵⁴ ABRAMUS. **Produtor musical x Produtor fonográfico: quais as diferenças?**. Abramus. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/15238/produtor-musical-x-produtor-fonografico-quais-as-diferencas/>. Acesso em: 31 jul. 2024

⁵⁵ CATEGORIA: Empresas de radiodifusão do Brasil. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Empresas_de_radiodifus%C3%A3o_do_Brasil. Acesso em: 31 jul. 2024.

⁵⁶ OMPI/INPI. DL 101P BR – Módulo 3 – Direitos Autorais (7V), 2020. p. 51.

A Convenção de Berna é a mais antiga das convenções internacionais que regem os direitos de autor, contando atualmente com 181 países signatários de um total de aproximadamente 192 no mundo⁵⁷. É referência para diversos textos normativos globais diante da robustez de suas definições, como em seu art. 2º, no qual elenca exhaustivamente os tipos de obras protegidas nesta esfera do direito, possibilitando uma harmonização entre as legislações globais sobre a matéria. Não à toa, o art. 7º da Lei 9.610, que será melhor analisado adiante, se baseia no referido artigo da Convenção.

O Acordo TRIPs, por sua vez, foi criado pela Organização Mundial do Comércio (OMC) e contém disposições detalhadas sobre a eficácia dos direitos autorais, visando a combater práticas ilícitas na área da propriedade intelectual, através da imposição de sanções penais e civis, dentre outras medidas.

Já a Convenção de Roma⁵⁸ é o tratado internacional mais importante relacionado aos direitos conexos. Concluído em 1961, representou a primeira resposta estruturada da comunidade internacional para a necessidade de se conferir proteção jurídica aos beneficiários desses direitos, e também serve como referência para a Lei de Direito Autoral.

No âmbito nacional, a esfera do direito autoral encontra proteção constitucional e legislativa sobre a matéria.

A Constituição Federal de 1988 prevê em seu art. 5º, incisos XXVII e XXVIII, a defesa, respectivamente, ao direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução das obras do autor, passível de transmissão sucessória; e às participações individuais em obras coletivas, bem como ao direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou participarem criadores e intérpretes⁵⁹.

Mais adiante, há a Lei 9.610/1998, a Lei de Direitos Autorais (LDA), que é a principal norma responsável por regulamentar e reger a esfera do direito autoral no país. Baseada na estrutura de sua antecessora (a Lei 5.988/1973) e desenvolvida num contexto de globalização, após o Brasil assinar o acordo TRIPs, ela se orienta pelas normas supramencionadas,

⁵⁷ COPYRIGHT HOUSE. **Países da Convenção de Berna**. Copyright House. Disponível em: <https://pt.copyrighthouse.org/paises-convencao-de-berna>. Acesso em: 11 jun. 2024.

⁵⁸ Cujo nome oficial é *Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão*.

⁵⁹ BRASIL. Senado Federal. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 5 jun. 2024.

definindo conceitos, estabelecendo diretrizes para titulares e usuários dos direitos autorais, bem como garantindo direitos — tanto às obras quanto a seus autores e, especificamente a estes, os de natureza moral e patrimonial.

A LDA é conhecida por ser uma norma que nasceu desatualizada⁶⁰, uma vez que contemplou de forma incipiente e engessada os suportes digitais e tecnológicos que, pouco tempo depois, passaram a dominar cada vez mais, como se evidenciou acima, a indústria fonográfica. Ao longo dos anos que se seguiram, contudo, houve diversas tentativas de atualização da lei. Infelizmente, apenas uma delas se concretizou até hoje: a Lei 12.853/2013⁶¹.

A Lei 12.853/2013 foi elaborada após a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do ECAD, realizada em 2012 pelo Senado para investigar denúncias de irregularidades contra a entidade⁶² em relação a: (i) arrecadação e distribuição de recursos provenientes de direito autoral; (ii) abuso da ordem econômica e prática de cartel na determinação de valores de direitos autorais e direitos conexos; (iii) o modelo de gestão coletiva centralizada de direitos autorais por execução pública e (iv) a necessidade de aprimoramento da LDA⁶³.

O conteúdo da Lei 12.853 altera a Lei 9.610 no que tange à gestão coletiva de direitos autorais⁶⁴, que é realizada pelo ECAD.

A expressão “gestão coletiva” é utilizada para designar um sistema no qual o titular delega a arrecadação e distribuição do direito autoral incidente sobre sua criação e/ou representação a uma entidade, que realiza o licenciamento, o monitoramento da utilização e a arrecadação de forma conjunta, repassando ao respectivo titular a parcela de sua participação (DEMARTINI; PANZOLINI, 2020, p. 19).

⁶⁰ FERREIRA, Renata; CARVALHO, Vitoria. **Reforma da Lei de Direitos Autorais: O que muda com o substitutivo do PL 2370?** Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes (IDEA), 2023. Disponível em: <https://institutodea.com/artigo/reforma-da-lei-de-direitos-autorais-o-que-muda-com-o-substitutivo-do-pl-2370/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁶¹ Também atualizou a LDA a Lei 12.901/2009. Entretanto, ela apenas acrescentou o inciso VII ao § 2º do art. 81 da lei, determinando a inclusão do nome dos dubladores nos créditos de obras audiovisuais.

⁶² BRASIL. Senado Federal. **Nova Lei de Direitos Autorais é sancionada**. Brasília: Senado Federal, 1998. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/presidencia/noticia/renan-calheiros/nova-lei-de-direitos-autorais-e-sancionada>. Acesso em: 5 jul. 2024.

⁶³ BRASIL. Senado Federal. **Comissão de Direitos Autorais e Acesso à Informação**. Brasília: Senado Federal. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=1566>. Acesso em: 5 jul. 2024.

⁶⁴ Ela altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da LDA.

De forma mais simplificada, a gestão coletiva ocorre quando os titulares de direitos autorais delegam a associações sem fins lucrativos os poderes de gerirem seus direitos, se responsabilizando pela cobrança, monitoramento da utilização e distribuição dos valores arrecadados aos titulares.

A Lei 12.853 regulamenta minuciosamente a atuação do ECAD e de suas respectivas associações⁶⁵, incluindo a determinação de prestação de contas ao Ministério da Cultura, visando à transparência de suas atividades.

A norma, conseqüentemente, já foi alvo de críticas pela própria instituição, junto de outras associações de gestão coletiva de direitos, como a UBC (União Brasileira de Compositores), por entenderem que a atribuição do poder fiscalizatório e regulatório do Ministério da Cultura (disciplinado no Título IV da LDA) feriria princípios de direito privado e a liberdade de associação. O Plenário do Supremo Tribunal Federal, por sua vez, declarou a norma constitucional, diante do histórico de falta de transparência do ECAD, exposto na referida Comissão Parlamentar⁶⁶.

Por mais que a Lei 12.853/2013 represente um avanço regulatório para a legislação brasileira de direito autoral, ele ainda assim é incipiente — afinal, a norma em comento apenas trata da gestão coletiva de direitos. Ademais, ela foi promulgada em 2013, sendo que a maioria das plataformas de streaming de música iniciaria suas operações no Brasil apenas a partir do ano de 2014⁶⁷. Desde então, nenhuma atualização normativa foi concretizada, enquanto a indústria se modificou e avançou a largos passos.

4.2.1 Histórico de tentativas de atualização normativa

As demais iniciativas de reforma da Lei 9.610/1998 ocorreram, respectivamente, em 2007, 2019 e 2023.

⁶⁵ São elas: Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC.

⁶⁶ BRASIL. Câmara dos Deputados. **Relatório final da CPI do Ecad chega à Câmara**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2012. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/372144-relatorio-final-da-cpi-do-ecad-chega-a-camara>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁶⁷ Apenas a plataforma Deezer iniciou suas atividades antes desse período, em 2013. O Spotify implementou seus serviços no Brasil em 2014; Apple Music, Tidal e YouTube Music, em 2015; e Amazon Music em 2019.

Na primeira, o Ministério da Cultura promoveu o Fórum Nacional do Direito Autoral, que incluiu debates com a sociedade sobre a política e a legislação brasileira de direitos autorais, bem como duas consultas públicas pela internet sobre minutas de alterações à LDA em 2010 e 2011⁶⁸.

Já a segunda se deu a partir do PL 2370/2019, que propunha a alteração de quarenta artigos e a inclusão de trinta novos à LDA, buscando “sanar lacunas, corrigir injustiças e aprimorar a redação da lei” (FERREIRA, R.; CARVALHO, V.). No *site* da consulta pública que antecedeu o projeto, promovida pela então Secretaria Especial da Cultura, já se evidenciava a necessidade de atualização em consequência das novas tecnologias:

É necessário, portanto, atualizar a lei, em particular para lidar com as novas tecnologias e os novos modelos de negócios [...]. Entre as áreas diretamente relacionadas ao tema, estão os serviços de streaming de música, livros, filmes e seriados; plataformas de disponibilização e compartilhamento de conteúdo por terceiros; tecnologias de inteligência artificial, coleta de dados, impressão em 3D e realidade virtual (BRASIL apud CAGNONI, 2019).

Por fim, a última ocorreu quando se incluiu em uma parte do PL 2630/2020, o chamado PL das Fake News, um dispositivo que versava sobre o direito de remuneração de artistas pela “disponibilização de obras autorais por provedores [de internet], incluindo serviços de *streaming*”⁶⁹. Contudo, diante da diferença entre estes dois assuntos, optou-se por transferir as essas disposições para o PL 2370/2019, referido acima, o que reacendeu as discussões sobre a reforma da LDA. Como parte dessa reforma, em agosto de 2023 foi apresentado um texto substitutivo ao projeto de lei, adicionando as previsões específicas sobre o direito de remuneração equitativa ou obrigatória de artistas e autores, previsto no PL das Fake News. Esse direito, já reconhecido na União Europeia e em alguns países da América Latina, como Chile e Colômbia, visa a assegurar que uma parte dos lucros obtidos com a exploração comercial de obras seja repassada aos artistas, promovendo um equilíbrio nas negociações entre produtores e artistas⁷⁰.

⁶⁸ CAGNONI, Ana Carolina. **Aberta discussão para reforma da Lei de Direitos Autorais**. Grinberg Cordovil, 2019. Disponível em: <https://gcalaw.com.br/wp-content/uploads/2019/08/Aberta-discuss%C3%A3o-para-reforma-da-Lei-de-Direitos-Autorais-PT.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2024.

⁶⁹ FERREIRA, Renata; CARVALHO, Vitoria. *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

Nenhuma dessas iniciativas, contudo, gerou frutos até o presente momento. O PL 2370/2019 segue em tramitação até hoje.

4.3 A LEI DE DIREITOS AUTORAIS (LEI 9.610/1998)

O direito brasileiro adota a teoria do *droit d'auteur* do direito francês, que protege não só a obra, mas também seu autor, ao contrário do sistema anglo-saxão de *copyright*, que apenas tutela a obra em si.

Ressalta-se a diferença entre os conceitos de obra e fonograma. As obras são as chamadas “criações do espírito”, como define o art. 7º da Lei 9.610/1998. Elas podem ser expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, físico ou digital. Já o fonograma é o resultado da fixação (gravação) de sons, como define o art. 5º, IX, da LDA.

Como sinalizado anteriormente, os direitos autorais possuem duas esferas — a moral e a patrimonial, sobre as quais Elisângela Dias Menezes disserta:

Devidamente entrelaçados, os direitos morais e patrimoniais de autor — ambos utilizados no plural, dada a sua multiplicidade, garantem ao criador as necessárias prerrogativas para a tutela, defesa e difusão de sua obra, criando um conjunto coordenado e lógico de princípios intrinsecamente relacionados e harmônicos, que constitui a própria essência do Direito Autoral (MENEZES, 2007, p. 66).

Os direitos morais buscam garantir ao autor um reconhecimento de cunho meritório por sua criação (AFONSO, 2009, p. 10). Portanto, são pessoais, inalienáveis e irrenunciáveis, como dispõe o art. 27 da Lei de Direito Autoral. Por mais que eventualmente possa surgir no autor o desejo de deixar de dispor de seus direitos morais, isto não poderá ser concretizado. São direitos morais dos autores, elencados no art. 24 da LDA, os de: (i) reivindicar a autoria de sua obra; (ii) constar seu nome em obra autoral; (iii) conservar obras inéditas; (iv) assegurar a integridade da obra, impedindo quaisquer modificações ou atos que possam prejudicá-la ou comprometer a reputação e honra do autor; (v) modificar a obra, mesmo depois de seu uso; (vi) retirá-la de circulação e (vii) ter acesso a exemplar único dela. Inclusive, os quatro primeiros direitos são transmitidos aos sucessores do autor ao falecer.

Já os direitos patrimoniais, disciplinados entre os arts. 28 e 45 da Lei de Direito Autoral, dizem respeito à exploração econômica das obras, objetivando a proporcionar ao autor uma recompensa financeira em troca de sua utilização (AFONSO, 2009, p. 10).

Os direitos patrimoniais são passíveis de transferência a terceiros em diversas modalidades: por meio de licenciamento, concessão, cessão ou outros meios admitidos pelo ordenamento jurídico.

A cessão, que consiste na transferência definitiva do patrimônio (neste caso, a obra) para outrem — seja pessoa física ou jurídica —, pode ser total ou parcial. Assim, o autor ou detentor original do direito patrimonial não poderá mais tomar decisões em relação à divulgação, publicação, exposição e comercialização da obra⁷¹; restarão a ele somente os direitos morais.

O licenciamento, por sua vez, possui caráter limitado: ele apenas pode ser concedido por um período determinado e para um meio de utilização ou comercialização específico. Portanto, ele é simplesmente uma autorização de uso de obra intelectual, sem possuir qualquer caráter definitivo⁷².

São direitos patrimoniais de autor os de utilizar, fruir e dispor de suas obras. Além disso, dependem de autorização prévia, de acordo com o art. 29 da LDA, os direitos de: (i) reprodução da obra — parcial ou integral; (ii) edição; (iii) de nela serem feitas transformações (como arranjos musicais e adaptações); (iv) de tradução; (v) de inclusão em um fonograma ou uma produção audiovisual, como filmes e séries; (vi) de distribuição, quando ela não for intrínseca ao contrato firmado entre o autor e terceiros para uso da obra; (vii) de distribuição por TV a cabo ou por plataformas de streaming; (viii) e a utilização da obra através de execução musical, radiodifusão, sonorização de ambiente, entre outros.

A Lei 9.610/1998 trata também da gestão coletiva de direitos autorais — especialmente no Título VI, que abrange os arts. 97 a 100-B, dispondo sobre o ECAD e suas associações.

Como se explicou brevemente acima, a gestão coletiva ocorre a partir da filiação de um titular de direitos autorais a uma das sete associações vinculadas ao ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) — que é uma associação civil monitorada pelo poder público, e não uma instituição pública. A ele cabe a cobrança pela execução pública de obras musicais, lítero-musicais e fonogramas⁷³.

⁷¹ DEMARTINI, Silvana, PANZOLINI, Carolina. *Ibidem*. p. 72.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*. p. 56.

A execução pública ocorre quando há utilização de uma composição musical ou lítero-musical em um local de frequência coletiva⁷⁴ através da participação (i) de artistas; (ii) da execução de um fonograma (iii) ou de uma obra audiovisual, “por quaisquer processos, inclusive radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade e exibição cinematográfica”⁷⁵.

4.4 PRINCIPAIS ATORES DA ECONOMIA DO STREAMING

A indústria fonográfica necessita de diversos atores para funcionar plenamente — ou seja, para que as obras criadas pelos autores cheguem da forma mais eficiente aos ouvintes. Como afirmam Pedro Augusto Francisco e Mariana Valente, “[n]a indústria da música, poucas são as relações entre os agentes que não são intermediadas por um terceiro”⁷⁶. Afinal, após a criação e registro de uma composição, é necessário gravá-la, elaborar uma estratégia de lançamento, distribuí-la e divulgá-la, e todas essas funções se enquadram no que se chama de intermediação. Com o desenvolvimento da economia de streaming e da mudança radical no modelo de negócio da fonografia, surgiram ainda mais intermediários, como se exporá abaixo.

Antes, contudo, cumpre elencar os atores tradicionais deste mercado. São eles gravadoras, editoras, selos, produtoras musicais, o ECAD e suas associações, meios de comunicação de massa, empresários culturais e, claro, autores, intérpretes e consumidores⁷⁷.

As gravadoras são empresas que, tradicionalmente, eram essenciais a qualquer artista que almejasse se inserir no mercado, pois eram as únicas capazes de financiar e distribuir as obras criadas, uma vez que o acesso aos meios de produção necessários para a fixação fonográfica envolvia custos muito altos. Diante desse cenário, elas detinham grande poder sobre os artistas e sobre a indústria como um todo. Com o advento da música digital, contudo, houve uma democratização do acesso tanto a música quanto aos meios de produção para criá-

⁷⁴ O art. 68, § 3º, da LDA elenca, em rol não exaustivo, os locais de frequência coletiva: “os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas”.

⁷⁵ DEMARTINI, Silvana; PANZOLINI, Carolina. *Ibidem*. p. 55

⁷⁶ FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti (org.). *Ibidem*. p. 11.

⁷⁷ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. *Ibidem*. p. 31.

la — seja através de instrumentos musicais ou mesmo equipamentos de gravação, como interfaces de áudio e DAWS⁷⁸.

Atualmente, as gravadoras “seguem sendo a base do mercado musical”⁷⁹, gerenciando grande parte dos catálogos musicais globais, que garantem sua relevância e um retorno financeiro de enormes proporções. De acordo com uma análise da plataforma Music Business Worldwide, as três maiores gravadoras do mundo, denominadas *majors* — Universal Music Group, Sony Music Entertainment e Warner Music Group — faturam em torno de US\$ 1 milhão por hora através dos *plays* nas plataformas de streaming⁸⁰. Além disso, as “Big Three” (as três grandes, em tradução livre), como também são conhecidas, possuem entre 10% e 20% de participação em serviços de streaming como Spotify e Rdio⁸¹.

A relação entre gravadoras e artistas se dá através da transmissão patrimonial de direitos, especialmente a partir de contratos de cessão. Há aqueles que dizem respeito apenas aos direitos conexos pela execução da obra — ou seja, por um fonograma específico —, mas também há os chamados “contratos 360”, que envolvem maior abrangência do processo fonográfico e até outras atividades do artista (como shows, campanhas publicitárias e escolha de repertório⁸²), incluindo cláusulas de cessão total dos direitos dos próprios fonogramas à gravadora⁸³. Esta se responsabiliza, então, por distribuir, licenciar e sincronizar as faixas, entre outras funções, enquanto o artista apenas recebe o pagamento de royalties sobre tais utilizações.

⁷⁸ *Digital Audio Workstation*, ou Estação de Trabalho de Áudio Digital, são aplicativos em que se pode gravar, editar, mixar e masterizar música. Exemplos de DAWS são Logic Pro, Ableton Live e ProTools. Fonte: MIRANDA, Camila. **O que é DAW?**. Moises Blog, 2024. Disponível em: <https://moises.ai/pt/blog/dicas/o-que-e-daw/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

⁷⁹ ABRAMUS. **As diferenças dos players do mercado da música**. Abramus, 2023. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/21292/as-diferencas-dos-players-do-mercado-da-musica/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

⁸⁰ INGHAM, Tim. **It’s happened: The major labels are now generating over \$1m every hour from streaming**. Music Business Worldwide, 2020. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/its-happened-the-major-labels-are-now-generating-over-1m-every-hour-from-streaming/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

⁸¹ GREENBURG, Zack O’Milley. **Como as gravadoras estão se apoderando da multibilionária revolução digital**. Forbes Brasil, 2015. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2015/12/como-as-gravadoras-estao-se-apoderando-da-multibilionaria-revolucao-digital/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

⁸² ABRAMUS. *Ibidem*.

⁸³ COLLA, Daniela. **Contratos 360° na indústria musical brasileira**. Di Blasi, Parente & Associados, 2019. Disponível em: <https://diblasiparente.com.br/contratos-360o-na-industria-musical-brasileira/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

Já as editoras são entidades que gerenciam os direitos autorais de obras musicais. Elas têm o papel de divulgar, promover e administrar as obras dos autores⁸⁴, como a reprodução no meio digital e a sincronização (uso de canções em obras do audiovisual, como séries, filmes e publicidade). De acordo com o art. 5º, inciso X da Lei de Direito Autoral (Lei 9.610/1998), o editor é a pessoa física ou jurídica que detém o direito exclusivo de reprodução de uma obra e o dever de divulgá-la. Os contratos entre editoras e artistas podem ser de cessão ou licenciamento sobre a titularidade das obras, e ela passará a representar o autor perante as associações do ECAD no sistema de gestão coletiva.

Há também as produtoras musicais e os selos. As primeiras se incubem do âmbito material das obras — elas auxiliam na escolha de sons e arranjos para criar a marca auditiva do artista, além de eventualmente financiarem a fixação de fonogramas⁸⁵, enquanto os selos são escritórios especializados em nichos e gêneros musicais específicos, “sinalizando o agrupamento de propostas semelhantes”⁸⁶. Na era da música física, os selos geralmente faziam parte das próprias gravadoras. Atualmente, entretanto, há diversos selos independentes, que auxiliam no financiamento e produção musical de fonogramas.

Com o surgimento da economia do streaming e a democratização dos meios de produção fonográfica, muitos artistas obtiveram a oportunidade de não se vincular mais às grandes gravadoras, gerenciando suas carreiras de forma independente. Diante disso, outros atores surgiram, desempenhando funções específicas, e um exemplo disso são as distribuidoras.

As distribuidoras ou agregadoras são empresas que, como o nome diz, distribuem as obras musicais — antigamente, para lojas no meio físico, e hoje para as plataformas digitais. Atualmente, elas com frequência também se propõem a prestar serviços de marketing⁸⁷, vinculados justamente à questão da disseminação das músicas especialmente no ambiente

⁸⁴ ALGOHITS. **Qual é a diferença entre uma editora musical, uma administradora autoral e uma distribuidora?** Alghits. Disponível em: <https://alghits.com/blog/diferenca-entre-editora-musical-e-distribuidora/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

⁸⁵ RÁDIO TECNO HOUSE. **Qual a diferença entre gravadora, selo e produtora?**. Rádio Tecno House, 2021. Disponível em: <https://www.radiotecnohouse.com.br/2021/11/qual-diferenca-entre-gravadora-selo-e.html>. Acesso em: 14 ago. 2024.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ MENDES, Yhago. **Aprenda as diferenças entre Gravadora, Editora e Distribuidora**. Murb Brasil, 2024. Disponível em: <https://murbbrasil.com/aprenda-a-diferencas-entre-gravadora-editora-e-distribuidora/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

digital. Afinal, por conta de os processos de produção de música terem se democratizado, muito mais fonogramas são publicados em comparação com a era da música física: de acordo com um relatório de 2023 feito pela Luminate Data, 120.000 novas faixas são lançadas por dia em plataformas de streaming de música⁸⁸.

Outro novo ator são as assessorias de marketing digital, que se destinam a gerenciar a imagem pública dos artistas e aumentar sua visibilidade através de estratégias de marketing, envolvendo campanhas de promoção e divulgação das obras e do próprio artista, contatos com a imprensa e conexões com outros profissionais da música⁸⁹.

Por fim, é claro, há as próprias plataformas de streaming como *players*.

Não é incomum, contudo, que estes atores prestem serviços semelhantes, para além dos que os definem essencialmente. Gravadoras, por exemplo, frequentemente exercem todas as funções dos atores elencados acima, ainda mais quando firmam contratos 360 com artistas, e muitas agregadoras oferecem serviços de marketing além dos de distribuição, bem como selos, além de participarem do processo de produção musical de fonogramas.

Observa-se que vários dos *players* apontados acima não são contemplados na Lei 9.610/1998, incluindo as gravadoras.

Abaixo, foi elaborado um quadro resumindo as funções dos players citados (Quadro 1).

⁸⁸ MIXMAG. **Relatório revela que 120.000 novas faixas são lançadas diariamente em serviços de streaming**. Mixmag, 2023. Disponível em: <https://mixmag.com.br/read/relatorio-revela-que-120-000-novas-faixas-sao-lancadas-diariamente-em-servicos-de-streaming-news>. Acesso em: 13 ago. 2024.

⁸⁹ MUSIC ART. **O que é assessoria musical?**. Music Art. Disponível em: <https://escolamusicartchapeco.com.br/glossario/o-que-e-assessoria-musical/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Quadro 1 — Conceitos e termos técnicos da indústria fonográfica

Conceito	Definição
Autor	Criador de uma obra.
Obra	“Criação do espírito” artística, literária ou científica. Não é o suporte em que é fixada, tampouco uma ideia, mas sim sua concretização.
Fixação	Gravação, registro em algum suporte.
Suporte	Meio, físico ou digital, através do qual se fixam obras.
Fonograma	Fixação de sons de uma execução musical (gravação de uma faixa).
Direito de autor	Conjunto de direitos conferidos aos autores de obras, divididos entre morais e patrimoniais.
Direitos conexos	Conjunto de direitos conferidos aos intérpretes/ executantes das obras, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão.
Radiodifusão	Transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações destes, para recepção do público.
Produtor fonográfico	Aquele que financia a fixação das obras do autor.
Produtor musical	Aquele que participa do processo de desenvolvimento da estética sonora do artista.
Selo	Escritórios especializados em nichos e gêneros musicais específicos.
Gravadora	Empresa que, essencialmente, se destina ao financiamento da gravação de fonogramas, mas que geralmente abrange também outras áreas da carreira do artista, como gerenciamento de shows, desenvolvimento de marca e distribuição de música.
Editora	Entidades que gerenciam os direitos autorais de obras musicais, além de divulgá-las e promovê-las.
Agregadora / Distribuidora	Empresa que distribui fonogramas pelas plataformas de streaming. Também pode realizar esse serviço com suportes físicos, como CDs e LPs, ao enviá-los para lojas.
ECAD	Associação civil monitorada pelo poder público responsável por assegurar a remuneração dos artistas que tiverem suas obras executadas em locais de frequência coletiva.

Fonte: dados coletados pela autora.

5. OS DILEMAS DAS PLATAFORMAS DE STREAMING E SUA INCIPIENTE ABORDAGEM NA ESFERA JURÍDICA BRASILEIRA

No capítulo anterior, se compreendeu de forma geral o estado em que a legislação e o mercado fonográfico se encontram. Há diversos *players*, cujas atividades frequentemente se confundem, e alguns não são contemplados pela legislação, esta que apresenta um déficit perante o atual estado da arte.

No presente capítulo de desenvolvimento do trabalho, serão analisados os principais problemas que o streaming de música apresenta na esfera dos direitos autorais. Para tanto, se dará foco à plataforma Spotify, visto que é a maior no Brasil e no mundo. Ademais, serão apresentadas duas breves pesquisas — uma de projetos de lei e outra de jurisprudência, com o propósito de compreender as proporções da abordagem destas temáticas pelos Poderes Judiciário e Legislativo brasileiro.

5.1 OS PROBLEMAS DO STREAMING DE MÚSICA

Uma tecnologia que atingiu proporções tão grandes como o streaming haveria de gerar dinâmicas passíveis de críticas, ainda mais por ser tão recente. Nas esfera dos direitos autorais, as duas principais questões vivenciadas no universo das plataformas de streaming de música são (i) a falta de transparência na divulgação de dados relativos a royalties e (ii) a baixa remuneração dos artistas.

A plataforma Spotify foi escolhida como exemplo para retratar este cenário tendo em vista que é a maior empresa de serviço de streaming de música do mundo. Fundada em 2006 na Suécia por Daniel Ek e lançada em 2008⁹⁰, ela está presente em 177 países⁹¹ e conta com

⁹⁰ TEC MUNDO. **A história do Spotify: a revolução do streaming de música e vídeo**. TecMundo, 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633-historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm>. Acesso em: 14 jun. 2024.

⁹¹ SPOTIFY. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Spotify>. Acesso em: 21 jun. 2024.

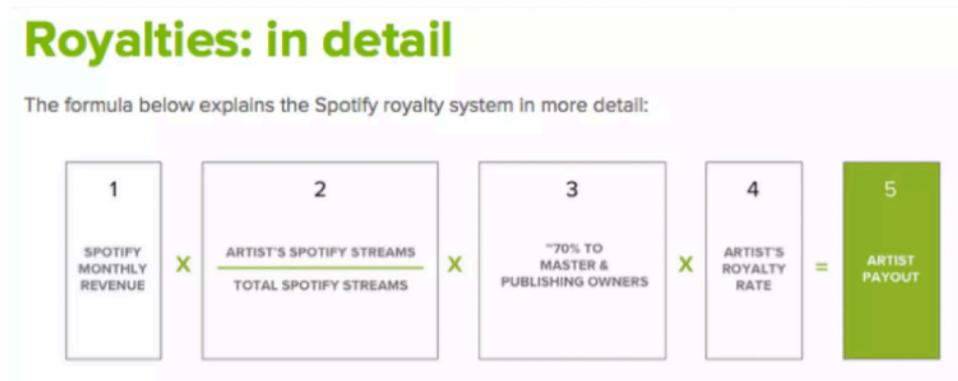
239 (duzentos e trinta e nove) milhões de assinantes⁹², sendo a segunda maior empresa de streaming no geral, atrás apenas da gigante do audiovisual Netflix.

5.1.1 Falta de transparência na divulgação de dados relativos a royalties

A questão da falta de transparência das plataformas de streaming é uma das mais relevantes críticas ao seu modo de funcionamento. Ela diz respeito à parte remuneratória dos atores da indústria, como gravadoras, distribuidoras, titulares de direitos conexos e especialmente os artistas.

Analisa-se, então, a forma que o Spotify utiliza para calcular seus royalties (Figura 3) e que, de acordo com o empresário artístico Carlos Taran em seu artigo “Precisamos falar sobre o streaming”, é a utilizada pelas demais plataformas.

Figura 3 — Fórmula usada pelo Spotify para cálculo de royalties.

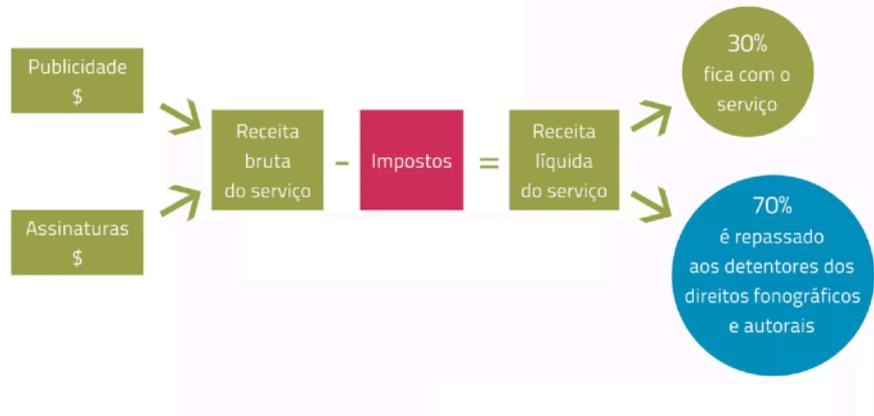


Fonte: TARAN, 2015

Os dados presentes nos retângulos 1 e 2 da Figura 3 correspondem ao faturamento mensal do Spotify e à proporção de streams do artista em relação ao total de streams na plataforma. À exceção do total de streams do artista, os dados relativos a estes tópicos não são divulgados ao público — incluindo os próprios artistas. A informação no retângulo 3 indica o valor repassado pelo Spotify aos detentores de direitos por fonogramas (royalties de gravação,

⁹² STASSEN, Murray. **Spotify subscribers grew by 3m to 239m in Q1, as company posts biggest ever quarterly profit.** Music Business Worldwide, 2024. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-subscribers-grew-by-3m-to-239m-in-q1-as-company-posts-biggest-ever-quarterly-profit/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Figura 4 — Diagrama do processo de distribuição da renda gerada pelo Spotify aos detentores de direitos autorais.



Fonte: TARAN, 2015

ou *recording rights*, geralmente pagos às gravadoras) e direitos autorais (royalties de composição, ou *publishing rights*, pagos aos autores ou proprietários dos direitos da obra através das editoras ou associações do ECAD)⁹³. Já o dado no retângulo 4 refere-se à taxa de direitos autorais que o artista recebe, conforme estipulado em seu contrato com a gravadora, editora ou agregadora. Por fim, a receita do artista, mostrada no retângulo 5, resulta da equação que precede esse valor.

Na Figura 4, compreende-se mais profundamente o processo de distribuição da renda gerada pelo Spotify. Os ganhos com os planos *premium* (assinatura paga) e *freemium* (com uso de publicidade) configuram a renda bruta — o total de ganhos — que a plataforma adquire; para se chegar ao valor da receita líquida, retiram-se os impostos e taxas. Por fim, 30% dessa receita é destinada à empresa, para custear, como se expôs acima, o pagamento do licenciamento de músicas e demais demandas operacionais, além de reter lucro. Os demais 70% são repassados como *recording rights* e *publishing rights*.

Após este processo, estes 70% são multiplicados pelo resultado da proporção entre os streams do artista em relação ao total de streams de toda a plataforma, gerando a receita bruta de royalties devidos aos detentores dos direitos autorais e fonográficos das obras do artista. Finalmente, são subtraídos impostos e taxas de intermediários (que variam de acordo com

⁹³ MOGUL. **Publishing Rights vs Master Rights: Understanding the Key Differences**. Mogul, 2024. Disponível em: <https://www.usemogul.com/post/publishing-rights-vs-master-rights-understanding-the-key-differences>. Acesso em: 16 ago. 2024.

cada previsão contratual), resultando na receita líquida a ser distribuída, em regra, ao produtor fonográfico, à editora, aos intérpretes e ao artista.

Ocorre que, apesar de ter exposto a fórmula da Figura 3 anteriormente em seu site, o Spotify não divulga os valores reais gerados (o número total de streams da plataforma, o seu faturamento mensal e o valor por cada stream), impossibilitando que os artistas saibam a base de cálculo para compreender sua remuneração final.

Sobre este assunto, Carlos Taran discorre em seu artigo “Precisamos falar sobre o *streaming*”:

Dados fundamentais para seu entendimento não são compartilhados. O problema é que tão valiosas informações não são compartilhadas seja com os músicos, seja com os legítimos “co-proprietários” de suas canções, matéria prima e única razão para a existência deste novo negócio chamado streaming (TARAN, 2015).

A imagem da Figura 3 não está mais presente no site da *Spotify for Artists*, o portal de gerenciamento de perfis artísticos da plataforma. Atualmente, constam a especificação dos tipos de royalties gerados pelas faixas (royalties de gravação e de composição, citados acima) e explicações escritas sobre a forma de cálculo de royalties e como os artistas e compositores recebem seu pagamento⁹⁴. Chama atenção um dos trechos do texto:

Para calcular a receita líquida, tiramos os impostos, taxas de processamento de cartões de crédito, cobranças e **outras coisas**, como comissões de vendas. Depois, determinamos a parte de cada detentor de direitos pelo número de streamings. (SPOTIFY, 2024 [grifo da autora]).

Indaga-se quais “outras coisas” seriam as que o texto indica. Entende-se que o Spotify é uma empresa que utiliza linguagem moderna e informal que almeja se adequar aos ideais de sua marca; contudo, a necessidade de transparência e clareza ao se informar sobre uma questão tão fundamental ao funcionamento da plataforma e da carreira dos artistas certamente deveria ser um fator mais relevante neste ponto.

Hoje o Spotify possui uma parte de seu site denominada “Loud&Clear” (alto e claro, em tradução livre), que busca trazer uma suposta prestação de contas mais elaborada, incluindo o valor da arrecadação anual da plataforma (o de 2023 foi de mais de US\$ 9 bilhões) e o total

⁹⁴ SPOTIFY FOR ARTISTS. **Royalties**. Spotify for Artists. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

por ela gerado nos últimos seis anos (mais de US\$ 48 bilhões)⁹⁵. Ainda assim, não é exposta a quantidade total de streams, o arrecadamento mensal do serviço, tampouco os critérios e números para se compreender o valor de cada stream (tópico que será melhor discutido abaixo), o que segue impossibilitando os artistas de realizarem a conferência de dados em relação a seus pagamentos.

5.1.2 Baixa remuneração dos artistas

Provavelmente a problemática mais comentada pela classe artística no que tange ao streaming de música, a baixa remuneração dos artistas — estes que são a base de toda a indústria fonográfica — impacta profundamente sua qualidade de vida.

Se nos tempos da música física era possível vender LPs e CDs a preços que proporcionavam a oportunidade de uma vida digna, hoje os ganhos mensais para boa parte dos artistas chega a menos de uma centena de reais, ou até mesmo centavos⁹⁶.

Como afirmou o músico Ivan Lins no programa de televisão *Provoca*, apresentado por Marcelo Tas, quando este lhe perguntou o que significava para ele ter 900 (novecentos) mil ouvintes mensais no Spotify:

Significa que tenho novecentas mil pessoas que gostam da minha música. Se (...) ainda fosse na época de vender CD, eu poderia, facilmente, tendo essas novecentas [mil] pessoas, vender pelo menos umas oitenta mil cópias de CDs e sobreviver com isso, com a venda do meu produto. Seria remunerado justamente (LINS, 2024).

Na contemporaneidade, contudo, as vendas físicas representam meros 0,6% no Brasil, como se evidenciou acima, e a forma de se calcular o valor de um stream (dividindo a quantidade de streams de um artista pelo total de streams da plataforma inteira) criou uma estrutura de manutenção de poder, na qual os artistas mais populares serão sempre privilegiados. Uma pesquisa divulgada pela firma de dados Alpha Data revelou que 1% dos

⁹⁵ SPOTIFY FOR ARTISTS. **Loud&Clear**. Spotify for Artists. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁹⁶ BRÊDA, Lucas. **Artistas protestam para que cada 'play' pague um centavo de dólar no streaming**. Folha de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/artistas-protestam-para-que-cada-play-pague-um-centavo-de-dolar-no-streaming.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2024.

artistas mais ouvidos no mundo responde por 90% das audições totais nos serviços de streaming⁹⁷.

Por muito tempo se imaginou que o stream possuía um valor fixo. Diversas empresas de dados faziam análises estimando valores, sugerindo o valor de US\$ 0,0007⁹⁸, ou até mesmo US\$ 0,003⁹⁹. Entretanto, as plataformas não possuem um valor fixo por reprodução. Após essa questão repercutir intensamente ao redor do mundo, a empresa publicou em seu site: “Ao contrário do que dizem, o Spotify não paga royalties com um valor por clique ou por streaming. O pagamento que o artista recebe varia de acordo com como é feito o streaming da música ou contratos com as gravadoras/distribuidoras” (SPOTIFY, 2024)¹⁰⁰.

Portanto, o stream possui um valor flutuante, que depende de fatores geográficos, de qual plano o usuário utiliza (se é o *premium* ou *freemium*), do desempenho do artista perante a plataforma e do desempenho dela própria. Atualmente, tenta-se delimitar um valor médio, que está sempre na casa do milésimo de dólar: segundo um estudo da empresa de dados Trichordist, o Spotify paga em média US\$ 0,00348 por *play*, a Apple Music US\$ 0,00675 e o YouTube US\$ 0,00154¹⁰¹. Portanto, utilizando a média entre estes três valores em dólares (US\$ 0,00392) e considerando o valor do dólar estadunidense a 5,47¹⁰² em relação ao real brasileiro, o valor médio de um stream seria R\$ 0,02144. Tendo, em vista os valores estimados, foi elaborado um indicando os ganhos em real de acordo com a quantidade de *plays* em plataformas de streaming por um artista.

⁹⁷ G1. **Pesquisa mapeia 'desigualdade musical' na internet: 1% dos músicos geram 90% das audições**. G1, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/09/02/pesquisa-mapeia-desigualdade-musical-na-internet-1percent-dos-musicos-geram-90percent-das-audicoes.ghtml>. Acesso em: 15 ago. 2024

⁹⁸ SIQUEIRA, Pedro. **Quanto vale o play? Serviços de streaming para música dividem opiniões**. Folha de Pernambuco, 2017. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/quanto-vale-o-play-servicos-de-streaming-para-musica-dividem-opinioes/29831/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

⁹⁹ MAGALHÃES, Williane. **Remuneração Spotify: como funciona e quanto o Spotify paga**. Remessa Online, 2024. Disponível em: <https://www.remessaonline.com.br/blog/spotify-2/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

¹⁰⁰ ROYALTIES. Spotify, 2024. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

¹⁰¹ BRÊDA, Lucas. Ibidem.

¹⁰² Cotação de 16 de agosto de 2024.

Quadro 2 — Estimativa de ganhos em real por quantidade de streams nas plataformas

Streams	Royalties
1	R\$ 0,02144
100	R\$ 2,144
1000	R\$ 21,44
10.000	R\$ 214,4
100.000	R\$ 2.144
1.000.000	R\$ 21.440

Fonte: BRÊDA (2021).

Reitera-se que esta tabela é baseada em números médios e estimativas; o cálculo do valor de um *play* sempre levará em conta os vários critérios elencados acima.

Não obstante, como se pode observar, a remuneração envolve valores muito baixos, considerando que esta tabela corresponde apenas ao bloco 2 da Figura 3 — ou seja, à receita bruta gerada, antes mesmo de se retirar os 30% a serem retidos pela plataforma, bem como impostos e taxas, e sem ocorrer o repasse aos respectivos responsáveis pelos royalties fonográficos e dos demais atores destinatários dos royalties de composição. Ao final desta partilha, de acordo com o ECAD e a UBC, em média, sobra aos compositores menos de 10% da receita gerada¹⁰³.

Este cenário de escassez faz com que diversos artistas busquem outros meios de monetizar seu trabalho para além do streaming, a exemplo da plataforma Bandcamp, uma loja online de venda de música física. Nela, o artista tem a liberdade de determinar quanto cobrará por uma faixa ou um disco, ou mesmo deixar que os ouvintes paguem o quanto quiserem pelo material¹⁰⁴.

5.1.2.1 A demanda por outro sistema de cálculo de royalties

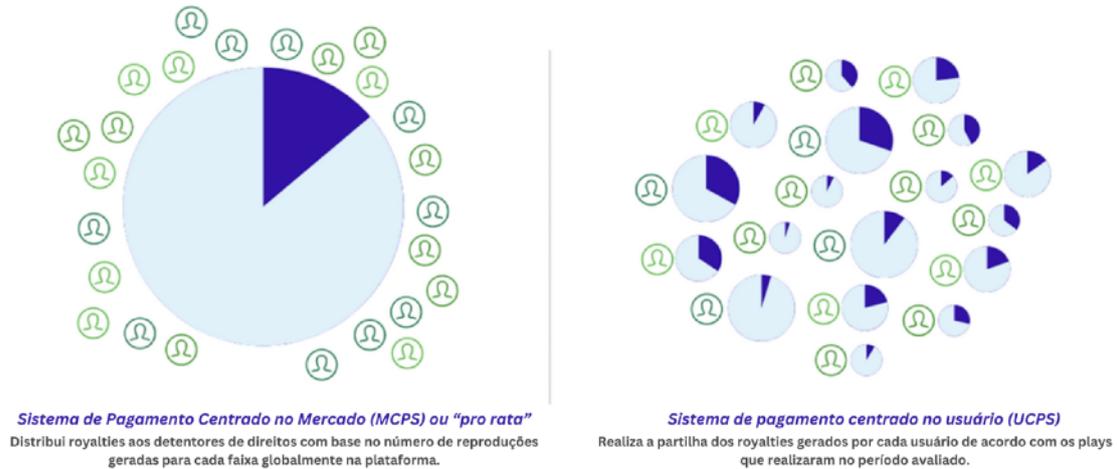
¹⁰³ MATOS, Thais. **Quanto um compositor ganha pelo seu play em streamings? Entenda o pagamento de direitos autorais**. G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/06/11/quanto-um-compositor-ganha-pelo-seu-play-em-streamings-entenda-o-pagamento-de-direitos-autorais.ghtml>. Acesso em: 16 ago. 2024.

¹⁰⁴ BANDCAMP. **Sobre nós**. Bandcamp. Disponível em: <https://bandcamp.com/about>. Acesso em: 16 ago. 2024.

Figura 5 — Comparação entre os modelos de distribuição de royalties MCPS e UCPS.

DEFINIÇÃO DOS MODELOS MCPS E UCPS

Apresentação dos dois modelos de distribuição de royalties



Fonte: SHARIT AND STREAM, 2022.

Artistas de todo o mundo vêm reivindicando que o sistema de cálculo de royalties seja modificado¹⁰⁵, dado que suas remunerações são tão baixas. E as demandas que ganharam mais força até hoje são as de que (i) esse novo sistema se baseie não mais no total de streams da plataforma, mas sim nos streams dos usuários e (ii) o preço pago por cada *play* seja elevado a US\$ 0,01¹⁰⁶. No Brasil, levando em conta os valores utilizados anteriormente, isso corresponderia a R\$ 0,0547 (um aumento de 155% em comparação ao que se calculou).

O modelo alternativo em questão é denominado *User-Centric Payment System* (UCPS — ou “sistema de pagamento centrado no usuário”) e se assemelha à lógica pré-streaming: os royalties são distribuídos proporcionalmente aos artistas escutados por cada usuário, com base no total de streams deste¹⁰⁷.

Argumenta-se que sua implementação seria mais justa para a maioria dos artistas. Afinal, o sistema atual (*market-centered*, ou centrado no artista), que baseia a distribuição de royalties no total de streams globais, vem gerando as “consequências controversas” identificadas no presente trabalho: ausência de equidade e transparência na economia da música (MOREAU; WIKSTROM; HAAMPLAND; JOHANNESSEN, 2024, p. 5).

¹⁰⁵ BRÊDA, Lucas. *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ MOREAU, François; WIKSTROM, Patrik; HAAMPLAND, Ola; JOHANNESSEN, Rune. **Implementing a user-centric payment model in the music streaming market: a comparative approach based on stream-level data**. HAL Open Science, 2024. Disponível em: <https://hal.science/hal-04570236/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

Hoje, o Spotify recebe cerca de 10 mil novas músicas por dia, além dos usuários. Então, se um artista mantém sua quantidade de execuções mensais, o crescimento da totalidade de músicas e usuários da plataforma faria com que a remuneração fosse sendo gradativamente diluída a frações ainda menores (BRÊDA, 2021).

Um estudo realizado por pesquisadores da Universidade de Sorbonne¹⁰⁸, ao analisar fatores como *listening concentration* (intensidade de audição — o número de músicas diferentes ouvidas em um mês) e *listening intensity* (concentração de audição — o número de streams a cada mês) de mais de cem mil usuários da plataforma Deezer, obteve o resultado de que, adotando-se o UCPS, a distribuição de royalties se tornaria “inerentemente tendenciosa” em relação aos artistas cujos fãs, em média, são ouvintes mais ávidos, em detrimento dos artistas cujos fãs têm práticas de audição mais casuais. Uma vez que a intensidade de audição dos usuários varia significativamente entre as características das faixas, como gêneros musicais e popularidade do artista, o UCPS traria “consequências muito diferentes” a depender do gênero em que cada artista se enquadrar: por exemplo, “diminuiria a parcela das receitas alocadas aos artistas mais populares – os “superstars” – e ao Hip-hop e Rap” (MOUREAU, 2024).

Contudo, o presidente da Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) Carlos Mills argumenta que “esse modelo iria melhorar para alguns e piorar para outros, mas não resolver o problema, que é pessoas ganhando centavos” (MILLS, 2021). Ainda assim, o *User-Centric Payment System* parece a opção mais justa existente para se distribuir royalties aos titulares de direitos autorais através das plataformas de streaming, uma vez que corroboraria para reduzir a desigualdade entre os ganhos de artistas.

Diante do cenário de injustiça e falta de transparência narrado acima, governos como o da França e do Reino Unido elaboraram iniciativas para investigar seu impacto econômico. O comitê *Digital, Culture, Media and Sport* do governo britânico, por exemplo, instaurou em 2021 o inquérito *Economics of music streaming*, no qual parlamentares averiguaram se o governo deveria tomar medidas regulatórias para proteger a indústria após as medidas tomadas pela União Europeia sobre direitos autorais e propriedade intelectual. O inquérito levou em consideração as perspectivas de especialistas da indústria, artistas e gravadoras, bem

¹⁰⁸ Ibidem.

como as próprias plataformas¹⁰⁹, e resultou em um documento de 122 páginas com uma análise detalhada e didática do panorama atual da indústria fonográfica britânica, bem como indicações para que a autoridade reguladora de concorrência (*Competition and Markets Authority* — CMA) busque formas de inibir em alguma medida a atuação predatória das grandes gravadoras e das plataformas de streaming no que tange à baixa remuneração da extensa maioria dos artistas.

Enquanto as grandes gravadoras também dominarem o mercado dos direitos de autor sobre as canções através das suas operações de edição, é difícil prever se a canção será avaliada de forma justa. [...] Enquanto os grandes grupos musicais dominarem a edição musical, há poucos incentivos para que os seus interesses na edição musical corrijam a desvalorização da canção em relação ao fonograma (UK PARLIAMENT, 2022, tradução da autora).

Questionou-se, então, se o Brasil possuiria alguma iniciativa semelhante no sentido de buscar regulamentar ou coibir a atuação predatória das plataformas e/ou gravadoras, fosse no poder Legislativo ou no Judiciário.

5.2 PESQUISA SOBRE ABORDAGEM DAS PROBLEMÁTICAS DO STREAMING NO BRASIL

Com o objetivo de verificar se e como os Poderes Executivo e Judiciário brasileiros estariam lidando com as duas problemáticas apresentadas no presente capítulo — a falta de transparência de dados e a baixa remuneração dos artistas —, foram realizadas uma pesquisa de projetos de lei no portal virtual da Câmara dos Deputados e uma de jurisprudência nos portais virtuais dos seguintes tribunais: Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ), Tribunal Regional Federal da 2ª Região (TRF-2), Superior Tribunal de Justiça (STJ) e Supremo Tribunal Federal (STF). Na primeira, foram buscadas as palavras-chave “streaming e música”; na segunda, “streaming”, “direito autoral e música”, “plataforma e música”; e “spotify”.

5.2.1 Pesquisa de jurisprudência

¹⁰⁹ UK PARLIAMENT. **Economics of music streaming**. UK Parliament, 2022. Disponível em: <https://committees.parliament.uk/work/646/economics-of-music-streaming/publications/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

Foi realizada uma pesquisa de jurisprudência nos portais virtuais do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ), do Tribunal Regional Federal da 2ª Região (TRF-2), do Superior Tribunal de Justiça (STJ) e do Supremo Tribunal Federal (STF). Foram pesquisadas as palavras-chave “streaming”, “direito autoral e música”, “plataforma e música”; e “spotify”.

A partir da palavra-chave “streaming”, foram encontrados três resultados no STF e sete no STJ. No TRF-2, foram quatro a partir de “streaming”; 22 a partir de “direito autoral e música” e nenhum com as expressões “plataforma e música” e “spotify”. Já no TJRJ, foram encontrados 40 resultados a partir de “streaming”, utilizando-se o período de tempo entre 2010 e 2024.

Uma temática frequente nos tribunais foi a relativa ao entendimento de que os *plays* das plataformas de streaming se enquadram como execução pública (cujo conceito foi explicado acima), e que conseqüentemente ensejariam o pagamento de valores para o ECAD, responsável pela função de assegurar a remuneração adequada aos artistas que tiverem suas obras executadas em espaços de frequência coletiva.

Este entendimento se mostra consolidado a partir dos julgados encontrados, especialmente considerando a decisão mais emblemática sobre este tópico: a do REsp no 1559264 / RJ (2013/0265464-7), proferida pelo STJ, sob o argumento de que a Lei 9.610/98 define como local de frequência coletiva qualquer local onde obras musicais sejam transmitidas, independentemente do número de pessoas presentes no ambiente de exibição musical, e que a mera disponibilização de uma obra pelo provedor já configura a execução pública das obras protegidas por direitos autorais.

Sobre este tópico, foi encontrado um processo no Supremo Tribunal Federal; três no Superior Tribunal de Justiça; nenhum no Tribunal Regional Federal da 2ª Região e três no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro.

Outros temas relativos ao direito autoral foram o uso não autorizado de obras em plataformas de streaming (um resultado no TJRJ); a exclusão arbitrária de repertório musical das plataformas de streaming (um resultado no TJRJ) e a diferenciação entre contrato de edição e de cessão de direitos autorais (um resultado no TJRJ). Foram encontrados dois processos em segredo de justiça no TJRJ.

Em relação especificamente às plataformas de streaming, no STF foram encontrados dois resultados acerca da incidência do Imposto Sobre Serviços (ISS) nos serviços prestados

por elas; no STJ, dois sobre substituição da obrigação de lançamento de obras de audiovisual em salas de cinema pelo lançamento em plataformas de *streaming* e vídeo sob demanda. Já demais temas abarcaram a esfera do direito do consumidor (11 resultados — TJRJ), cessão de direitos de transmissão para streaming televisivo (três resultados — TJRJ) e previdência social (um resultado — TRF-2).

Foi encontrado um único processo no TJRJ envolvendo a possível prática de concorrência desleal pela Spotify Brasil. Contudo, tratava-se de agravo de instrumento cujo acórdão não analisou o mérito da lide, tendo considerado o recurso prejudicado e remetido de ofício os autos a Vara Empresarial da Comarca da Capital devido ao fato de haverem sido endereçados a foro sem competência para julgar o feito. Infelizmente, não foi possível encontrar o processo remetido em questão, mesmo buscando-se pelos nomes das partes e palavras-chave relativas à temática em comento. Acredita-se que, tendo sido novamente distribuído, o processo tenha adquirido outra numeração.

Diante disso, pode-se afirmar que o Poder Judiciário possui uma abordagem ainda incipiente em relação às questões da falta de transparência na divulgação de dados pelas plataformas de streaming de música e da baixa remuneração de artistas por elas.

5.2.2 Pesquisa por projetos de lei na Câmara dos Deputados

Para a pesquisa por projetos de lei na Câmara dos Deputados, foi utilizada a expressão “streaming e música”, tendo sido encontrados 31 resultados.

Os assuntos mais recorrentes foram sobre a tributação dos serviços de streaming pelo Imposto de Bens e Serviços — o IBS (três resultados) e sobre o enquadramento de *plays* nas plataformas de streaming de música como execução pública (quatro resultados).

Por fim, foram encontradas três iniciativas que dizem respeito à regulamentação das plataformas de streaming e à justiça na distribuição de royalties por elas: o PL 5974/2016, o PLP 241/2020 e o RIC 1684/2020.

O projeto de lei nº 5.974 de 2016, apresentado pelo Deputado Rômulo Gouveia, trata da regulamentação da transmissão de conteúdo de áudio e vídeo pela internet — o webcasting, estudado neste trabalho. O projeto define termos como web “rádio”, “playlist”, “áudio em demanda” e “portal de áudio e vídeo”, estabelecendo normas para a transmissão desses

conteúdos, tanto por streaming quanto por download. Além disso, o projeto aborda a fiscalização dos direitos autorais relacionados a essas transmissões e estabelece penalidades para crimes informáticos, conforme a Lei nº 12.737/2012. A justificativa do projeto destaca a falta de regulamentação específica no Brasil para o pagamento de royalties sobre músicas executadas em rádios e TVs pela internet, diferenciando a situação em comparação aos Estados Unidos. Entretanto, ele foi retirado de pauta em 2018, de ofício, em virtude da ausência do relator no momento da apreciação da matéria, sendo posteriormente arquivado.

Já o segundo, o Projeto de Lei Complementar 241 de 2020 (PLP 241/2020), busca instituir a Contribuição Social Especial sobre Serviços Digitais, imposto destinado a financiar programas de renda básica, incidindo sobre a receita bruta de serviços digitais de empresas que operam no Brasil, incluindo serviços de streaming. O objetivo do projeto é corrigir a disparidade entre o lucro dessas empresas e sua contribuição fiscal no Brasil. Ele foi apensado ao PLP 218/2020, que possui o mesmo objeto, mas não apresentou movimentações desde agosto de 2023.

Por fim, o último resultado foi o Requerimento de Informação nº 1684 de 2020, que requereu à então Secretaria Especial de Cultura informações referentes ao recebimento de valores provindos de plataformas de streaming e sobre sua distribuição a compositores e intérpretes. A solicitação incluiu a base de cálculo dos royalties, o ranking dos compositores e intérpretes dos três anos anteriores, entre outras informações, com o objetivo de avaliar a necessidade de serem aumentados os percentuais de royalties pagos e serem discutidos possíveis ajustes¹¹⁰. O Ministério do Turismo (do qual a Secretaria Especial de Cultura fazia parte) proferiu um parecer em 2021, trazendo os valores da arrecadação sobre serviços digitais e sobre shows e eventos nos anos de 2018 e 2019. Em relação à base de cálculo para pagamento das plataformas e às obras mais tocadas, o parecer limitou-se a comentar que estas informações se encontram presentes no site do ECAD, e ressaltou que “a legislação não determina que essas informações sejam disponibilizadas”¹¹¹.

¹¹⁰ FORTE, Danilo. **Requerimento de Informação nº 1684 de 2020**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1953567&filename=RIC%201684/2020. Acesso em: 19 ago. 2024.

¹¹¹ NETO, Gilson Machado Guimarães. **Ofício nº 42/2021/GM**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1958768&filename=Tramitacao-RIC%201684/2020. Acesso em: 19 ago. 2024.

Desta pesquisa, compreendeu-se que, apesar de existirem alguns esforços para que as problemáticas do streaming sejam combatidas no Brasil, eles ainda não possuem a robustez ideal e não são fruto do devido interesse pelos agentes do poder público nacional.

Concluiu-se, finalmente, que os resultados encontrados nas duas pesquisas evidenciam a abordagem ainda incipiente destas temáticas pelos Poderes Judiciário e Legislativo brasileiro.

6. CONCLUSÃO

Conforme se analisou no decorrer deste trabalho, o streaming é o protagonista da indústria fonográfica atual, seja por sua praticidade ao oferecer catálogos praticamente infinitos aos consumidores sem necessidade de armazenamento, a local e hora desejados; por proporcionar muito mais facilidade de se disponibilizar obras musicais ao público; por ter reduzido a pirataria a números tremendamente inferiores em comparação ao período de 10 anos antes; ou simplesmente por ser a maior fonte de arrecadação do mercado. Apesar de ser muito recente — uma vez que, na contemporaneidade, as mudanças culturais e a troca de informações avançam a passos acelerados —, o impacto do streaming já é notório e demanda uma abordagem legal que seja capaz de abarcar sua natureza e suas problemáticas.

Estas últimas — a falta de transparência na divulgação de dados relativos à distribuição de royalties e a baixa remuneração —, como se observou no decorrer deste estudo, impactam profundamente a vida dos artistas, que são a base de toda a indústria em questão, de modo que são poucos os que têm a oportunidade de poder contar com os *plays* nas plataformas para se adquirir um retorno financeiro digno. Afinal, o sistema de pagamentos baseado no total de streams que as plataformas atingem acaba por ser muito desigual e privilegiar os artistas maiores, de modo que torna-se muito mais difícil que artistas menores cresçam. O modelo de pagamento baseado nos streams de usuários, portanto, parece ser uma alternativa mais justa para o sistema, apesar de também trazer problemas, ou simplesmente o desagrado de atores como os astros e as grandes gravadoras.

Em relação à legislação brasileira, especialmente a Lei 9.610/1988, a Lei de Direito Autoral, entendeu-se que ela merece ser atualizada — uma vez que não só não aborda a tecnologia de streaming, mas abarca de forma antiquada a música digital —, inclusive possivelmente adotando-se o texto do PL 2370/2019, que regulamenta com profundidade o

streaming, dentre outras temáticas. Ademais, após as pesquisas de jurisprudência e por projetos de lei realizadas neste trabalho, conclui-se que ainda não é dada a devida importância à temática do streaming pelo poder público, diante da ausência de jurisprudência sobre a matéria e da desvalorização dos projetos de lei encontrados — que ou simplesmente deixaram de tramitar ou foram arquivados por falta de manifestação.

Questiona-se, contudo, se uma regulamentação como a sugerida poderia afastar as plataformas de streaming do Brasil, por mais que este seja um mercado importante para elas, já que trata-se de grandes empresas de tecnologia de atuação global que não possuem interesse em ter suas atividades inibidas. Além da regulação nacional, portanto, é necessário que isso ocorra no âmbito internacional, como em tratados e acordos, para que as plataformas sigam atuando sem deixarem de prestar seus serviços em países que optarem por políticas mais robustas de proteção aos autores.

Por fim, espera-se, diante do que foi estudado, que haja um esforço internacional e nacional para se compreender não só a verdadeira importância das plataformas de streaming para a indústria fonográfica, mas também a relevância desta para a economia global e nacional e que, assim, seja conferida maior dignidade remuneratória aos artistas.

REFERÊNCIAS

ABRAMUS. **As diferenças dos players do mercado da música**. Abramus, 2023. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/21292/as-diferencas-dos-players-do-mercado-da-musica/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

ABRAMUS. **Produtor musical x Produtor fonográfico: quais as diferenças?**. Abramus. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/15238/produtor-musical-x-produtor-fonografico-quais-as-diferencas/>. Acesso em: 31 jul. 202

ALGOHITS. **Qual é a diferença entre uma editora musical, uma administradora autoral e uma distribuidora?** Algohits. Disponível em: <https://algohits.com/blog/diferenca-entre-editora-musical-e-distribuidora/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

ARAÚJO, Patricia. **15 anos de Spotify: como o gigante do streaming reinventou a indústria musical**. Música, Copyright & Tecnologia, 2021. Disponível em: <https://mct.mus.br/15-years-of-spotify-how-the-streaming-giant-has-changed-and-reinvented-the-music-industry/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

BANDCAMP. **Sobre nós**. Bandcamp. Disponível em: <https://bandcamp.com/about>. Acesso em: 16 ago. 2024.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **No dia 9 de abril de 1986, foi lançado o primeiro CD produzido no Brasil**. Brasília: Rádio Câmara, 2022. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/842981-no-dia-9-de-abril-de-1986-foi-lancado-o-primeiro-cd-produzido-no-brasil>. Acesso em: 08 jul. 2024.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Relatório final da CPI do Ecad chega à Câmara**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2012. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/372144-relatorio-final-da-cpi-do-ecad-chega-a-camara>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BRASIL. Senado Federal. **Comissão de Direitos Autorais e Acesso à Informação**. Brasília: Senado Federal. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=1566>. Acesso em: 5 jul. 2024.

BRASIL. Senado Federal. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 5 jun. 2024.

BRASIL. Senado Federal. **Nova Lei de Direitos Autorais é sancionada**. Brasília: Senado Federal, 1998. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/presidencia/noticia/renan-calheiros/nova-lei-de-direitos-autorais-e-sancionada>. Acesso em: 5 jul. 2024.

BRASIL. Ministério das Comunicações. **Rádio no Brasil: há mais de 100 anos criando e contando histórias**. Brasília: Ministério das Comunicações, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/setembro/radio-no-brasil-ha-mais-de-100-anos-criando-e-contando-historias>. Acesso em: 24 jun. 2024.

BRÊDA, Lucas. **Artistas protestam para que cada 'play' pague um centavo de dólar no streaming**. Folha de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/artistas-protestam-para-que-cada-play-pague-um-centavo-de-dolar-no-streaming.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2024.

CAGNONI, Ana Carolina. **Aberta discussão para reforma da Lei de Direitos Autorais**. Grinberg Cordovil, 2019. Disponível em: <https://gcalaw.com.br/wp-content/uploads/2019/08/Aberta-discuss%C3%A3o-para-reforma-da-Lei-de-Direitos-Autorais-PT.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2024.

CANASSA, Ana Luiza de Faria. **Streaming e a função social do direito autoral**. São Paulo, 2020. 326 p. Dissertação de Mestrado — Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 133.

CATEGORIA: Empresas de radiodifusão do Brasil. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Empresas_de_radiodifus%C3%A3o_do_Brasil. Acesso em: 31 jul. 2024.

CERN. **The birth of the web**. Disponível em: <https://home.cern/science/computing/birth-web>. Acesso em: 10 jul. 2024.

COLLA, Daniela. **Contratos 360° na indústria musical brasileira**. Di Blasi, Parente & Associados, 2019. Disponível em: <https://diblasiparente.com.br/contratos-360o-na-industria-musical-brasileira/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

COPYRIGHT HOUSE. **Países da Convenção de Berna**. Copyright House. Disponível em: <https://pt.copyrighthouse.org/paises-convencao-de-berna>. Acesso em: 11 jun. 2024.

DE MARCHI, Leonardo. Comunicação pessoal. Aula apresentada no curso Música & Negócios, Instituto Genesis, Rio de Janeiro, out. 2020.

DEMARTINI, Silvana, PANZOLINI, Carolina. **Manual de Direitos Autorais**. Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração, 2020.

FERREIRA, Renata; CARVALHO, Vitoria. **Reforma da Lei de Direitos Autorais: O que muda com o substitutivo do PL 2370?** Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes (IDEA), 2023. Disponível em: <https://institutodea.com/artigo/reforma-da-lei-de-direitos-autorais-o-que-muda-com-o-substitutivo-do-pl-2370/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FORTE, Danilo. **Requerimento de Informação nº 1684 de 2020**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1953567&filename=RIC%201684/2020. Acesso em: 19 ago. 2024.

FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti (org.). **Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.

G1. **Apple cria novas faixas de preço para músicas da iTunes**. G1, 2009. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL1076366-6174,00->

[APPLE+CRIA+NOVAS+FAIXAS+DE+PRECO+PARA+MUSICAS+DA+ITUNES.html](#). Acesso em: 10 jul. 2024.

G1. **Explosão de downloads de música começou com o Napster**. G1, 2006. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1263635-7084,00-EXPLOSAO+DE+DOWNLOADS+DE+MUSICA+COMECOU+COM+O+NAPSTER.html>. Acesso em: 10 jul. 2024.

G1. Pesquisa mapeia 'desigualdade musical' na internet: 1% dos músicos geram 90% das audições. G1, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/09/02/pesquisa-mapeia-desigualdade-musical-na-internet-1percent-dos-musicos-geram-90percent-das-audicoes.ghtml>. Acesso em: 15 ago. 2024

GREENBURG, Zack O'Milley. **Como as gravadoras estão se apoderando da multibilionária revolução digital**. Forbes Brasil, 2015. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2015/12/como-as-gravadoras-estao-se-apoderando-da-multibilionaria-revolucao-digital/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

INGHAM, Tim. **It's happened: The major labels are now generating over \$1m every hour from streaming**. Music Business Worldwide, 2020. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/its-happened-the-major-labels-are-now-generating-over-1m-every-hour-from-streaming/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

MAGALHÃES, Williane. **Remuneração Spotify: como funciona e quanto o Spotify paga**. Remessa Online, 2024. Disponível em: <https://www.remessaonline.com.br/blog/spotify-2/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MATOS, Thaís. **Quanto um compositor ganha pelo seu play em streamings? Entenda o pagamento de direitos autorais**. G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/06/11/quanto-um-compositor-ganha-pelo-seu-play-em-streamings-entenda-o-pagamento-de-direitos-autorais.ghtml>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MENDES, Yhago. **Aprenda as diferenças entre Gravadora, Editora e Distribuidora**. Murb Brasil, 2024. Disponível em: <https://murbbrasil.com/aprenda-a-diferencas-entre-gravadora-editora-e-distribuidora/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

MIRANDA, Camila. **O que é DAW?**. Moises Blog, 2024. Disponível em: <https://moises.ai/pt/blog/dicas/o-que-e-daw/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

MIXMAG. **Relatório revela que 120.000 novas faixas são lançadas diariamente em serviços de streaming**. Mixmag, 2023. Disponível em: <https://mixmag.com.br/>

[read/relatorio-revela-que-120-000-novas-faixas-sao-lancadas-diariamente-em-servicos-de-streaming-news](#). Acesso em: 13 ago. 2024.

MOGUL. **Publishing Rights vs Master Rights: Understanding the Key Differences**. Mogul, 2024. Disponível em: <https://www.usemogul.com/post/publishing-rights-vs-master-rights-understanding-the-key-differences>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MOREAU, François; WIKSTROM, Patrik; HAAMPLAND, Ola; JOHANNESSEN, Rune. **Implementing a user-centric payment model in the music streaming market: a comparative approach based on stream-level data**. HAL Open Science, 2024. Disponível em: <https://hal.science/hal-04570236/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

MUSIC ART. **O que é acessoria musical?**. Music Art. Disponível em: <https://escolamusicartchapeco.com.br/glossario/o-que-e-assessoria-musical/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

NETO, Gilson Machado Guimarães. **Ofício nº 42/2021/GM**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1958768&filename=Tramitacao-RIC%201684/2020. Acesso em: 19 ago. 2024.

NETO, Renato Lovato. **A natureza jurídica do direito intelectual e sua classificação**. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=810dfbbebb173020>. Acesso em: 4 jun. 2024.

NSPORTS. **Conheça o streaming e sua história sensacional**. Blog NSports, 2020. Disponível em: <https://blog.tvnsports.com.br/2020/02/24/conheca-o-streaming-e-sua-historia-sensacional/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

OMPI/INPI. Curso DL 101P BR – Módulo 3 – Direitos Autorais (7V), 2020.

PEER-to-peer. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer>. Acesso em: 10 jul. 2024.

PRO-MÚSICA BRASIL. **Mercado Brasileiro de Música 2023**. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Mercado-Brasileiro-em-2023.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RÁDIO TECNO HOUSE. **Qual a diferença entre gravadora, selo e produtora?**. Rádio Tecno House, 2021. Disponível em: <https://www.radiotecnohouse.com.br/2021/11/qual-diferenca-entre-gravadora-selo-e.html>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SIQUEIRA, Pedro. **Quanto vale o play? Serviços de streaming para música dividem opiniões.** Folha de Pernambuco, 2017. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/quanto-vale-o-play-servicos-de-streaming-para-musica-dividem-opinioes/29831/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2003.

SPOTIFY. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Spotify>. Acesso em: 21 jun. 2024.

SPOTIFY FOR ARTISTS. **Loud&Clear.** Spotify for Artists. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

SPOTIFY FOR ARTISTS. **Royalties.** Spotify for Artists. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

STASSEN, Murray. **Spotify subscribers grew by 3m to 239m in Q1, as company posts biggest ever quarterly profit.** Music Business Worldwide, 2024. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-subscribers-grew-by-3m-to-239m-in-q1-as-company-posts-biggest-ever-quarterly-profit/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

TARAN, Carlos. **Precisamos falar sobre o streaming.** Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/precisamos-falar-sobre-o-streaming/46701838>. Acesso em: 15 ago. 2024

TEC MUNDO. **A história do Spotify: a revolução do streaming de música e vídeo.** TecMundo, 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633-historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm>. Acesso em: 14 jun. 2024.

UK PARLIAMENT. **Economics of music streaming.** UK Parliament, 2022. Disponível em: <https://committees.parliament.uk/work/646/economics-of-music-streaming/publications/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

VAN HAANDEL, Johan Cavalcanti. **Webcasting sonoro: noções para a criação de conteúdo em um processo de distribuição de áudio online.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2564-1.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2024.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, jul.-dez. 2014.