



**Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Direito**

Daniel Kenji Ramos Campoi

**Consequências propiciadas pela publicação da Lei 12.853/13
e a sistemática regulamentar de gestão coletiva de direitos
autorais para além da era do streaming**

*Consequences provided by the publication of Law no. 12,853/13 and the regulatory system of
collective management of copyright beyond the streaming era*

Brasília
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE DIREITO

**Consequências propiciadas pela publicação da Lei 12.853/13
e a sistemática regulamentar de gestão coletiva de direitos
autorais para além da era do streaming**

Autor: Daniel Kenji Ramos Campoi

Orientador: Prof.Dr. Márcio Iorio Aranha

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel no Programa de Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, linha de pesquisa de *Transformações da Ordem Social e Econômica e Regulação*.

Brasília, 01 de fevereiro de 2023.

FOLHA DE APROVAÇÃO

DANIEL KENJI RAMOS CAMPOI

Consequências propiciadas pela publicação da Lei 12.853/13 e a sistemática regulamentar de gestão coletiva de direitos autorais para além da era do streaming

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel no Programa de Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, linha de pesquisa de *Transformações da Ordem Social e Econômica e Regulação*.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr. Márcio Iório Aranha
(Orientador – Presidente)

Prof.Dr. Alexandre Kehrig Veronese Aguiar
(Membro)

Me. Caio Eduardo Cormier Chaim
(Membro)

Prof.Dr. Alexandre Araújo Costa
(Suplente)

Agradecimentos

Tenho convicção de que nada se constrói sozinho, seja a arte, o intelecto ou sentimentos, todos os aspectos do pensar, do sentir, e conseqüentemente, do criar, dependem da inevitável comunhão de ideais e perspectivas diversas. Podemos até criar e sentir na solidão de nossa própria companhia, mas todas as sinapses realizadas durante tal momento de solidão ocorrem graças às conexões que fizemos ao longo de nossa caminhada. Dito isso, gostaria de agradecer não apenas àqueles que estão sempre presentes alicerçando e pavimentando a estrada na qual caminho, mas também àqueles que com apenas um vislumbre foram capazes de me apresentar uma maneira diferente de enxergar o mundo. Agradeço àqueles que não estão mais em vida, àqueles que apenas por um momento se fizeram importantes; agradeço às artes e todas as formas extraordinárias de se transmitir as inúmeras e surpreendentes visões de mundo, mas acima de tudo agradeço aos que tanto me fortalecem no dia-a-dia. Sendo assim, envio um caloroso obrigado a todos os meus familiares, amigos e claro, a música, que não permitiram que eu desistisse desse momento, saibam que sem vocês a vida seria expressivamente menos importante. Ademais, agradeço aos doutores e mestres que me deram a satisfação de compor a banca deste trabalho e muito bem me orientaram no encerramento desta longa jornada. A todos desejo uma extraordinária bem-aventurança.

FICHA CATALOGRÁFICA

Cc Campoi, Daniel
Consequências propiciadas pela publicação da Lei 12.853/13 e a sistemática regulamentar de gestão coletiva de direitos autorais para além da era do streaming / Daniel Campoi, Kenji Ramos; orientador Márcio Iório Aranha. - Brasília, 2023. 143 p.

Monografia (Graduação - Direito) - Universidade de Brasília, 2023.

1. Gestão Coletiva de Direitos Autorais. 2. Propriedade Intelectual. 3. Direito Regulatório. 4. Blockchain. 5. Indústria Musical Gravada. I. Ramos, Kenji. II. Aranha, Márcio Iório, orient. III. Título.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CAMPOI, Daniel Kenji Ramos. 2022. Consequências propiciadas pela publicação da Lei 12.853/13 e a sistemática regulamentar de gestão coletiva de direitos autorais para além da era do streaming. Monografia Final de Curso em Direito, Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, DF 129 p.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - ARTE, TECNOLOGIA E O DIREITO DO AUTOR	6
1.1 A CRIATIVIDADE COMO PARADIGMA ECONÔMICO.....	6
1.2 A ORIGEM DO DIREITO DO AUTOR.....	8
1.3 PANORAMA TEÓRICO, O DIREITO AUTORAIS NO CENÁRIO MUSICAL ATUAL.....	12
1.3.1 Titularidade e ramificações	15
1.3.2 Limitações e Exceções ao Direito do Autor	17
1.4 O AVANÇO TECNOLÓGICO E A EVOLUÇÃO DA PROTEÇÃO AUTORAIS.....	19
1.5 A EXECUÇÃO PÚBLICA MUSICAL.....	22
CAPÍTULO II - A GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL	25
2.1 NOÇÕES GERAIS DA GESTÃO COLETIVA.....	27
2.2 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DOS DIREITOS AUTORAIS E GESTÃO COLETIVA NO BRASIL.....	28
2.2.1 O sistema de sociedades arrecadadoras de direitos autorais: surgimento das primeiras associações	29
2.2.2 Lei nº 5.988/73, o sistema, as associações e a criação do ecad	33
2.2.3 A CPI da Câmara dos Deputados	37
2.3 A LEI DE DIREITOS AUTORAIS (LEI Nº 9.610/98) E A CONSOLIDAÇÃO DO MONOPÓLIO DO ECAD.....	40
2.3.1 O monopólio legal do ECAD	43
2.3.2 As sistemáticas da gestão coletiva sob óbice da Ida (representação, arrecadação e distribuição)	44
2.4 AS DEMAIS CPI'S CONTRA O ECAD.....	49
2.5 A LEI Nº 12.853/13 E SEU IMPACTO SOBRE O SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA.....	54

2.5.1. A fiscalização e regulação do novo sistema – a DDI/SNDAPI	56
2.5.2. As novas sistemáticas de gestão (transparência, representação, arrecadação e distribuição)	59
2.6 O ATUAL PANORAMA DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL	65
2.6.1 O resp 1559264/rj e a definição jurisprudencial sobre os serviços de streaming – <i>leading case</i> e cad x oi	70
CAPÍTULO III - INTERNET, STREAMING, E BLOCKCHAIN: O ACESSO À INDÚSTRIA SOB A PALMA DA MÃO	77
3.1 O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO MERCADO FONOGRÁFICO ..	79
3.2 O <i>STREAMING</i> COMO PROPULSOR DA INDÚSTRIA MUSICAL MODERNA	83
3.2.1 Os <i>stakeholders</i> da indústria fonográfica atual	86
3.2.2 A distribuição de direitos autorais: a polêmica do <i>streaming</i> por assinatura	90
3.3 AS ATUAIS TECNOLOGIAS DE GERENCIAMENTO DE DIREITOS AUTORAIS: <i>DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT SYSTEMS</i> (DRM)	96
3.3.1 A composição estrutural do <i>Digital Rights Management</i>	98
3.4 MODERNIZAÇÃO DA CONFIANÇA EM AMBIENTE DIGITAL: A ARQUITETURA DA <i>BLOCKCHAIN</i>	102
3.4.1 Situando a tecnologia: características da <i>blockchain</i>	104
3.4.2 <i>Smart Contracts</i>: a codificação de cláusulas contratuais ..	107
3.4.3 A indústria criativa na aplicação da <i>blockchain</i>	109
3.5 A PROMESSA DA <i>BLOCKCHAIN</i> E A INDÚSTRIA MUSICAL	110
3.5.1 A falta de transparência de informações sobre obras protegidas e a padronização fornecida pela <i>blockchain</i>	111
3.5.2 Controle de cópias digitais e os <i>smart contracts</i>	113
3.5.3 Compensação justa e pagamentos automatizados	114
3.6 DESAFIOS PARA A APLICAÇÃO DA TECNOLOGIA NA GESTÃO DE DIREITOS AUTORAIS	116

3.7 O FUTURO DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS.....	117
CONCLUSÃO.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125

Resumo

Ao longo de séculos o progresso tecnológico vem moldando o *modus operandi* da exploração comercial da cultura e da música no mundo. E é sob esse incessante progresso, e conseqüente desenvolvimento comercial, que se estruturaram as bases do direito do autor, assim como sua gestão coletiva. Do surgimento das rádios até o advento do *streaming*, o universo jurídico se propôs a acompanhar essas mudanças para certificar-se de que a exploração de obras autorais e os agentes envolvidos no comércio dessas ideias o fizessem de maneira ordenada, justa e, na medida do possível, transparente para todos os envolvidos. No Brasil, o ideal a ser seguido não foi diferente, porém, desde a criação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), na década de 70 (Lei nº5.988/73), o ecossistema de direitos autorais e sua gestão coletiva sofreu com o monopólio legalmente instituído do ECAD, conseqüentes desvios funcionais e patrimoniais, e favorecimentos aos grandes players do mercado através das associações que compunham o ECAD. Anos de denúncias e investigações trouxeram à luz a necessidade de reforma na legislação que regulava o funcionamento da gestão de direitos autorais, culminando na publicação da Lei nº 12.853/13. Com a aplicação do novo dispositivo, novos métodos de formulação da arrecadação e distribuição dos direitos e valores advindos da gestão coletiva, formatos mais democráticos de gestão entre as associações e o ECAD, assim como outras formas de fiscalização e transparência de seus trabalhos foram instaurados. Passada quase uma década da aplicação de tal dispositivo, novas tecnologias, padrões de consumo e produção músico-cultural foram estabelecidos, descentralizando o formato de distribuição de obras, facilitando o acesso à informação e conteúdo autoral, e fortalecendo a produção independente (dissociada dos grandes players do mercado fonográfico), fazendo com que o sistema de gestão de direitos autorais mundial se moldasse para atender às novas tendências e ambientes digitais proporcionados pelo advento da *internet*. Dessa maneira, este trabalho surge com o objetivo de revisar as mudanças propiciadas pelo dispositivo em questão e seu impacto no ecossistema de gestão coletiva brasileiro, assim como analisar como o panorama da gestão de direitos autorais atual pode

utilizar-se das novas tendências tecnológicas – mais especificamente, a tecnologia *blockchain* – para melhor adaptação à realidade de consumo e produção musical hodierno.

Palavras-chaves: Gestão Coletiva de Direitos Autorais, ECAD, *Blockchain*, Direito Autoral, Música, Tecnologia, Regulação.

Abstract

Over the centuries, technological progress has been shaping the *modus operandi* of the commercial exploitation of culture and music in the world. And it is under this incessant progress, and consequent commercial development, that the foundations of copyright, as well as its collective management, were structured. From the emergence of radio stations until the advent of streaming, the legal universe proposed to follow these changes to make sure that the exploitation of authorial works and the agents involved in the commerce of these ideas did so in an orderly, fair and, as far as the possible, transparent way to all involved. In Brazil, the ideal proposed was no different, however, since the creation of the Central Office for Collection and Distribution (ECAD), in the 70s (Law no. 5,988/73), the copyright ecosystem and its collective management suffered from the legally established monopoly of the ECAD, consequent functional and patrimonial deviations, and favoring of the major players in the market through the associations that composed ECAD. Years of complaints and investigations brought to light the need to reform the legislation that regulated the functioning of copyright management, culminating in the publication of Law no. 12,853/13. With the application of the new device, new methods of formulating the collection and distribution of rights and values arising from collective management, more democratic formats of management between the associations and the ECAD, as well as other forms of inspection and transparency of their work were introduced. After almost a decade from the application of this device, new technologies, patterns of consumption and musical-cultural production were established, decentralizing the format of distribution of copyrighted works, facilitating access to information and authorial content, and strengthening independent production (detached from the great players in the phonographic market), causing the world copyright management system to be shaped to meet the new trends and digital environments provided by the advent of the internet. Thereby, this work arises with the objective of reviewing the changes provided by Law no. 12,853/13 and its impact on the Brazilian collective management ecosystem, as well as analyzing how the current copyright management panorama can make use of new technological trends - more specifically,

streaming and blockchain technologies – to better adapt to the reality of today's music consumption and production.

Keywords: Collective Management of Copyright, ECAD, Blockchain, Copyright, Music, Technology, Regulation.

Lista de Figuras

Figura 1	– Gráfico da receita gerada pelas diversas modalidades de consumo de músicas gravadas entre 1999 e 2021	25
Figura 2	– Gráfico da participação percentual de cada segmento na receita total gerada pela indústria musical gravada no ano de 2021.....	26
Figura 3	– Listagem dos valores arrecadados e distribuídos pelo ECAD entre 2010 e o primeiro semestre de 2021.....	60
Figura 4	– Percentual anual de participação de cada modalidade de arrecadação realizada pelo ECAD em 2019.....	73
Figura 5	– Percentual anual de participação de cada modalidade de arrecadação realizada pelo ECAD em 2021.....	74
Figura 6	– Fluxo de pagamento de <i>royalties</i> (simplificado).....	90
Figura 7	– Tipos de redes.....	107
Figura 8	– Encadeamento de blocos.....	108
Figura 9	– Modos em que as <i>blockchains</i> podem aprimorar a gestão de direitos autorais.....	111
Figura 10	– Fluxo de pagamento titular-usuário.....	115

Lista de Quadros

Quadro 1 – Modalidades de arrecadação e distribuição 66

Lista de Siglas e Abreviaturas

<i>ECAD</i>	<i>Escritório Central de Arrecadação e Distribuição</i>
<i>OMPI</i>	<i>Organização Mundial de Propriedade Intelectual</i>
<i>WIPO</i>	<i>World Intellectual Property Organization</i>
<i>WCT</i>	<i>WIPO Copyright Treaty</i>
<i>WTTP</i>	<i>WIPO Performances and Phonograms Treaty</i>
<i>RIAA</i>	<i>Recording Industry Association of America</i>
<i>MP3</i>	<i>MPEG-1 Audio Layer 3</i>
<i>P2P</i>	<i>Peer-to-peer</i>
<i>LP</i>	<i>Long-Playing Record</i>
<i>DVD</i>	<i>Digital Versatile Disc</i>
<i>CD</i>	<i>Compact Disk</i>
<i>IFPI</i>	<i>International Federation of the Phonographic Industry</i>
<i>SBAT</i>	<i>Sociedade Brasileira de Autores Teatrais</i>
<i>ABCA</i>	<i>Associação Brasileira de Compositores e Editores</i>
<i>UBC</i>	<i>União Brasileira de Compositores</i>
<i>SBACEM</i>	<i>Sociedade Brasileira de Autores</i>
<i>SADEMBRA</i>	<i>Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no</i>
<i>Brasil</i>	
<i>CNDA</i>	<i>Conselho Nacional de Direito Autoral</i>
<i>CPI</i>	<i>Comissão Parlamentar de Inquérito</i>
<i>SOCINPRO</i>	<i>Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos</i>
<i>Intelectuais</i>	
<i>LDA</i>	<i>Lei de Direitos Autorais</i>
<i>ALESP</i>	<i>Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo</i>
<i>CADE</i>	<i>Conselho Administrativo de Defesa Econômica</i>
<i>ABRAMUS</i>	<i>Associação Brasileira de Música e Artes</i>
<i>SNDA</i>	<i>Secretaria Nacional de Direitos Autorais</i>
<i>DDI</i>	<i>Diretoria de Direitos Intelectuais</i>
<i>SNDAPI</i>	<i>Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade</i>
<i>Intelectual</i>	
<i>UDA</i>	<i>Unidade de Direito Autoral</i>
<i>STJ</i>	<i>Superior Tribunal de Justiça</i>
<i>DRM</i>	<i>Digital Rights Management</i>
<i>RMI</i>	<i>Rights Management Information</i>
<i>REL</i>	<i>Right Expression Language</i>
<i>TPM</i>	<i>Technical Protection Measure</i>
<i>CISAC</i>	<i>Confederação Internacional das Sociedades de Autores e</i>
<i>Compositores</i>	
<i>CMO</i>	<i>Collective Management Organizations</i>
<i>UMAW</i>	<i>Union of Musicians and Allied Workers</i>
<i>DMCA</i>	<i>Digital Millennium Copyright Act</i>
<i>DAO</i>	<i>Distributed Autonomous Organization</i>
<i>API</i>	<i>Application Programming Interface</i>

INTRODUÇÃO

Apresentação do Estudo

O caráter dúplice do direito autoral demonstra sua importância no fomento econômico-cultural. Das faces e dimensões que o englobam, a cultural se destaca por refletir a riqueza e a identidade de um povo, sua originalidade e personalidade, possibilitando a educação e a disseminação de conhecimento. Já a sua face econômica presta papel significativo no retorno patrimonial àqueles que produzem e fomentam cultura. Juntas, têm uma função importante na proteção às obras intelectuais e, por conseguinte, no estímulo e preparo de um terreno fértil e seguro para o fomento dessas obras. Dessa forma, o direito autoral se torna um instrumento jurídico fundamental para a proteção intelectual e o crescimento da produção criativa e, conseqüentemente, econômica de qualquer nação (PANZOLINI, 2020).

Concomitante a esse terreno fértil, tão necessário para o desenvolvimento cultural, temos o aprimoramento tecnológico e o crescimento do consumo cultural que são, historicamente, variáveis correlatas. Sendo a relação socioeconômica entre arte e tecnologia o pontapé inicial para a alavancagem da proteção autoral. Os séculos se passaram e essa relação se mantém estreita, assim como absolutamente necessária.

Justificativa de Pesquisa

As mudanças tecnológicas e seu impacto no cenário autoral começam a surgir por volta do século XV, com a invenção da imprensa, fato que possibilitou o início da dispersão de material autoral de forma mais ampla. A partir disso, passaram a ser concedidos privilégios àqueles responsáveis pela confecção e distribuição dos exemplares de livros, não se falando ainda em direito do editor, tampouco do autor, mas no monopólio daquele para a exploração da obra impressa (GUEIROS JUNIOR, 2000).

Foi apenas alguns séculos após a invenção da prensa gráfica pelo alemão Johannes Gutenberg e o fim do regime de privilégios que o direito do autor foi de fato reconhecido, estabelecendo a possibilidade de transferência desses direitos às editoras e, conseqüentemente, uma nova forma de regulação do comércio de obras autorais baseada na extensão do direito de *copyright* a todas as pessoas (antes limitado aos membros da *Stationer's Company*) (ZANINI, 2014, p. 216-218) . O

marco histórico dessa mudança pode ser atribuído à aprovação do *Statute Of Anne* (Estatuto da Rainha), de 1710, que conferiu aos autores o direito de cópia por tempo determinado. Consolidando o sistema de *copyright*, em que a Coroa fornecia um período pré-estabelecido de tempo de proteção para a exploração da obra impressa, nascendo daí o termo *royalty* (GANDELMAN, 2007).

Em movimento similar, nasce após a revolução francesa – que aboliu os privilégios de autores e editores na França – o sistema do *droit d’auteur* (SOUZA, 2005). Nesse sistema, inicia-se a proteção a partir da criação da obra e não apenas com a sua edição, o que passou a garantir ao autor uma gama de direitos morais sobre sua criação. Em adição, o autor passa a ter o direito originário de explorar sua obra economicamente, assim como garantia de vinculação eterna de seu nome a ela (ABRÃO, 2014).

A consolidação desses dois sistemas – *Copyright* e *Droit d’Auteur* – deu base para que, ao passar dos anos, os países desenvolvessem suas próprias legislações acerca da temática. No Brasil não foi diferente, e nos levou a embasar nossa legislação no sistema de *Droit d’Auteur*, como aponta Panzolini (2018, p.24):

Há dois grandes sistemas internacionais em que o Direito do Autor se divide, mundo afora: o *copyright* e o *droit d’auteur*. O *copyright* é um sistema adotado preponderantemente pelos países anglo-saxões e oriundos do *common law*, como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Austrália, Nova Zelândia, dentre outros. Para todos esses países, o viés econômico pode ser considerado mais relevante e a perspectiva concentra-se mais sobre a reprodução da obra. Já o sistema *droit d’auteur* é, em sua maioria, adotado pelos países oriundos do *civil law*, como França, Alemanha, países da América Latina e, especialmente, o Brasil. Para esse sistema, a proteção é mais individualista, centrada na figura do autor da obra (Helenara Braga Avancini, 2004) e o direito moral tem forte importância, na medida em que representa a transposição do direito de personalidade do autor na sua obra intelectual. O elemento da dignidade humana é um valor constitucional fundamental e a obra carregará o dna do autor. Muito da legislação de proteção do direito autoral no Brasil foi inspirada no sistema de direito autoral francês, em que há uma especial ênfase na manifestação do espírito de seu criador (BARBOSA, 2013).

As primeiras referências nacionais à propriedade intelectual e ao direito do autor vieram no século XIX. Mas apenas com o Código Civil de 1916, ao dedicar ao tema um capítulo próprio sob a epígrafe “Propriedade literária, científica e artística” (artigos 649 a 673), é que a sociedade brasileira dá os primeiros passos em direção à conscientização da existência dos direitos autorais. No entanto, tais dispositivos revelaram-se insuficientes frente ao avanço incessante dos meios de comunicação (CHAIM, 2016).

Diante dessa expansão dos meios de comunicação em massa e a consequente mudança no consumo cultural, principalmente o musical, ficou evidente a inviabilidade da cobrança pessoal e individualizada de direitos autorais pelo uso público de músicas, fazendo com que a classe de compositores se reunisse em associações civis para representá-los perante a sociedade. As associações, por sua vez, se encarregaram de autorizar a execução pública das obras de seus filiados mediante pagamento de direitos autorais, realizando a cobrança desses valores e os distribuindo aos titulares das obras executadas, ficando esse sistema de representação – fundado no século XVIII e utilizado amplamente no mundo ocidental – conhecido como gestão coletiva de direitos autorais (CHAIM, 2016).

No sistema brasileiro de gestão coletiva a organização se estruturou de forma centralizada na figura do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), especialmente após a extinção do órgão responsável pela sua fiscalização. Desde então o Escritório concentrou diversas competências para disciplinar matérias sensíveis à atividade de gestão coletiva, como, por exemplo, a estruturação dos sistemas de representação, arrecadação e de distribuição de porcentagens às associações que o compõem (FERREIRA, 2020, p. 98).

Entretanto, a atividade do escritório central ao longo dos anos acabou sendo objeto de denúncias, apuradas em CPI's, onde se discutia, principalmente, a falta de transparência na prestação de contas e na fixação de critérios de cobrança, a existência de cartel, assim como o desconto de quantias abusivas à título de custos operacionais, o que culminou, posteriormente, na edição da Lei nº 12.853/13, que revisou toda sistemática de gestão coletiva e fiscalização da atividade do ECAD (FERREIRA, 2020, p. 98).

Tal dispositivo foi a última grande revisão da sistemática de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil e preencheu lacunas necessárias para o funcionamento correto desse sistema, marcando o retorno da atuação estatal na fiscalização e regulamentação da atividade dos entes envolvidos na gestão coletiva (COSTA NETTO, 2019), o que levou, por exemplo, a um resultado maximizado – valores mais do que dobraram após edição da lei – dos valores de arrecadação e distribuição de direitos autorais pelo ECAD (CHAIM, 2021).

Porém, mesmo com a extensão da sua competência através do Recurso Especial nº 1.559.264/RJ que fixou a competência do ECAD para arrecadar e distribuir rendimentos advindos do *streaming*, constata-se que o sistema ainda é

falho e carece da eficácia necessária para atender às necessidades dos autores detentores das obras musicais, principalmente em razão da ausência de transparência, segurança e confiabilidade na atuação do ECAD para gerir os rendimentos providos pelas obras no mundo digital, (FERREIRA, 2020, p. 98-99).

Teorias utilizadas

Debruçando-se sobre tal panorama, esta redação se alicerça no entendimento de que a tecnologia de *Blockchain* pode atuar como agente vetor de um novo ciclo de desenvolvimento da indústria fonográfica através de seu uso na gestão de direitos autorais, como explica Ana Flávia Ferreira (2020, p. 05):

(...) o uso da tecnologia blockchain na gestão de direitos autorais em ambiente digital, quando superados alguns obstáculos de implementação, tem potencial de promover um novo salto de desenvolvimento da indústria da música por meio da promoção de uma justa, segura e transparente remuneração aos autores, proporcionando a harmonização de direitos antagônicos, como o direito de propriedade do criador das obras intelectuais e o direito de acesso da sociedade a determinada obra.

Assim como também se embasa no entendimento de que o Estado regulador brasileiro pode agir como um vetor de desenvolvimento cultural na era digital, como discorre Caio Cormier Chaim (2021, p. 123):

(...) os pressupostos do Estado Regulador são plenamente compatíveis com as particularidades de setores criativos, especialmente em virtude de sua aptidão para lidar com a necessidade de atualização das normas perante a aceleração de transformações advindas da revolução digital, dando especial destaque para sua função de administrador das leis e planejador de mercados, fundado no princípio da cooperação social.

Problema de Pesquisa e Hipótese

Dessa forma, percebe-se a importância de discutir a possibilidade de, tanto os entes responsáveis pela gestão de direitos autorais quanto os detentores desse direito, poderem fazer uso de ferramentas tecnológicas transformadoras para tornar o sistema de gestão coletiva mais eficiente, confiável e transparente. Neste sentido, levanta-se o questionamento de como a sistemática regulatória pode fazer uso das novas tecnologias, mais especificamente, o *blockchain*, em favor do aprimoramento do sistema de gestão coletiva de direitos autorais, e consequente fomento da indústria fonográfica, frente às novas dinâmicas de mercado conduzidas pelas tendências digitais?

Limitações do Estudo

Este trabalho de conclusão de curso tratará de explorar, através da análise de pesquisas e trabalhos acadêmicos, artigos e revistas científicas e relatórios anuais de mercado, o funcionamento das tecnologias supracitadas, a possibilidade de sua aplicação no sistema de gestão coletiva e as possíveis vantagens que podem surgir à indústria musical e ao cenário cultural de obras autorais. Busca-se analisar essas questões a partir de um panorama histórico internacional que parte da gênese do direito do autor, afunilando essa influência histórica à análise das possibilidades e necessidades de modernização da gestão de direitos autorais em âmbito nacional.

Estrutura de Capítulos

Este trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro explora-se um pouco do desenvolvimento histórico do direito do autor e da relação socioeconômica entre arte e tecnologia, assim como os aspectos gerais do direito autoral hodierno. O segundo capítulo discorre sobre a evolução histórica da sistemática de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil e a legislação que embasa o direito do autor, assim como as consequências da última grande alteração legislativa trazida pela Lei 12.853/13. Já o terceiro explicita as mudanças propiciadas pela relação entre indústria musical, internet, a tecnologia de *streaming*, assim como analisará as possibilidades de aplicação do *blockchain* no desenvolvimento da gestão de direitos autorais.

CAPÍTULO I - ARTE, TECNOLOGIA E O DIREITO DO AUTOR

Distante de mera forma de entretenimento, a música e a arte como um todo são representações complexas de variadas vieses socioculturais, sendo parte do que nos faz humano. E apesar da profunda subjetividade e extensa complexidade que existe para se fixar um valor prático a obras de arte, a vida sem tais expressões é uma vida com horizontes significativamente limitados.

Dito isso, o primeiro capítulo deste texto discorre sobre a relação socioeconômica entre arte e tecnologia, abordando o panorama histórico de evolução do direito do autor e o painel teórico jurídico em que se encontra atualmente. Entretanto, é necessário ressaltar que as disposições normativas em que tal painel teórico se enquadra serão exploradas e detalhadas apenas no segundo capítulo deste trabalho.

1.1 A CRIATIVIDADE COMO PARADIGMA ECONÔMICO

As transformações da era digital alicerçaram uma nova revolução tecnológica, econômica e social baseada na troca de dados e informações. Esse recente cenário nos apresentou o conhecimento e a informação como novos fatores de produção, em que o valor é gerado e moldado a partir do conteúdo criado e compartilhado por usuários de plataformas digitais ao redor do mundo todo, tornando a catalogação e reutilização de dados e informações em verdadeiros *commodities* (FERREIRA, 2020).

O grande volume de troca informacional, aliada à facilidade de acesso, propiciou uma produção valiosa de insumos tecnológicos e criativos que acabaram modernizando alguns tradicionais modelos de negócios, um deles, o da produção e distribuição musical. No meio dessa goma inventiva surgiram uma variedade de produtos, serviços e inovações como: a inteligência artificial, a computação em nuvem, a realidade aumentada, o *big data*, a mineração de dados e a tecnologia *blockchain*, todas com grande potencial de transformação do cenário econômico e social. Entretanto, novas estruturas demandam a formulação de novas políticas que estruturam e fomentem seu uso correto e saudável, se apoiando na elaboração de novos paradigmas que assegurem os direitos de livre concorrência, defesa do

consumidor, privacidade e propriedade intelectual, para citar alguns (FERREIRA, 2020).

Assim, com a informação e o conhecimento se tornando elementos básicos e de fácil acesso por meio das recentes tecnologias da informação, houve o reconhecimento da criatividade como um eixo para as novas dinâmicas econômicas, tornando-se uma característica cobiçada pelo mercado de trabalho (FERREIRA, 2020), como aponta Domenico De Masi (2000, p. 101 e 124):

Se tivesse que definir a sociedade pós-industrial de outra maneira, eu a definiria como sociedade criativa. Nenhuma outra época teve um número tão grande de pessoas com cargos criativos: em laboratórios científicos e artísticos, nas redações dos jornais, equipes televisivas e cinematográficas, etc.

Ainda nas palavras de De Masi (2005, p. 373):

(...) estamos vivendo numa época entusiasmante, marcada pela luta entre a sociedade executiva que morre e a sociedade criativa que se afirma. Esta nova sociedade hipercriativa, como todas as sínteses que conseguem coroar uma dialética histórica, postula invenção e organização, emoção e regra: por isso os cientistas, os artistas e os gerentes constituem os protagonistas das grandes transformações em ação.

Logo, a criatividade - alimentada pela acessibilidade educacional e informacional, e exercida como capacidade inovativa - passou a ter um papel essencial de força motriz nas relações econômicas modernas, sendo explorada em larga escala e de forma sistemática por todos os setores econômicos, agindo como fator determinante de vantagem competitiva (FLORIDA, 2011).

Com a evolução da importância econômica do conhecimento e a consequente solidificação da criatividade como ativo econômico, tornou-se ainda mais necessário a ampliação da sua tutela por propriedade intelectual. É dentro desse contexto que surge o conceito de economia criativa, um complexo de atividades de mercado que resulta da capacidade imaginativa dos indivíduos, propiciando soluções, produtos e serviços para diversas áreas, constituindo um forte instrumento político e mercadológico nos países desenvolvidos e fator de progresso e inclusão socioeconômica nos países em desenvolvimento (FERREIRA, 2020).

É neste amplo panorama de atuação da economia criativa nas relações modernas e todas suas dimensões (cultural, científica, tecnológica e econômica) que podemos começar a entender a importância de sua tutela pela propriedade intelectual. A seguir, numa visão mais afunilada deste escopo, abordaremos o desenvolvimento do direito do autor e seu impacto na construção da dimensão cultural dessa economia.

1.2 A ORIGEM DO DIREITO DO AUTOR

A sistemática jurídica que dá corpo à estrutura legal dos direitos do autor é um fato recente na civilização ocidental. Porém, a tutela das criações intelectuais deu seus primeiros passos há muitos séculos.

Antes do ser humano ser capaz de produzir em massa e comunicar-se independente de barreiras geográficas, apenas a reprodução manual da arte, principalmente a literatura, era possível. O que por séculos limitou a atividade cultural, já que havia um alto custo de produção e escassez de pessoas alfabetizadas para consumir, levando a inexistência de interesse jurídico para proteger essas atividades (LIPSZYC, 1993, p. 29).

Foi apenas no final da Idade Média, com o florescer das cidades, a criação das universidades, o aumento populacional com consequente crescimento do número de alfabetizados com condições de adquirir livros e a eventual ampliação da demanda por reprodução de livros é que surgiu a primeira tecnologia a mudar, em larga escala, os rumos da atividade cultural: a imprensa de tipos móveis (ZANINI, 2014).

Tal invenção, concebida por Hans Gutenberg em meados do século XV, revolucionou os métodos de produção e reprodução literária existentes até então, possibilitando a compra e venda de livros em grande escala e baixo custo. Fato que, consequentemente, gerou novas oportunidades para que o individualismo e a auto expressão se manifestassem na sociedade (CARBONI, 2010, p.38).

Muito mais do que apenas uma mudança comercial, a imprensa também propiciou intensa mudança social, como indica Rodrigo Moraes (2008):

Após a invenção da tipografia, escribas profissionais e contadores de histórias orais temeram que a prensa lhes fossem tomar o ganha-pão. Para o clero, a tipografia causou problemas porque o novo meio de comunicação permitiu que gente comum estudasse os textos religiosos por sua própria conta e não dependesse daquilo que as autoridades lhes dissessem. Sapateiros, tintureiros, pedreiros e donas-de-casa, todos alegaram o direito de interpretar as escrituras. Soberanos também se preocupavam com o espetáculo da gente comum discutindo e criticando as ações do governo, especialmente depois que os jornais impressos vieram à luz no início do século 17.

Esse cenário mudou profundamente a forma de ver a obra e seu autor, até porque, antes da imprensa em meados da Idade Média, a confecção de um texto não tinha como fim principal o lucro, mas sim a “glória” do autor em ter sua obra reconhecida. Entretanto, com o novo advento, além da “glória” a obra também

passou a proporcionar lucro ao autor, criando um novo mercado com enorme potencial econômico (ZANINI, 2014).

Entretanto, a mesma facilidade de disseminação das obras acarretou no aumento da incidência de plágio e cópias não autorizadas, levando o impressor e o editor original a perder boa parte do dinheiro investido no processamento do texto. Conseqüentemente, os impressores passaram a reivindicar medidas que garantissem que seus investimentos seriam protegidos contra a concorrência de edições não autorizadas, o que levou a instauração de um regime de privilégios (GERMAN, 2009). Nessa diapasão:

É de suma importância afirmar que o início da normatização do Direito Autoral não foi uma reivindicação espontânea dos próprios criadores intelectuais, mas um descontentamento do poder econômico da época, representado pela classe dos editores de obras literárias, que pretendiam diminuir riscos nos investimentos. Enquanto a posituação do Direito do Trabalho nasceu de uma reivindicação da própria classe operária, [...] a do Direito Autoral não tem origem em pleito dos próprios autores. Surgiu, sim, de uma queixa de comerciantes: os editores da época. Enquanto o Direito do Trabalho é considerado um direito de conquista, construído pela pressão dos trabalhadores sobre a classe dos patrões, o Direito Autoral, inicialmente, não foi regulamentado como consequência de uma força coletiva dos autores, mas como resposta aos anseios econômicos dos grupos editoriais da época. Desde o início da normatização, a figura do intermediário esteve presente, demonstrando que a consciência de classe foi bem mais editorial que propriamente autoral. (MORAES, 2008, p. 27)

Muito em consequência do que foi citado acima, o regime de privilégios estabeleceu um monopólio de exploração em favor dos livreiros e impressores, normalmente com tempo determinado. Concedido pelos governantes, objetivavam a gratificação à determinada pessoa pelos trabalhos e atos realizados. Além do aspecto econômico, o regime de privilégios também exercia um papel político de controle da difusão de doutrinas consideradas perigosas (LIPSZYC, 1993, p. 30). Ficando evidente que a tutela estruturada nesse regime não era direcionada ao autor da obra, mas sim para a proteção da atividade dos impressores e editores (COSTA NETTO, 2008, p. 54).

Apenas com a derrogação desse sistema de privilégios é que dá-se o início do desenvolvimento do Direito de Autor e sua concepção moderna, sendo que seus primeiros passos foram dados na Inglaterra, onde também existia um sistema de privilégios caracterizado na parceria entre a Coroa e os livreiros e impressores, representados pela *Stationer's Company*, que certificava o cumprimento das políticas oficiais de censura, enquanto a Coroa designava poderes nacionais de

regulação aos membros dessa corporação, assim como garantia exclusividade na atividade de impressão (MIZUKAMI, 2007, p. 252).

Com as revoluções inglesas e o eventual enfraquecimento e reestruturação da monarquia, houve a edição do *Licensing Act* em 1662, ato que passou a limitar a vigência das leis de censura. Com o fim do *Licensing Act* em 1694, instaurou-se a desordem no comércio de livros, em decorrência da perda de monopólio da *Stationer 's Company* e a censura que impusera, acarretando na cópia indiscriminada de livros. A companhia então passou a demandar uma nova normatização, que eclodiu na promulgação do *Statute of Anne* (Estatuto da Rainha Ana) em 1710 (ZANINI, 2014).

A aprovação do Estatuto deu fim ao regime de privilégios na Inglaterra, outorgando o direito de *copyright*, antes prerrogativa limitada aos membros da *Stationer 's Company*, a todas as pessoas e, conseqüentemente, aos autores. Desse modo, a Coroa passou a conceder aos autores o monopólio limitado de utilização da obra por 14 anos, com possibilidade de renovação, que poderia ser transferido aos editores (ZANINI, 2014), nascendo daí o sistema de *Copyright* assim como o termo *royalty* (GANDELMAN, 2007). Entretanto, o sistema inglês não previa o direito moral do autor sobre sua obra, sendo sua proteção derivada da publicação da obra, logo, condicionada a inscrição nos registros da *Stationer's Company*, dando foco, novamente, ao trabalho dos editores (LIPSZYC, 1993, p.32).

Concorrente à situação Inglesa, na França, durante o período revolucionário no fim do século XVIII, o sistema de privilégios também foi superado, culminando na aprovação em Assembleia Constituinte de dois decretos, um de 1791 e outro de 1793, que disciplinaram a matéria. Zanini (2014) expõe que:

O primeiro deles, de 13-19/1/1791, reconheceu aos autores de obras teatrais um monopólio de exploração sobre a representação de seus trabalhos, o qual perdurava durante toda a vida do autor, bem como beneficiava seus herdeiros ou cessionários por cinco anos após a morte do autor (GAUTIER, 2010, p. 17).

Já o segundo, 19-24/7/1793, reconheceu o direito de reprodução sobre a propriedade literária, musical e artística (STROMHOLM, 1967, p. 117). Além disso, concedeu o monopólio de exploração durante toda a vida do autor e a seus herdeiros ou cessionários pelo prazo de 10 anos após a morte do autor (GAUTIER, 2010, p. 17).

Assim, tais decretos acabaram consolidando, de forma inédita, a noção de propriedade literária e artística, passando a atribuir ao autor a propriedade sobre sua obra.

Logo, foi a partir dos decretos revolucionários e da afirmação da dimensão jusnaturalista e personalista do direito do autor como consequência da evolução jurisprudencial francesa do século XIX, que reconheceu tanto a dimensão patrimonial quanto a moral do direito do autor, é que nasce a concepção do sistema de *Droit d'Auteur* (ZANINI, 2014). Neste modelo, a proteção legal tem início com a criação da obra e não apenas com sua edição, como no modelo Inglês, passando o autor a possuir o direito originário de explorar economicamente a sua obra (ABRÃO, 2014), sendo esse sistema o modelo base para criação da estrutura autoral brasileira.

Em complemento, Costa Netto (2019) elucida o que se segue:

[...] cumpre explicar que a tradição anglo-saxã, com os direitos de copyright, surgiu com um enfoque no aspecto econômico do direito autoral, procurando proteger a reprodução ilegal de cópias, sendo considerado um aspecto objetivo. A chamada tradição continental europeia e latina, por sua vez, ampliou o cenário dos direitos autorais, ao trazer o aspecto subjetivo da lei: os direitos morais, focados no autor.

Ainda dentro desse raciocínio, Costa Netto (2019, p. 109) afirma que:

A construção dos fundamentos do direito de autor na concepção europeia, por se distinguir da adotada pela common law anglo-norte-americana, de índole objetiva, repousa, em parte substancial, na vertente humanística – e não mercantil – da sua proteção jurídica. Nessa trilha, a consagração paulatina do direito moral de autor, fundamental no primeiro sistema (continental europeu) e incipiente no segundo (common law), é evidente, sendo a sedimentação jurisprudencial francesa decisiva a partir de 1849, como relata Leonardo Machado Pontes.

Com a expansão e divisão das sistemática autorais percebe-se a importância de regular os direitos autorais à nível internacional, com o intuito de sintonizar as legislações existentes em cada nação e solidificar sua proteção sob a ótica de um panorama internacionalizado, assim, nasce em 1886 a Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, sob as bases do sistema *Droit D'auteur*. Tal Convenção ainda segue vigente, formando a base autoral de mais de 168 países signatários, incluindo o Brasil (COSTA NETTO, 2019).

Entretanto, a previsão acerca da proteção moral dos direitos dos autores foi um obstáculo para os países que seguiam a sistemática do *Copyright*, já que não previam a tutela moral desses direitos em seus ordenamentos internos. Esse obstáculo levou ao surgimento de outros tratados internacionais, como a Convenção Universal de 1952, com o objetivo de reunir os países com sistema autoral baseado na tradição Anglo-Saxã (CRISTOFARO, 2015).

Apesar da clara delimitação entre as duas doutrinas autorais, algumas nações baseadas no modelo do *Copyright* modificaram e flexibilizaram seus entendimentos

sobre a matéria para abarcar o aspecto moral do direito autoral, como foi o caso do Reino Unido, EUA, China, Rússia e Cuba. O que acabou consagrando a Convenção de Berna como a mais relevante para a gestão de direitos autorais em âmbito internacional (COSTA NETTO, 2019). Cristofaro (2015) explica ainda que:

[...] a Convenção de Berna acabou se tornando mais flexível em relação aos direitos morais, para facilitar a entrada de países sem essa tradição. Isso quer dizer que, em geral, as legislações internas dos países de tradição latina possuem maiores proteções aos direitos morais de autor do que aquelas estipuladas na Convenção. Por outro lado, os países de tradição anglo-saxã, com foco no aspecto econômico do copyright, construíram, ao longo do tempo, uma legislação mais detalhada acerca das modalidades de utilização de obras autorais e sua exploração econômica.

Em movimento mais recente, a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), agência especializada das Nações Unidas, responsável por gerir os tratados existentes sobre a matéria, criou, em 1996, o Tratado sobre Direitos de Autor (WCT) e o Tratado sobre Execução e Fonograma (WPPT). Tais tratados tinham como objetivo atualizar a legislação de direitos autorais frente às novas tecnologias emergentes, em específico, a internet e os meios digitais de reprodução e compartilhamento de obras intelectuais (BORGES, RAFAEL, 2021, p. 34).

Neste contexto, e seguindo constantes evoluções doutrinárias e jurisprudenciais, fomentadas tanto pelos agentes nacionais quanto internacionais, ao passar dos anos, é que se solidifica o direito do autor como o entendemos atualmente.

1.3 PANORAMA TEÓRICO, O DIREITO AUTORAL NO CENÁRIO MUSICAL ATUAL

Após séculos de caminhada para que chegássemos à concepção teórica atual do direito do autor utilizado no Brasil, pode-se defini-lo, nas palavras de Chaves (1995), como:

[...] o conjunto de prerrogativas garantidas por lei ao criador intelectual sobre suas obras artísticas, literárias e científicas, criadas com alguma originalidade, de natureza extra pecuniária, a princípio sem limite temporal, e patrimonial, ao autor, por toda a sua vida, e aos herdeiros, pelo tempo que a lei fixar.

Importante salientar que aqui o objeto protegido é a obra, e não a ideia nela contida, ou seja, para que ela seja protegida pelo direito autoral, deve ser exteriorizada em meio físico, tangível ou não, como em livros, pinturas, músicas ou um fonograma. Além disso, a obra deve ser imbuída de originalidade,

independentemente de sua forma de expressão, suporte ou manifestação (AFONSO, 2009).

As obras musicais são um perfeito exemplo de criações intelectuais artísticas protegidas pelo direito autoral, sendo que a construção de sua tutela se estrutura em três elementos principais, como explica João Ademar (2012, p. 208):

A doutrina predominante nos ensina que são três os elementos constitutivos da obra musical: a melodia, a harmonia e o ritmo. Além dos três elementos fundamentais da obra musical, podem vir a integrá-la: o título e a letra. (CRESPO, 2009, p.70). Dessas modalidades, mormente dos três elementos constitutivos, encontra guarida na proteção autoral apenas a melodia, porquanto harmonia – encadeamento dos sons simultâneos, ditos “acordes” – e ritmo – tempo ou “batida” – não se monopolizam enquanto propriedade, por lhes faltarem o pressuposto da criação original.

Assim, a aptidão para conceber obras originais, através de uma inspiração ou sentimento, que além de valor pessoal, possui valor de mercado, concretiza o objeto de tutela do direito autoral.

Neste sentido, pode-se atribuir duas dimensões ao direito autoral: a cultural e a econômica (PANZOLINI, 2018). A cultural remete à simbologia da riqueza e identidade de um povo, expressada na arte de forma única, repercutindo seus costumes. Já a econômica se expressa na medida em que as obras contribuem para o fomento econômico da cultura do país (PANZOLINI, 2018). Depreende-se daí que, ao proteger as obras intelectuais, o direito autoral gera estímulo e segurança para o fomento da produção autoral, sendo, nas palavras de Panzolini (2018, p. 17):

[...] o Direito Autoral é um instrumento jurídico fundamental na proteção das obras intelectuais e para o crescimento da produção criativa e por conseguinte econômica de qualquer nação.

Ademais, outras características fundamentais da tutela autoral são, de acordo com Coelho (2012): a proteção da forma, os suportes físicos, a temporalidade dos direitos patrimoniais e o registro com função comprobatória. Quanto à proteção da forma em que a ideia é exteriorizada, temos que:

Quem primeiro tiver revestido uma ideia (nova ou antiga) por certa forma, divulgando-a, será considerado o seu autor. Sem autorização dele, ninguém mais poderá adotar como se sua fosse a mesma forma para aquela ideia. Desse modo, não estaria lesando nenhum direito de autor de Chico Buarque de Holanda quem compusesse música falando do suicídio do operário da construção civil na obra em que trabalha, desde que não utilize nenhum trecho da melodia ou da letra de Construção. [...] Em outros termos, quando a ideia se sujeita ao direito autoral, ninguém tem a propriedade dela, por mais original, inovadora ou criativa que seja. O direito de exclusividade, nesse ramo da propriedade intelectual, diz respeito unicamente ao modo de exteriorização da ideia. (COELHO, 2012, p. 591-592)

Quanto aos suportes físicos:

[...] Uma composição musical qualquer não existe como obra sem que ondas sonoras emanadas dos instrumentos e vozes de músicos e cantores

a materializem, tornando-a captável por nossos ouvidos. O suporte físico aqui (intangível) são essas ondas mecânicas do som. Enquanto era uma simples ideia na mente do autor não se considerava uma obra, por lhe faltar um suporte apto a exteriorizá-la. (grifo nosso) Na medida em que o compositor anotou num pentagrama o som que ouvia internamente, já ganhava a obra seu primeiro suporte em papel. Gravada, ela recebe outro tipo de suporte, agora corpóreo, como o CD ou o disco rígido de um microcomputador. (COELHO, 2012, p. 593-594)

Já a temporalidade dos direitos patrimoniais se refere ao direito do autor e do interesse público em explorar economicamente a obra:

[...] a exclusividade na exploração econômica da obra é fator propulsor do desenvolvimento cultural se for temporária. Sua eternização seria nociva à plena difusão das ideias. O direito patrimonial do autor é, por definição, limitado no tempo. (COELHO, 2012, p. 597).

Em contrapartida à temporalidade dos direitos patrimoniais da obra, os direitos morais (referentes às características personalíssimas do autor com sua obra) são eternos. Nesse sentido:

[...] o registro com função comprobatória significa que os direitos do autor independem de registro ou outra formalidade, tendo o nascimento de seus direitos no ato de criação” (BORGES, 2021, p. 12).

Logo, observa-se que tanto as características quanto as dimensões dos direitos autorais aqui explicitadas se correlacionam, estruturando um sistema de propagação cultural e impulsionamento econômico, garantindo os direitos do autor de obras originais no âmbito moral e patrimonial.

Nesse sentido, evidencia-se a natureza dúplice dos direitos autorais, em que o autor é titular de dois grupos de direitos:

Um deles diz respeito aos direitos morais, que são direitos pessoais e estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, divulgação e titulação de sua própria obra. O outro se refere aos direitos patrimoniais, que consistem basicamente na exploração econômica das obras protegidas. (LEMOS, 2011, p. 34).

Dessa forma, percebe-se que o direito moral emana da personalidade do autor e está intimamente ligado à relação deste com a elaboração, divulgação e titulação da obra (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 47). Sendo assim, é classificado como um direito de personalidade, por ser um direito inerente ao criador da obra, possuindo as seguintes características: essencial, absoluto, vitalício, extrapatrimonial e indisponível (COELHO, 2012).

Já o direito patrimonial se refere à proteção econômica dos direitos do autor, tutelando a retribuição econômica vinda das mais variadas formas de exploração das obras, e se caracteriza por ser: transmissível, irrenunciável, temporal e prescritível, possuindo a natureza de bem móvel.

Tal natureza dúplice se dá ao fato de proporcionar ao autor profissionalismo e liberdade, originados na possibilidade de se dedicar a sua obra inteiramente, aperfeiçoando-a. Assim, com a dedicação e conseqüente produção de obras com mais qualidade, o autor acaba contribuindo para o desenvolvimento cultural e econômico de seu país. (BORGES, 2021, p.15).

Outro ponto relevante está no caráter temporal do direito patrimonial da obra, desde o sistema de privilégios na idade média até os dias atuais existem normas que preveem que o autor poderá explorar sua obra economicamente por determinado período de tempo. Hodiernamente, dessa temporalidade decorre o prazo para que as obras entrem em domínio público, em que após o falecimento do último autor ou coautor da obra, no Brasil, conta-se 70 anos para que a obra entre em domínio público, podendo ser explorada livremente, ressalvada a observância ao direito moral (BORGES, 2021).

Panzolini (2017, p.84) define a lógica do domínio público da seguinte maneira:

A lógica que permeia a ideia do domínio público é conferir um equilíbrio, uma vez que inicialmente a exploração da obra intelectual é uma prerrogativa do autor ou titular do direito, como fruto de um direito exclusivo (monopolístico, durante um lapso temporal delimitado). Após esse prazo de 70 anos, a sociedade, como um todo, tem direito de utilizar a obra sem necessitar obter a autorização prévia.

1.3.1 Titularidade e Ramificações

Ao falarmos da titularidade dos direitos autorais de uma obra e seu autor nem sempre estaremos falando do mesmo indivíduo. Panzolini (2018, p. 31) ressalta que:

[...] para um indivíduo ser considerado autor de uma obra intelectual faz-se necessário que essa pessoa física efetivamente insira conteúdos com elementos originais e criativos. Nesse sentido, não é possível considerar um editor como autor de uma obra intelectual, caso ele só proceda à correção ortográfica e à formatação do texto para uma determinada linguagem, como jornalística. [...] Os herdeiros também não podem ser considerados autores, mas única e somente titulares do direito, na medida em que houve uma transferência de direitos patrimoniais, consubstanciada em premissas legais, em razão da sucessão hereditária.

Nesse sentido, a doutrina, assim como nossa Lei de Direitos Autorais (LDA) pacificam que os direitos autorais abrangem tanto os direitos do autor propriamente dito, como os que lhe são conexos (SCHERRER, 2017, p. 16). Como visto anteriormente, os direitos do autor estão vinculados ao fenômeno da criação, sendo o autor quem solidifica as ideias em bem intelectual, caracterizando-se como titular originário da obra. Alguns exemplos de titulares originários observados em obras

musicais são: o compositor (da melodia, harmonia ou letra); o tradutor; o adaptador e o arranjador (BENETI, 2012).

Além de originária, a titularidade do direito do autor também pode ser derivada, ocorrendo em duas situações, como expõe Scherrer (2017, p. 16-17):

A primeira ocorre por força de contratos firmados, em geral, de edição, onde os direitos de reprodução, divulgação e comercialização da obra são transmitidos; ou de cessão dos direitos patrimoniais, de forma parcial ou total, a título universal ou singular. Daí a razão pela qual as editoras musicais são titulares de direitos de autor de forma derivada. A segunda ocasião se dá por vínculo sucessório, após o falecimento do criador.

Já quanto à titularidade dos direitos conexos, continua Scherrer (2017, p. 16):

[...] têm estreita relação com a esfera musical e são normalmente exercidos, de forma originária, pelos artistas intérpretes, músicos executantes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão. Exceto quanto aos últimos, tais indivíduos, ao se utilizarem de obra criada originalmente por outrem, ocupam-se de adicionar-lhe elementos próprios, seja por meio da interpretação, execução de algum instrumento ou fixação em determinado suporte, como o fonograma, sendo, portanto, protegidos quanto a esses elementos (ABRÃO, 2014). Aos radiodifusores é garantida a proteção sobre suas emissões, sem prejuízo dos direitos daqueles cujas obras estejam nelas inseridas (art. 95 da LDA).

Nesse sentido, entende-se como artistas intérpretes ou executantes, todos os atores, cantores, músicos e quaisquer outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas. Como produtores fonográficos, qualquer pessoa física ou jurídica - por exemplo, uma gravadora ou editora - que exerce responsabilidade econômica (investem dinheiro na produção) da fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja o suporte utilizado. Já as empresas de radiodifusão exercem a transmissão sem fio de sons e imagens para recepção do público, como é o caso de rádios AM/FM e emissoras de televisão. Ademais, assim como os direitos do autor, os direitos conexos também duram por 70 anos (BORGES, 2021).

Logo, pela importância exercida pelos agentes detentores de direitos conexos na construção, produção e divulgação da obra, observa-se que recebem basicamente a mesma proteção que a lei confere aos direitos do autor, já que desempenham papel criativo tão necessário quanto ao do autor (BORGES, 2021).

Nesse íterim, Coelho (2012, p. 820-823) afirma que:

Nas interpretações que os cantores emprestam às músicas há clara criação intelectual. Agregam um naco de suas personalidades à obra musical, conferindo-lhes muitas vezes nuances próprias, que as enriquecem. [...] titulam direito conexo sobre seus trabalhos, cabendo-lhes com exclusividade autorizar qualquer forma de uso das interpretações e execuções que fazem. Para protegê-los, a lei de regulamentação da profissão veda a cessão desses direitos, permitindo apenas o licenciamento e a concessão, isto é, a transferência temporária.

Desse modo, é possível observar que uma única obra artística pode gerar uma ampla gama de titulares, envoltos numa ramificação emaranhada de direitos que, se não bem geridos, podem virar problema para aquele que estiver explorando a obra economicamente. Logo, a compreensão dessas titularidades e seus direitos é de extrema importância para este trabalho, visto que também influenciam diretamente nos percentuais a serem pagos a título de direitos autorais, recolhidos pelo ECAD, tema que será abordado no próximo capítulo.

1.3.2 Limitações e Exceções ao Direito do Autor

Por não ser um direito absoluto, o direito autoral deve ter sua proteção conferida pelo ordenamento jurídico na medida em que sua tutela não impeça a ação de outros direitos fundamentais garantidos na Constituição Federal de 1988. Nesse sentido, limites estão previstos em legislação quanto à proteção do direito autoral para que ele atenda à sua função social (LEMOS, 2011, p. 43).

A regra geral é de que os indivíduos sempre necessitarão de autorização prévia do titular dos direitos para fazer uso de uma obra protegida (SCHERRER, 2017, p. 18), porém existem casos específicos em que as obras protegidas podem ser utilizadas sem autorização dos detentores de direitos, disposição esta que visa garantir o equilíbrio entre os interesses privados e personalíssimos dos autores e demais agentes, assim como a manutenção do acesso coletivo à cultura, educação e informação (LEMOS, 2011).

Longe de ser algo exclusivo da legislação brasileira, tais previsões seguem de acordo com tratados internacionais de propriedade intelectual - como a Convenção de Berna - nas quais o Brasil é signatário, sendo assim cada um dos signatários reconhece e adapta suas normas à sua realidade autoral, especificamente no que diz respeito à exploração de direitos econômicos dela proveniente (LEMOS, 2011, p. 43). Importante salientar que o rol de limitações e exceções no Brasil não é considerado exaustivo, o que significa que outras circunstâncias, ainda não descritas em lei, podem ser abarcadas neste rol (PANZOLINI, 2018, p. 35).

A importância do equilíbrio entre interesses privados e coletivos dentre essas perspectiva restritiva é aprofundada por Bittar (2015):

[...] no próprio surgimento do direito autoral, encontram-se duas premissas opostas: (a) o criador retira dos elementos culturais e sociais já existentes a inspiração para a composição de sua obra, que deve, então, ser desfrutada

pela coletividade; e (b) o autor atribui, a tais substratos, traços próprios de seu intelecto, sendo legítimo que receba os frutos da exploração de sua criação e tenha reconhecidos os direitos morais a ela inerentes.

Uma das formas de apaziguar tal conflito, segundo o autor, é garantir a exclusividade de aproveitamento econômico da obra, pelo criador, por determinado período de tempo, findo o qual passa à sociedade o direito de livremente utilizá-la. Nesse escopo, são também previstas determinadas restrições ao monopólio do autor, de forma a possibilitar o acesso à cultura e à informação.

Em adição, Lemos (2011) expõe que:

As limitações ao direito autoral, além de viabilizarem o acesso ao conhecimento, são responsáveis por movimentar uma parcela considerável do mercado no Brasil e no mundo.

Em recente estudo realizado pela Computer and Communications Industry Association (CCIA) intitulado “Fair Use in the U.S. Economy” , chegou-se à conclusão de que os “usos justos” geram mais valor para a economia americana do que o próprio copyright, movimentando cerca de US\$ 4,5 trilhões da receita anual dos Estados Unidos. Estima -se que a contribuição dos usos justos para a economia americana seja 70% maior do que a do copyright.

Lemos (2011) ainda evidencia como as limitações podem funcionar não apenas como garantias de acessibilidade à cultura e educação, mas também como pilares de inovação, criatividade e produtividade no panorama autoral. A possibilidade de usar livremente obras alheias estimula tanto novos métodos criativos como econômicos.

As novas tecnologias e ferramentas digitais não ficam fora dessa equação, impulsionadas pela dinâmica social moderna, fomentam novas formas de participação e compartilhamento de informações. Neste sentido, é possível observar na forma contemporânea de consumo midiático, em que a remixagem e a reedição de áudios e imagens é tão encorajada quanto permitida, que esse compartilhamento é um dos fatores responsáveis por fomentar o crescimento das relações sociais, culturais e científicas (LEMOS, 2011).

Também é possível observar essa dinâmica nos acessos às publicações acadêmicas de inúmeras áreas do conhecimento. Nas palavras de Lemos (2011, p. 53-54):

Nesses casos, pode-se afirmar que o exercício de uma exclusividade que eventualmente renda algum proveito econômico não é o principal incentivo para a inovação na pesquisa em universidades pelo mundo afora; pelo contrário, a produção acadêmica de qualidade depende de acesso aos textos e demais produções intelectuais sobre a área pesquisada e tem incentivo justamente no processo dialético de discussão e desenvolvimento do problema foco da análise. Nesse sentido, os chamados Recursos Educacionais Abertos têm ganhado cada vez mais destaque nas políticas públicas de governos que buscam soluções para questões de acesso à educação.

Em suma, ao reconhecer a importância das limitações e exceções normativas referentes à exploração de obras autorais como dinamizadoras do mercado cultural

e científico, observa-se a necessidade de regular este equilíbrio entre o monopólio autoral e o uso das obras pela coletividade. O resultado de uma legislação abundante em limitações aos direitos autorais é a promoção de um ambiente de intensa colaboração, inovação e difusão de conhecimento, refletindo diretamente no fomento à atividade econômica.

1.4 OS AVANÇOS TECNOLÓGICOS E A EVOLUÇÃO DA PROTEÇÃO AUTORAL NA MÚSICA

Ao longo dos séculos a indústria musical foi um dos setores do mercado criativo mais impactados pelos avanços tecnológicos e sua consequente mudança nos perfis de consumo.

O pontapé inicial de grande impacto que afetou a indústria de forma relevante, e impulsionou a popularização do consumo musical foi o fonógrafo, equipamento criado por Thomas Edison em 1877, inaugurando a gravação sonora. Dez anos depois, em 1887, o alemão Emil Berliner inventou o gramofone, um tipo de fonógrafo que, ao invés de um cilindro, utilizava um disco plano para reprodução e fixação de sons, ambas invenções serviram como propulsores para o consumo musical em ambientes privados. Tais tecnologias facilitaram a difusão de obras musicais em maior escala, viabilizando novas modalidades de exploração econômica das obras e ajudando a estruturar os alicerces do que conhecemos hoje como indústria fonográfica (FERREIRA, 2020, p. 58), como expõe Nadja Vladi (2001, p. 37-49):

Juntos, fonógrafo e gramofone, possibilitaram uma reprodução massiva dos produtos musicais e o desenvolvimento da indústria fonográfica, iniciando uma série de mudanças que influenciaram diretamente os gostos dos ouvintes e a forma de se fazer e consumir música.

Algumas décadas após o início desse novo ciclo tecnológico, surge uma das mais importantes inovações tecnológicas do século XX, a radiodifusão. Ana Flávia Ferreira (2020), explica que:

Inaugurada em 1920 nos Estados Unidos (EUA), a rádio é responsável, ao longo de sua história, por criar um novo mercado para a música, descentralizando a distribuição e ampliando mais fortemente o acesso às obras musicais. No Brasil, a rádio desponta oficialmente em 7 de setembro de 1922, nas comemorações do centenário da independência, ocasião em que o então presidente Epitácio Pessoa apresentou um discurso que foi transmitido na inauguração da radiotelegrafia brasileira.

Após a rádio, nos anos 60, surge a fita cassete, que possibilitou a edição e fixação de coletâneas de diversos artistas em um só suporte por meio da gravação de transmissões via rádio ou discos, propiciando o surgimento das famigeradas

playlists. Na década de 80 a invenção do momento deu lugar ao *walkman*, reproduzidor portátil de fitas cassete, tornando possível o consumo musical individual, em qualquer lugar e em qualquer momento. Esse novo modo de escutar músicas fez com que o *walkman* se tornasse o reproduzidor de gravações mais vendido da história fonográfica (FERREIRA, 2020).

Neste contexto de expansão dos meios de consumo de obras autorais e consequente aumento das oportunidades econômicas para a indústria musical, também houve a multiplicação da exploração indevida de criações intelectuais protegidas, o que dificultou o controle e a administração de direitos autorais. Logo, surgiu a necessidade da criação de meios de gestão e registro que acompanhassem esse novo fluxo de consumo e execuções públicas, o que culminou na criação de instituições coletivas cujo intuito restava sobre o gerenciamento de direitos autorais, objetivando a facilitação do licenciamento de obras por meio da centralização do registro e gestão de obras em uma única instituição. Seguindo esta lógica, nasce no Brasil, em 1973, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) (FERREIRA, 2020, p. 59).

Ainda na década de 80, as empresas Phillips e Sony se juntaram para desenvolver o primeiro disco de áudio digital, o *compact disc* (CD), que acabou se popularizando ao longo da mesma década. Vale ressaltar, ainda, que a transição do disco de vinil para o CD exigiu investimentos significativos por parte da indústria, já que foi preciso adaptar as linhas de fabricação para o novo suporte, fazendo com que os CD's chegassem às lojas com um custo maior do que os antigos LP's (FERREIRA, 2020).

Ao final da década de 90, foi a vez dos gravadores domésticos se popularizarem, o que resultou numa verdadeira tragédia para a indústria fonográfica, já que a facilidade e acessibilidade que a nova tecnologia proporcionou ao processo de digitalização e reprodução das mídias físicas fez com que houvesse um aumento vertiginoso na comercialização de cópias ilegais de CDs, que eram vendidos sob valores muito menores do que os originais e sem o pagamento de qualquer valor a título de direitos autorais (FERREIRA, 2020).

Entretanto, o grande responsável pela mudança paradigmática mais importante no mercado fonográfico foi o surgimento do MP3 ainda na década de 90, pois possibilitava a distribuição e acesso imediato a qualquer obra sem a

necessidade de um suporte físico (FERREIRA, 2020, p. 60). Nessa toada, José Ribeiro de Paiva (2017, p. 115-125) discorre que:

É inegável que a possibilidade de distribuição musical sem a necessidade física da vinculação a um suporte, através do formato MP3, trouxe um grande número de alterações aos mecanismos até então utilizados na distribuição musical, e uma série de indagações ligadas ao próprio fazer musical. A primeira e óbvia constatação foi a de que os sistemas de troca de arquivos via rede fizeram com que os números de venda de gravações despencassem.

Ainda neste contexto, Paiva (2017) afirma que, justamente por estar na esfera virtual, o MP3 configurou-se como o primeiro formato de distribuição totalmente globalizado. Mas foi em 1999, com o desenvolvimento de um software que permitia a troca gratuita de arquivos de áudio entre seus usuários (rede P2P) por Shawn Fanning, intitulado Napster, é que se concretizava a revolução total nos padrões de consumo musical. O programa ganhou uma popularidade absurda e abriu caminhos para que novas ferramentas surgissem posteriormente. A transferência de arquivos por meio de uma rede de computadores pessoais sem um servidor central, que aproveitava a memória, velocidade e os recursos dos computadores conectados à essa rede proporcionou uma aderência sem precedentes por parte dos usuários, chegando à um pico de oito milhões de usuários conectados simultaneamente, compartilhando cerca de vinte milhões de arquivos todos os dias (FERREIRA, 2020).

O sucesso, alcançado por meio dessa prática ilegal de compartilhamento de arquivos, fez com que as autoridades ingressassem com uma série de ações judiciais contra o Napster, acusando a plataforma de promover pirataria e violar direitos autorais, o que levou o programa a ter que encerrar suas operações em dezembro de 2002, após perder um litígio contra a *Recording Industry Association of America* (RIAA), órgão regulador da indústria fonográfica norte-americana. Apesar do encerramento de suas atividades, o Napster deixou um legado que foi seguido por incontáveis outros softwares e desenvolvedores, o que acarretou na construção de um novo modelo relacional entre consumidores, autores e intermediários na indústria, já que a internet e demais ambientes virtualizados proporcionaram novos canais em que os autores se comunicam diretamente com o seu público, possibilitando maior autonomia para o artista e redução no preço final pago para distribuição e consumo musical (FERREIRA, 2020). Paiva (2011) ressalta que:

[...] o termo “mercado fonográfico” parece obsoleto para definir um mundo onde cada um é capaz de gerenciar seu próprio meio de criação e distribuição musical, onde os excluídos da mídia podem ter voz e circulação. [...] Com as tecnologias digitais e a internet, toda uma nova série de músicos, produtores e DJs, hoje têm acesso aos meios de produção, e

principalmente, ao meio de circulação da produção sonora (PAIVA, 2011, p. 142).

Francisco e Valente (2016, p. 13), ainda complementam:

Fato é que, independentemente das ações repressivas adotadas pela indústria da música, as tecnologias digitais reconfiguraram as relações entre artistas, intermediários e consumidores. Elas acabaram por permitir, ao menos em tese, uma comunicação direta entre os dois extremos da cadeia de produção, colocando em xeque o papel das grandes gravadoras, responsáveis pela produção e distribuição do conteúdo. Não foram poucos aqueles que celebraram os benefícios dessas transformações para os artistas e para os consumidores, permitindo que os primeiros tivessem mais liberdades sobre suas carreiras e obras, ao mesmo tempo em que isso poderia diminuir o preço final das músicas para os últimos. Afinal, em um cenário onde a tecnologia permite uma comunicação direta entre produtor e consumidor, os custos de transação diminuem e os intermediários deixam de existir.

Com tamanhas mudanças nos modelos de negócios da música, os grandes players foram praticamente forçados a se adaptarem à realidade das novas tecnologias. Ana Flávia Ferreira (2020) usa como exemplo a Apple que, como resposta quase imediata, lançou, em 2003, a iTunes Store, plataforma voltada para venda individual, de baixo custo, de músicas para *download* via internet.

Inicia-se assim, um processo irreversível para sobrevivência da indústria no mundo virtual, e dentro deste contexto surge ainda um novo tipo de serviço, vinculado a outra tecnologia (que domina o mercado atual), o *streaming*.

1.5 A EXECUÇÃO PÚBLICA DE OBRAS MUSICAIS

Em consequência do surgimento e solidificação das tecnologias digitais, a complexidade da gestão de direitos autorais aumentou de forma exponencial. Se em meados do século passado os autores eram remunerados *royalties* em decorrência da venda física de suas obras (fitas cassete, LPs e CDs) e licenciamentos para transmissões em rádio, televisão e cinema, hoje, além de todos esses meios de propagação, somados à facilidade de acesso e reprodução de obras em qualquer espaço público, ainda nos deparamos com a contínua crescente da frequência de consumo e tráfego em ambientes digitais. Tais fatores contribuíram para a disseminação de obras autorais em escala global e instantânea, tanto em ambientes públicos quanto privados, e fizeram com que legislações em todo planeta adaptassem suas normas para proteger e remunerar seus autores de modo proporcional ao novo alcance que suas obras poderiam atingir, assim como tutelar a gestão autoral nesses novos ambientes.

É dentro desse entendimento que se solidifica o surgimento da modalidade de execução pública de obras musicais no Brasil - e no mundo - nas últimas décadas do século passado, sua recente abrangência aos meios digitais e a devida remuneração advinda da arrecadação de direitos autorais gerados por ela.

De forma geral, existem dois sistemas pelos quais se possibilita o uso de músicas e o recebimento de remuneração correspondente a esse uso: o contratual e o institucional (BITTAR, 2015).

O contratual faz alusão às relações entre autores e editoras, gravadoras (produtores fonográficos) e demais agentes atuantes no mercado musical, esse sistema comumente engloba, entre outros: os direitos de sincronização, referentes ao uso da obra musical ou fonograma em trilha sonora (seja de peça teatral ou produção audiovisual); os direitos fonomecânicos, referentes à exploração comercial dos suportes físicos em que o fonograma foi gravado, como por exemplo CDs e discos de vinil; e os direitos de edição gráfica, referente às obras musicais impressas, como partituras (SCHERRER, 2017).

Já o institucional se refere aos direitos decorrentes da execução pública musical¹. Essa, por sua vez, ocorre basicamente em: apresentações públicas (ao vivo ou gravadas); transmissões por rádio e televisão (ou por vias digitais, como a internet); e por reprodução mecânica do fonograma. Para se enquadrar na modalidade de execução pública todos os exemplos acima devem ocorrer em locais de frequência coletiva, físicos ou digitais, definidos por lei em rol exemplificativo² (GUEIROS JUNIOR, 2000).

Vale salientar que um dos direitos patrimoniais que o direito autoral tutela é o direito do autor de autorizar a execução pública de suas obras e ser remunerado por isso. Desse modo, toda vez que uma música é colocada para tocar em um espaço público, os detentores dos direitos autorais da obra têm direito de receber uma remuneração pecuniária.

Dada a dificuldade para gerir um escopo tão amplo de situações que podem gerar valores referente à execuções públicas, no Brasil centralizou-se a

¹ A previsão e definição de execução pública se encontra no artigo 68, § 2º, da Lei de Direitos Autorais.

² Art. 68, § 3º Consideram-se 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.

responsabilidade de arrecadação e distribuição de tais valores na figura do ECAD e na sistemática de gestão coletiva de direitos autorais - que será detalhadamente explorada no capítulo seguinte.

A gestão coletiva realizada pelo ECAD dos valores que incidem sobre a execução pública podem ser percebidos como um subsistema dentro de um vasto sistema de intermediação na indústria musical (BORGES, 2021, p. 22), neste sentido explicita Francisco e Valente (2016, p. 13):

Gravadoras e editoras são os primeiros tipos de agentes que vêm à mente quando pensamos em intermediação na indústria musical. De fato, quando se tratam dos direitos de reprodução e sincronização, elas sempre foram as principais responsáveis por intermediar relações. Contudo, os direitos de execução pública também são intermediados. O subsistema do ECAD e das associações de gestão coletiva de direitos autorais é, em essência, um sistema de intermediação. Seria extremamente difícil e custoso para um titular de direitos – bem como para um usuário que emprega um grande número de músicas em suas atividades – administrar os pagamentos que devem ser feitos para cada execução pública de obras autorais. Daí entra em cena a gestão coletiva, para intermediar as operações de arrecadação e distribuição.

Desse modo, observa-se que as entidades de gestão coletiva possuem natureza meramente instrumental, com a finalidade de viabilizar trocas voluntárias envolvendo a propriedade intelectual, diante das inúmeras operações subjacentes aos segmentos dos direitos autorais (FUX,2017).

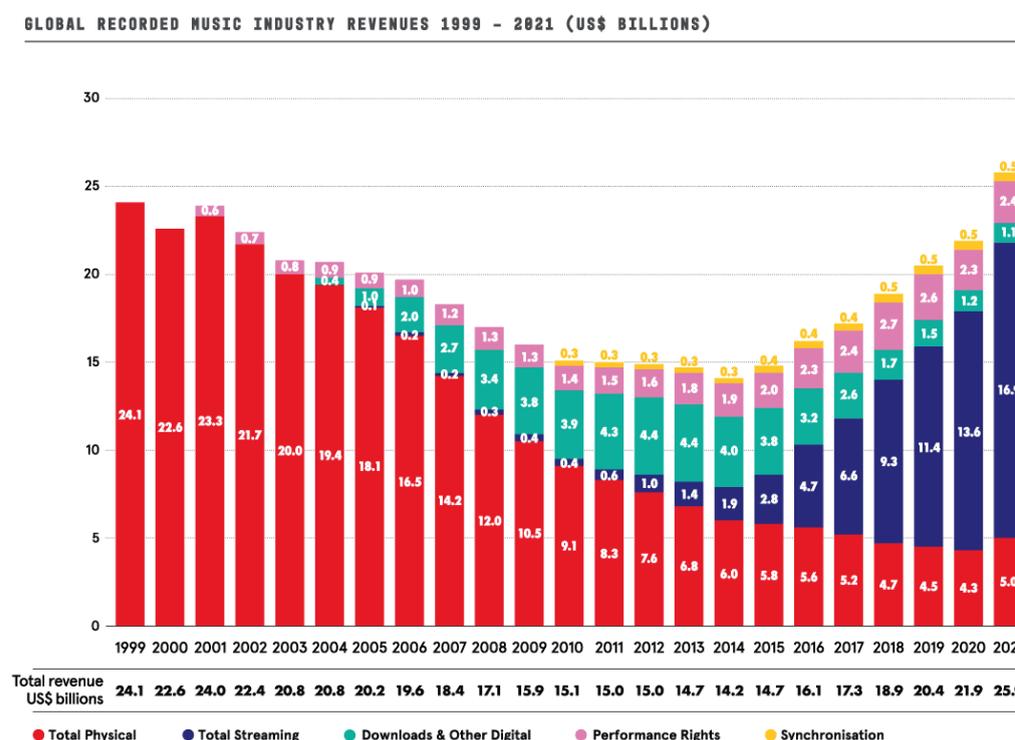
Ademais, necessário destacar que o direito de execução pública musical não deve ser confundido com os valores pagos aos artistas ao se apresentarem num show, e nem com o direito de uso privado adquirido por um indivíduo na aquisição de um exemplar (ex.: CDs, download) que contenha o fonograma original. Neste caso, o organizador do evento é responsável por pagar tanto o cachê dos artistas que forem se apresentar quanto o valor referente à execução pública musical (pré-estabelecido pelo ECAD), mesmo que as músicas tocadas sejam dos próprios artistas que se apresentarão (Francisco e Valente 2016).

Essa situação se justifica do ponto de vista jurídico, pois a execução pública é apenas uma das diversas modalidades de exploração patrimonial de obras musicais, e também, pelo fato de que a maioria das músicas possuem mais de um único titular de direitos autorais e conexos. À exemplo disso, um dono de casa noturna que já tenha comprado um fonograma, caso venha a tocá-lo em seu estabelecimento, também deverá pagar o valor da execução pública, já que a compra do fonograma dá ao comprador apenas o direito de executá-lo em âmbito privado (Francisco e Valente 2016).

CAPÍTULO II - A GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL

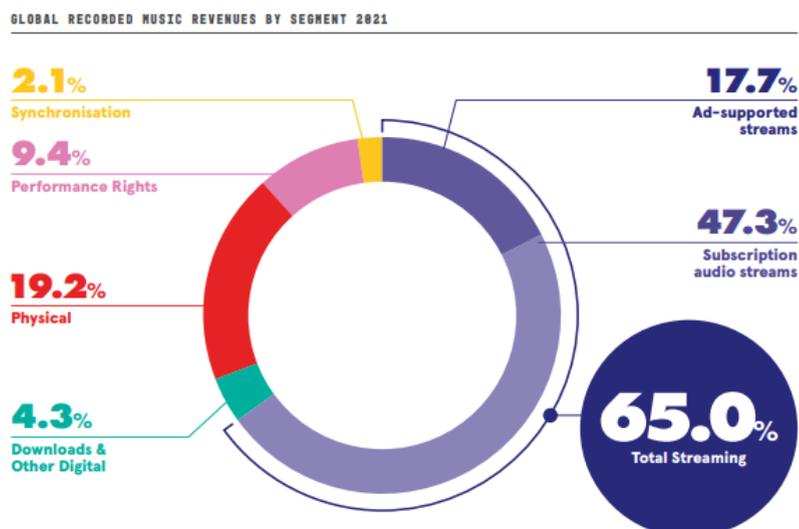
Compreender a incidência de direitos autorais sobre obras musicais é tratar, diretamente, da gestão coletiva desses direitos. Tal gestão tem a responsabilidade de monitorar e recolher os direitos autorais derivados da execução pública dessas obras, compondo um dos pilares da rentabilidade do mercado de música gravada, como aponta o *Global Music Report* de 2022, relatório que revisa o estado da indústria da música e que fornece dados oficiais sobre as receitas de música gravada em todo o mundo, bem como insights e análises sobre tendências e desenvolvimentos do setor, publicado anualmente pela *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI).

Figura 1 - Gráfico da receita gerada pelas diversas modalidades de consumo de músicas gravadas entre 1999 e 2021



Fonte: Global Music Report (2022, p. 11), publicado pela International Federation of the Phonographic Industry.

Figura 2 - Gráfico da participação percentual de cada segmento na receita total gerada pela indústria musical gravada no ano de 2021



Fonte: Global Music Report (2022, p. 11), publicado pela International Federation of the Phonographic Industry.

No gráfico acima, a receita que representa o recolhimento de direitos advindos de execuções públicas está representada pelo indicativo “*Performance Rights*”. Observa-se que esse indicativo corresponde a 9.4% da receita total da indústria no ano de 2021, parcela expressiva e que representa um montante de 2.4 bilhões de dólares, ficando atrás somente das vendas físicas de fonogramas (19.2%) e das reproduções via plataformas de *streaming* (65%).

Assim, percebe-se que a gestão de direitos autorais como um todo estrutura um mercado que vem crescendo cada vez mais desde seu declínio e consequente reformulação, sendo a gestão coletiva desses direitos uma parcela considerável do todo e que vem igualmente crescendo ao passar dos anos, mesmo com as adversidades proporcionadas pelo COVID-19 e a volta recente da ocupação de espaços públicos com alta frequência. Neste capítulo serão abordadas as noções gerais da gestão coletiva e seu desenvolvimento e panorama atual no Brasil.

2.1 NOÇÕES GERAIS DA GESTÃO COLETIVA

Como já exposto, aos criadores de obras intelectuais são garantidos direitos morais e patrimoniais sobre sua criação, e é justamente o uso da sua obra pelo público que lhes proporciona a remuneração que a tutela lhes dá direito. Porém, para que essa remuneração ocorra, é necessária uma fiscalização ativa para que os direitos do autor não sejam violados.

De forma originária, a gestão destes direitos é prerrogativa do titular e/ou autor da obra³, entretanto, dada a intensa e incessante veiculação das obras, tanto em ambientes físicos quanto digitais, e a impossibilidade física de fiscalização de todos os usuários e modos de utilização da criação, torna-se ineficaz uma possível gestão por parte do próprio titular. Logo, com o intuito de efetivar a autorização, o controle, a arrecadação e a distribuição desses direitos, os criadores têm a opção de filiar-se em associações de gestão coletiva de direitos autorais (FERREIRA, 2020, p. 87).

É exatamente essa associação com o intuito de exercer e defender tais direitos que chamamos de gestão coletiva de direitos autorais. É, nas palavras de Sidney Soares (2011):

[...] a possibilidade de uma associação, constituída por uma pluralidade de pessoas, como sua própria natureza jurídica já ordena, cobrar a contraprestação pecuniária pela fruição ou utilização pública da obra artística ou cultural.

Nesse ínterim, Soares (2011) complementa:

Assim, a associação de autores, concretizando a chamada gestão coletiva dos direitos autorais traz inúmeros benefícios na efetivação de tais direitos, como a facilitação da contraprestação financeira pela utilização ou fruição das obras artísticas ou culturais de forma pública, bem como a maior possibilidade de licenciamento dos usos das obras e, conseqüentemente, a regularização da divulgação destas. Outros benefícios que podem ser citados são a distribuição dos valores recebidos, a representação judicial e extrajudicial dos criadores pela entidade de gestão coletiva e – em tese – a transparência na prestação de contas.

Salienta-se, no entanto, que por mais que existam benefícios para que o autor se associe, a liberdade de associação é um direito constitucionalmente assegurado⁴ e ninguém pode ser compelido a se associar ou permanecer associado, assim como não pode associar-se em mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza, o que significa que o autor não possui obrigação em fazer parte de quaisquer entidades de gestão coletiva, podendo, pelos meios que dispuser, efetivar a própria cobrança de seus direitos (SOARES FILHO, 2011).

³ Os titulares de direitos autorais podem ser definidos, conforme dispositivos da Lei 9.610/98: a) Autores/compositores: são titulares do direito de autor, adquirido originariamente pelo ato de criação da música e/ou da letra. Congregam os direitos morais e patrimoniais sobre a obra (art. 22); b) Artistas, intérpretes e executantes: todos os cantores, músicos, atores ou quaisquer pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras musicais (art. 5º, XIII); c) Produtores fonográficos: pessoas físicas ou jurídicas responsáveis pela primeira fixação do fonograma (gravação da música) ou da obra musical, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado (art. 5º, inc. XI); d) Editoras: pessoas físicas ou jurídicas às quais se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites do contrato de edição estabelecido entre as partes. (art. 5º, inc. X).

⁴ Vide Art. 5º, XX, da CF/88

Importante destacar que o ato do autor associar-se para tutela de seus direitos autorais não deve ter intuito lucrativo pela sua cobrança, já que o próprio Código Civil brasileiro define as associações como entidades sem fins econômicos⁵ (SOARES FILHO, 2011)

No âmbito musical brasileiro, explica Ana Flávia Ferreira (2020), tais associações reúnem-se com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), pessoa jurídica de direito privado, por força do princípio da unicidade associativa de gestão coletiva extraído das normas expostas na Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98 - LDA), sendo sua principal função a de centralizar a arrecadação e distribuição de direitos decorrentes da execução pública de obras musicais e fonogramas. Caio Chaim (2016) explica ainda que:

Tanto o ECAD como as associações não possuem fins lucrativos, justamente por serem organizações civis criadas pelos próprios titulares para viabilizar a arrecadação de direitos autorais. Assim, o ECAD arrecada junto aos usuários, repassando os valores às associações, que realizam o rateio entre seus representados. Neste processo, são cobradas porcentagens sobre o total do valor arrecadado, a título de taxas administrativas e custos operacionais, razão pela qual os valores distribuídos são sempre menores do que a arrecadação total.

A LDA, junto ao dispositivo que a revisou - a Lei 12.853/13 - são os dispositivos que dão base e regulamentam toda a matéria referente aos direitos autorais no Brasil. Porém, a conformação institucional da gestão coletiva teve início com a Lei 5.988/73, consolidando um “código” de direitos autorais em definitivo. Chaim (2016) acrescenta:

A conformação institucional da gestão coletiva no Brasil teve início com a Lei 5.988/73, o primeiro “código” de Direitos Autorais promulgado no país. O sistema instituído pela referida lei se baseou na concentração das atividades de cobrança e distribuição por meio de um ente arrecadador único (o ECAD), o qual era subordinado a uma estrutura estatal reguladora, centralizada na figura do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA).

2.2 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DOS DIREITOS AUTORAIS E GESTÃO COLETIVA NO BRASIL

A primeira referência à propriedade intelectual no Brasil se deu na Constituição do Império de 1824, nela previa-se o “privilegio exclusivo temporário” dos “inventores” sobre suas descobertas e produções (CHAIM, 2016).

⁵ Art. 53. Constituem-se as associações pela união de pessoas que se organizem para fins não econômicos.

Já a primeira citação explícita ao direito do autor, como aponta Caio Chaim (2016):

[...] remonta à Lei Imperial de 11 de agosto de 1827, quando da criação das duas primeiras Faculdades de Direito do país, nas cidades de São Paulo e Olinda. No art. 7º da referida norma, pela primeira vez se falou em privilégio exclusivo do autor sobre sua obra (no caso, do direito de professores sobre seus manuais), pelo prazo máximo de 10 anos.

Alguns anos depois, o Código Criminal de 1831, em seu art. 261, estabeleceu punições à reprodução ilegal de “escritos e estampas”, tipificando pela primeira vez na América Latina o crime de violação aos direitos do autor. No entanto, tais punições se limitaram à perda dos exemplares e multa. Décadas se passaram e a legislação autoral continuou circunscrita à esfera penal com a edição do Código Penal de 1890 que estendeu a matéria por meio de um capítulo dedicado, intitulado “Dos Crimes Contra a Propriedade Literária, Artística, Industrial e Comercial”. Foi apenas na Constituição Republicana de 1891 que houve previsão constitucional quanto à garantia à proteção autoral (CHAIM, 2016), como aponta seu art. 72, §26º:

Art. 72, § 26. Aos autores de obras litterarias e artisticas é garantido o direito exclusivo de reproduzil-as pela imprensa ou por qualquer outro processo mecanico. Os herdeiros dos autores gosarão desse direito pelo tempo que a lei determinar.

Já o primeiro marco civil de proteção aos direitos autorais se deu apenas em 1º de agosto de 1898 com a edição da Lei nº 496 (Lei Medeiros de Albuquerque) (CHAIM, 2016), da qual, como afirma Costa Neto (1982, p. 10):

[...] estendeu a duração da proteção de direitos de autor e vedou alterações não autorizadas, mesmo aquelas efetuadas em obras caídas em domínio público ou não abrangidas pela proteção legal.

Mais à frente, em 1916, o Código Civil sedimenta as normas instituídas pela Lei Medeiros de Albuquerque, inspirando-se em suas disposições para tratar do tema em um capítulo totalmente dedicado à propriedade intelectual, intitulado “Propriedade literária, científica e artística” (artigos 649 a 673). Tal inclusão fez a sociedade brasileira dar os primeiros passos na conscientização quanto à existência dos direitos autorais (CHAIM, 2016).

2.2.1 O Sistema de sociedades arrecadoras de direitos autorais: surgimento das primeiras associações

Além de acompanhar o avanço tecnológico dos meios de comunicação, a evolução do direito autoral sempre esteve ligado à organização de detentores de direitos em associações, fossem eles autores ou editores (como no caso da

Stationer's Company na Inglaterra em meados dos anos 1600), já que a gerência sobre a autorização do uso de obras intelectuais por terceiros e a cobrança dos valores decorrentes desse uso sempre se caracterizou como uma tarefa hercúlea e praticamente impossível de ser realizada por um só indivíduo (CHAIM, 2016).

À exemplo disso, foi na França do século XVIII que surge, de fato, a primeira sociedade de titulares de direito autoral do mundo, o *Bureau de Législation Dramatique* (FRAGOSO, 2009, p. 415). Dita sociedade deu origem a diversas outras organizações de administração coletiva de direitos autorais, como a SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), e a SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique), fundadas em 1829 e 1851, respectivamente, ambas ainda em funcionamento (BITTAR, 2003, p. 118).

Como explica Chaim (2016):

Tais sociedades tinham por objetivo viabilizar o monitoramento e cobrança de direitos autorais sobre o uso público da obra de seus filiados. Na medida em que a classe se agrupava, com a conseqüente concentração e uniformização dos pleitos, sua força de representação escalava consideravelmente. A reunião dos titulares de direitos autorais em uma sociedade reduziria a quantidade de agentes de negociação, tornando possível a arrecadação do proveito econômico gerado pela reprodução das obras. Assim foi criado o conceito de gestão coletiva de direitos autorais.

Já no Brasil, a primeira associação de autores nasceu da organização dos teatrólogos em 1917, com a formação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), sendo por 20 anos a única entidade de gestão coletiva no Brasil (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 27).

Santiago (1985, p. 101) acrescenta, a institucionalização da SBAT foi em muito propulsão pelo Decreto 4.092/1920, que a reconheceu como entidade de utilidade pública, e dispunha que ela poderia representar o associado em juízo e fora dele, mediante o simples ato de filiação – algo que facilitou imensamente o trabalho da organização, e depois seria estendido às demais entidades de defesa do direito autoral.

Entretanto, o suporte jurídico efetivo para a atuação da SBAT e das associações que surgiram mais a frente veio em 1928, com a aprovação da Lei Getúlio Vargas (Decreto 5.492/28). Tal Lei, relatada pelo então deputado federal Getúlio Vargas, aplicava-se tanto às obras teatrais quanto às musicais e estabelecia ao Executivo a prerrogativa de definir um procedimento de aprovação de eventos de entretenimento musical (de caráter público), exigindo a apresentação de um

programa prévio para autorização dos autores de cada uma das obras programadas para serem reproduzidas no evento (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 28)

Santiago (1985, p. 102) explica que, ao longo dos anos e consequentes atualizações legislativas, os dirigentes da SBAT começaram a atuar também na cobrança dos direitos autorais dos compositores musicais.

Porém, pelas diferenças apresentadas na gestão dos diferentes setores artísticos, surgiram desentendimentos entre dramaturgos e compositores quanto aos critérios de representação e arrecadação, ocasionando, em 1938, a formação da Associação Brasileira de Compositores e Editores (ABCA). Em 1942, os compositores remanescentes se desligaram da SBAT e fundiram-se à ABCA para constituir a União Brasileira de Compositores (UBC) (CHAIM, 2016, p. 28).

Francisco e Valente (2016, p. 30) complementam que:

Não demorou muito até que a Sbat e a UBC se entendessem, estabelecendo um “bureau” conjunto de cobrança e ampliando sobremaneira a arrecadação. Em 1945, os valores arrecadados a título de direitos dos compositores já era o dobro daqueles dos autores teatrais: cerca de seis milhões de cruzeiros, contra três milhões dos teatrais (SANTIAGO: 1985, p. 106). No mesmo ano, elas assinaram contrato mediante o qual o “pequeno direito” seria definitivamente administrado pela UBC, e o “grande direito” pela Sbat – e, com isso, a ABCA era definitivamente extinta.

Nesse sentido, Chaim (2016) explica que:

[...] a SBAT se tornou responsável pela arrecadação do então denominado “grande direito” – referente à autoria de peças teatrais e obras dramático-musicais, a exemplo de óperas –, e a UBC teria por responsabilidade arrecadar o “pequeno direito” – valores decorrentes dos direitos autorais derivados de obras musicais.

Mais tarde, em 1946, com a cisão entre autores e editores dentro da UBC, é fundada a SBACEM – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores Musicais, e alguns anos depois como fruto de desavenças internas dentro do SBACEM nasce a SADEMBRA – Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil, em 1956 (CHAIM, 2016, p. 29).

Essas cisões que ocorriam no cenário brasileiro estavam ligadas, também, às diferenciações produzidas no desenvolvimento internacional do campo da gestão coletiva, como explicita Francisco e Valente (2016, p. 31):

No início da década de 1940, nos Estados Unidos, ocorreu um dissídio entre a Ascap, e as emissoras ligadas à Broadcasting Music Corporation, levando à criação da BMI, que se tornaria uma competidora. Na disputa entre as duas associações e nas possíveis relações com o campo brasileiro, sobressai a figura de Ralph Peer, um engenheiro de som e produtor fonográfico que, nos anos 1930, recém-saído da RCA Victor, expandia sua Peer International Corporation na Inglaterra, África do Sul, América Latina e Canadá, com a prática de adquirir contratualmente direitos autorais sobre grandes repertórios, para exploração comercial internacional. Peer era

também acionista majoritário na American Performing Rights Association, uma empresa que detinha direitos sobre grandes repertórios na América Latina. Peer foi um dos pioneiros no movimento agressivo de pesquisa e mercantilização de músicas sulistas, nos Estados Unidos, e, depois, de músicas de regiões “exóticas” do globo.

Desse modo, o panorama da gestão coletiva no fim da década de 50 congregava quatro sociedades arrecadadoras: SBAT, UBC, SBACEM, SADEMBRA, cada uma com critérios diferentes de arrecadação e distribuição de direitos autorais (CHAIM, 2016). Entretanto, a disputa entre as sociedades arrecadadoras pelo poder de receber os recursos financeiros derivados da cobrança de direitos autorais resultava em prejuízo generalizado, tanto para os filiados como para os usuários (GUEIROS JÚNIOR, 2000, p. 430).

Numa primeira tentativa de uniformização do sistema, especialmente quanto aos critérios de arrecadação, constituiu-se em 1960 a “Coligação das Sociedades de Autores, Compositores e Editores”, criada pela SBACEM, SADEMBRA e SBAT. Entretanto, Chaim (2016) acrescenta que:

[...] razão da insatisfação de compositores paulistas quanto aos métodos de distribuição adotados, foi criada uma nova sociedade ainda em 1960, a SICAM – Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais. Diante do desgaste e da desorganização do panorama autoral brasileiro, realizou-se mais uma tentativa de uniformização dos critérios de cobrança: SBAT, UBC, SADEMBRA e SBACEM se uniram e fundaram, em 02 de junho de 1966, o SDDA – Serviço de Defesa de Direito Autoral. Pela primeira vez, as diferentes sociedades constituíam um escritório de arrecadação unificado e centralizado, controlado pelas próprias associações – uma espécie de protótipo do que viria a ser o ECAD. Contudo, a SICAM não concordou em participar do SDDA por não aprovar os mecanismos de arrecadação e cobrança adotados, mantendo a celeuma. A situação agravou-se ainda mais com a fundação, em 1967, da Sociedade Independente de Intérpretes e Produtores de Fonogramas – SOCIMPRO, criada para representar os titulares de direitos conexos, reconhecidos pela Convenção de Roma (1960), a qual foi adotada e regulada internamente pela Lei n 4.944/66.

Dado o cenário apresentado, ficou evidente a necessidade de uma reforma profunda no sistema autoral brasileiro. De um lado, a legislação acerca do tema era difusa e rasa, sendo os poucos artigos do Código Civil sobre o tema, insuficientes à organização do sistema autoral, deixando diversas lacunas legais e contribuindo para a afirmação desordenada dos direitos autorais. Por outro lado, a formatação da arrecadação e distribuição desses direitos pelas associações e sociedades de titulares criou um ambiente confuso e ineficaz (CHAIM, 2016, p. 30).

Assim, aferiu-se a necessidade de elaboração de um Código específico para tratar dos direitos do autor, assim como os que lhe são conexos, que estivesse concentrado, como afirma Bittar (2003, p. 120):

[...] toda a legislação esparsa e se previssem instrumentos próprios de controle, por parte do Estado, da atuação das sociedades, bem como a unificação da cobrança.

Surge assim, no dia 14 de dezembro de 1973, a Lei nº 5.988.

2.2.2 A Lei nº 5.988/73, a criação do ECAD, o CNDA e a solidificação do sistema de gestão coletiva

Como dito anteriormente, a Lei nº 5.988/73 representou um marco para a sistemática de direitos autorais no Brasil, já que pela primeira vez elaborou-se um código dedicado a matéria com pretensão regulamentar.

Tal Lei instituiu definitivamente o sistema de gestão coletiva de direitos autorais, impondo profundas mudanças no cenário até então vigente. Na perspectiva pública, foi criado o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), órgão que compunha o então Ministério da Educação e Cultura (MEC), responsável pela regulação do setor. Na seara privada, unificou-se a cobrança de direitos autorais por execuções públicas em um único ente arrecadador, o ECAD. As múltiplas sociedades arrecadadoras que surgiram ao longo dos anos passaram a ser consideradas associações de titulares, sendo objeto de extensa regulamentação, detalhada através dos artigos 103 a 114 (CHAIM, 2016).

Desse modo, surgia um novo sistema de tutela e proteção à propriedade intelectual, fundado numa metodologia inédita de cobrança de direitos autorais. Caio Chaim (2016, p. 31) afirma ainda que:

Pela primeira vez instituiu-se a intervenção direta do Estado sobre a sistemática autoral – fruto direto do chamado dirigismo econômico e da maximização das funções estatais em tempos de ditadura militar – com a finalidade de garantir o cumprimento dos novos preceitos legais. A Lei nº 5.988/73 viria para (tentar) organizar e consertar a confusão reinante no panorama autoral brasileiro.

A, então, nova sistemática adotava um modelo centralizado na figura do ECAD, representando uma evolução operacional para obtenção das licenças de uso de obras, e adimplemento dos respectivos direitos patrimoniais, garantindo ao ente a exclusividade de atuação em todo território nacional para a gestão coletiva desses direitos (LEMOS, 2011).

Nesse contexto, Bittar (2003, p.123) acrescenta que:

A partir de sua efetiva atuação, em 01.01.77, as associações passaram, com respeito à arrecadação, a desempenhar o papel de meras repassadoras de verbas recolhidas ao ECAD e seus associados, recebendo, a exemplo deste, taxa de administração por seus serviços, para o cumprimento de suas finalidades.

Inicialmente, o ECAD se responsabilizaria pela arrecadação de *royalties* do “grande direito” (advindos da tutela das obras teatrais) e do “pequeno direito” (advindos da tutela de obras musicais). Entretanto, a competência para cobrança de direitos autorais nas obras teatrais foi concedida, por convênio, à SBAT, restando ao ECAD a competência exclusiva para cobrança dos direitos referentes à indústria musical (CHAIM, 2016, p. 31).

Em conjunto à criação do ECAD, o código autoral de 73 também criou um órgão público com a função de organizar e fiscalizar o setor, já que ao ECAD foi outorgado o monopólio sobre a arrecadação e distribuição dos valores patrimoniais, consequentemente colocando a gestão coletiva das execuções públicas musicais não só como uma atuação forçosa do ECAD (já que era necessária), mas também forçada por determinação legal (já que não era possível arrecadar fora da sistemática do Escritório), assim, os legisladores julgaram necessário a criação de um órgão público para supervisionar as atividades do setor (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 124).

Sendo assim, cria-se o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), previsto no art. 116 da Lei 5.988/73, sendo o “o órgão de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos de autor e direitos que lhe são conexos”. Tal órgão era organizado pelo Poder Executivo Federal, fazia parte do Ministério da Cultura e entrou em funcionamento no início de 1976 (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 124-125).

Quanto à suas atribuições, incluíam-se: funções típicas da supervisão estatal sobre as associações (como autorizar seu funcionamento, fiscalizá-las, bem como elaborar o estatuto do ECAD); funções de regulação sobre o setor de direitos autorais, expedindo diversas resoluções e portarias sobre o campo dos direitos autorais; e funções de resolução de determinados tipos de litígio (entre autores, intérpretes e associações entre si, ou uns com outros, ou de processos administrativos desses assuntos) (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 125), atuando como árbitro e mediador de controvérsias envolvendo direitos autorais, tratando-se de instância máxima não judicial para a resolução de litígios entre autores, associações e o próprio ECAD, no intuito de garantir celeridade à resolução das lides (CHAIM, 2016). Nesse sentido, Costa Neto (1982, p. 24), Presidente do CNDA de 1979 a 1983, afirma:

Cumprir-lhe-ia [...] basicamente determinar, orientar, coordenar e fiscalizar as providências necessárias à exata aplicação das leis, tratados e convenções internacionais sobre direito autoral.

Chaim (2016) ainda complementa:

As inúmeras competências atribuídas ao CNDA (art. 117 da Lei nº 5.988/73)¹⁴, em resumo, eram:

- Garantir o cumprimento das leis, tratados e convenções internacionais ratificados pelo Brasil sobre direitos autorais e conexos;
- Autorizar a criação e funcionamento de novas associações;
- Fiscalizar as atividades do ECAD e de suas associações, com poderes de intervenção direta no caso de lesão aos interesses dos associados;
- Estabelecer regras de cobrança e fixar normas de unificação de preços;
- Dirimir controvérsias envolvendo direitos autorais, por meio de arbitragem;
- Gerir o Fundo de Direito Autoral;
- Servir de órgão de consulta e assistência aos titulares de direitos autorais e conexos;

Quanto à sua estrutura, Chaim (2016) elucida que:

O CNDA se organizava em torno de estrutura colegiada, composta por 12 membros titulares com notório conhecimento na área de Direitos Autorais. Destes, cinco eram indicados pelas associações de titulares (BITTAR, 2003, p. 124), cuja escolha se dava por meio de votação em Assembleia Geral, e os demais eram indicados pelo Poder Executivo, dentre eles, representantes do MEC, Ministério da Justiça e Ministério do Trabalho (COSTA NETO, 1982, p. 19-20). Os titulares se reuniam em três Câmaras, cada qual responsável por tratar de matérias distintas, e em Plenário. As reuniões ordinárias realizavam-se mensalmente.

Circunscritos à estrutura do CNDA estavam o CBI (Centro Brasileiro de Informações sobre Direitos Autorais), responsável por contribuir para a propagação de notícias, ideias e informações sobre o tema à sociedade civil; e o Museu de Direito Autoral, destinado à formação e conservação de acervo de importância cultural para o país (COSTA NETO, 1982, p. 20-21).

Assim, observa-se que o CNDA exercia um papel extremamente importante no funcionamento do sistema de gestão coletiva.

Não obstante às intenções da Lei nº 5.988/73, seu projeto de sistema jamais se realizou por completo, na realidade, ele acabou criando um ambiente ainda mais perigoso para gestão de direitos autorais do que a confusão generalizada anterior à lei citada (CHAIM, 2016).

Logo de início, o próprio CNDA não conseguiu exercer suas funcionalidades de maneira total. As instituições administradas por tal órgão não obtiveram o resultado esperado, algumas delas sequer saíram do papel, como o Museu de Direito Autoral. O Fundo de Direito Autoral, por exemplo, só começou a arrecadar em 1980 (COSTA NETO, 1982, p. 21), e nunca conseguiu obter receita apta para viabilizar os projetos de incentivo, muito em razão da revogação do art. 120, inc. I (arrecadação sobre utilização de obras em domínio público), em 1983 (COSTA NETO, 1982, p. 21).

Mesmo com o funcionamento defasado, o CNDA continuou atuando ativamente até o fim de 1987, cumprindo suas funções regulatórias perante o ECAD e as associações. Porém, com a edição da Constituição de 1988, e diante do processo de redemocratização do Estado brasileiro, o cenário alterou-se drasticamente (CHAIM, 2016).

Fato é que o CNDA acabou sendo desativado em abril de 1990, quando o então presidente Fernando Collor acabou com o Ministério da Cultura, transformando-o em uma Secretaria Especial. Em 1992, após o impeachment de Collor, o Ministério da Cultura foi reativado por Itamar Franco, mas o CNDA não voltou a funcionar, apesar de sua existência ainda estar prevista na lei. Sua extinção completa veio com a edição da Lei 9.618/98 (a LDA), que não previu sua continuidade (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 125).

Acerca da presença do CNDA no período de redemocratização, Nehemias Gueiros (2000, p. 434), aponta que:

O trauma nacional com o período da ditadura impôs (naturalmente) estigmas a diversas instituições criadas no regime militar, principalmente as que representassem a atuação interventora e controladora do Estado. Dentre estas, se encontrava o CNDA. Ademais, a nova ordem constitucional instituiu o princípio da livre associação. Naquele momento, a manutenção de um órgão como o CNDA representava uma intervenção direta e inadmissível do Estado sobre a livre associação, o que motivou seu desligamento em 1990, no governo Collor.

Com isso, o ECAD e suas associações passaram a funcionar de forma livre e autônoma, acabando com a organização pública antes existente e subvertendo-a a uma atividade inteiramente privada. Sob a invocação do princípio de liberdade de associação garantida pela Constituição de 1988, os representantes das associações e do ECAD passaram a repudiar a atividade estatal de regulação e supervisão de suas atividades, afirmando que ela era inconstitucional (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 125).

O fim súbito do CNDA gerou péssimos resultados ao sistema de direitos autorais, deixando num limbo suas atribuições, o que deu espaço para o funcionamento desorganizado do sistema e o agigantamento do ECAD. José de Oliveira Ascensão (1997, p. 633-634) evidencia a acefalia do sistema de gestão coletiva na época:

[O] ECAD permanece. Mas, por ter-se silenciado o CNDA, deixou de ser uma entidade sujeita à supervisão de um órgão administrativo imparcial. Caiu-se numa situação de vazio legal, que referimos atrás. Todo o estatuto dessas identidades torna indefinido, por desaparecimento do elemento que as complementava [...]. A situação atual é profundamente perturbadora.

Abandona-se o Direito Autoral à lei da selva, em vez de se prover a sua disciplina justa.

Durante o período da extinção do CNDA, em 1990, até a outorga da LDA de 1998, o ECAD passou a concentrar poderes para permitir a criação e funcionamento de novas associações, definir preços e determinar métodos e parâmetros de arrecadação e distribuição, competências que não lhe cabiam originariamente (CHAIM, 2016, p. 37).

A obrigatoriedade de prestação de contas e adoção de critérios de transparência foi aniquilada com o fim do CNDA: o ECAD não se reportava a mais ninguém – nem mesmo aos autores (CHAIM, 2016, p. 37). Dessa forma o Brasil tornou-se uma exceção entre os países no mundo por contar com um monopólio instituído por lei na arrecadação dos direitos de execução pública sem possuir nenhum tipo de supervisão ou controle estatal (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 125).

2.2.3 A CPI da Câmara dos Deputados (1995)

Com o desligamento do CNDA e o início da estruturação de uma nova Lei de Direitos Autorais através do projeto de Lei nº 5430/90 - que culminaria na LDA de 1998 -, a escalada da maximização do ECAD e a desorganização do controle e da transparência de sua gestão ficaram evidentes. Aliada à inexistência de obrigação legal de prestação de contas pelo ECAD a qualquer outro órgão que não fosse o CNDA, a atuação do Escritório se acobertou na falta de transparência.

A insatisfação generalizada motivou a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Câmara dos Deputados, em 1995, a fim de apurar irregularidades na atuação do ECAD. A apuração capitaneada pela CPI reuniu a oitiva de diversas testemunhas – dentre funcionários do ECAD, artistas, intérpretes, representantes de gravadoras, entre outros – e análise de vasta documentação, o que revelou um verdadeiro oceano de irregularidades (CHAIM, 2016, p. 38). Os principais problemas giravam em torno de problemas na arrecadação, na distribuição e na representação.

Quanto à arrecadação, as investigações denunciaram a inexistência de parâmetros claros e bem definidos para a cobrança de direitos autorais. Um exemplo disso era que, para produtores de evento ou reprodutores de música ambiente (lojas físicas, restaurantes, consultórios, etc.), os valores cobrados pela execução pública

eram fixados pelos próprios fiscais do ECAD, de forma subjetiva e sem qualquer detalhamento do valor cobrado, não havendo qualquer exigência de apresentação de listagem das músicas utilizadas ou planilhas de execução musical (no caso de rádios e emissoras de televisão). O pagamento de tais valores era exigido por meio de poder de polícia pelos agentes do ECAD, sob ameaça de proibição sumária da realização do evento ou da reprodução pública de músicas caso não o realizassem, mesmo que não fornecessem o comprovante de recolhimento, o que propiciou a prática de caixa dois (CHAIM, 2016).

Quanto à distribuição, na época, a regra era a retenção de 20% do total do valor arrecadado em favor do ECAD, para custeamento das operações do Escritório. O restante do valor (80%), era rateado às associações (que detinham 5% desse montante como taxa administrativa) para posterior divisão entre seus filiados (CHAIM, 2016). Porém, como apontado no Relatório Final da CPI da Câmara dos Deputados (1995, p. 09) acerca dos repasses realizados entre 1990 e 1994:

[...] o ECAD, nesse período, distribuiu em média 45% do valor arrecadado.

Dada a retenção de mais da metade do montante referente aos valores de arrecadação nacional do ECAD, ficou evidente o desvio de verba por parte de funcionários e pessoas ligadas à administração do órgão.

Caio Chaim (2016, p. 40) destaca:

[...] dois casos mereceram destaque: o recebimento de U\$ 400,000.00 (quatrocentos mil dólares) pelo ex-gerente da filial de Recife a título de “indenização” (sem justificativa e explicação); e o pagamento de honorários advocatícios pelo SBACEM em favor do advogado Danilo Martins Rocha, entre 1993 e 1995, também no valor de U\$ 400,000.00 – o que representa cerca de 15% da arrecadação TOTAL daquela associação no período de 1990 a 1995 (aproximadamente três milhões de dólares).

Assim, observa-se que os valores arrecadados já estavam significativamente degradados no momento da sua distribuição efetiva aos titulares. Contudo, esses valores acabavam ainda mais diluídos, visto que o método adotado para distribuição dos valores, chamado de “amostragem musical”, em que as músicas mais tocadas na rádio, monitoradas por meio de “módulos de escuta do ECAD”, determinavam os percentuais de distribuição aos artistas, favorecia músicos internacionais, tocados nas rádios da época com mais frequência do que os próprios compositores brasileiros (CHAIM, 2016).

Já quanto à representação, o relatório final da CPI apontou um conluio de diferentes agentes na defesa de interesses econômicos alheios ao direito dos compositores. Chaim (2016, p. 40-41), explica que:

Desde a extinção do CNDA e do sequestro de suas competências pelo ECAD, as regras de cobrança e definição de preços passaram a ser definidas pela Assembleia Geral do ECAD, composta pelas associações de titulares. Os votos eram unitários para cada associação, mas seu peso era dividido proporcionalmente de acordo com os direitos autorais distribuídos aos seus filiados, no ano imediatamente anterior.

Diante desta dinâmica, duas das três maiores associações, a UBC (37,5%) e a SOCINPRO (14,5%) reuniam mais de 51% dos votos. Havendo alinhamento de posições entre estas associações, ambas poderiam deter o poder para ditar as regras de cobrança e distribuição, e era justamente isto que ocorria. Isto porque ambas as associações eram controladas por grandes gravadoras estrangeiras, que atuavam em conjunto: A EMI-Odeon (sediada na Inglaterra) e a Warner Chappell (gravadora americana).

A UBC tinha como presidente, desde 1989, José Perdomo, o qual exercia função de diretor administrativo da EMI-MUSIC e representava os interesses da empresa no Brasil. O representante da SOCINPRO na Assembleia do ECAD era João Carlos Éboli, diretor jurídico na EMI-ODEON e administrador da Editora Tapajós (sucursal da Warner Chappell no Brasil). As empresas indicavam pessoas de seu interesse para cargos diretos, de presidente a tesoureiro, controlando a UBC e a SOCIMPRO diretamente.

Portanto, é possível observar que os resultados e direcionamentos discutidos em assembleias do ECAD para regulamentar a sistemática de direitos autorais eram moldados de acordo com os interesses de multinacionais e indivíduos à margem da indústria da música, patrocinadores de interesses que, na maioria das vezes, possuíam interesses opostos ao do autor.

Logo, o trabalho propiciado pela CPI demonstrou que a concentração e consequente maximização do monopólio do ECAD sobre a arrecadação e distribuição, sem qualquer tipo de controle e fiscalização de terceiros, transmutava a finalidade de todo o sistema de gestão coletiva, levando as associações a trabalhar contra a defesa de seus próprios associados.

Desse modo, devido a gravidade do que foi levantado, ao final do inquérito, sugeriu-se o fim do ECAD, a reformulação no sistema de gestão coletiva, o indiciamento por formação de cartel e abuso de poder econômico das associações UBC e SOCINPRO, da EMI-ODEON e da Warner Chappell (em conjunto com outras sete grandes gravadoras nacionais e internacionais), e o próprio ECAD. Além disso, o Ministério Público também recomendou o indiciamento de 79 pessoas (funcionários e prestadores de serviço ligados ao ECAD e suas associações) por formação de quadrilha, enriquecimento ilícito, falsidade ideológica e sonegação fiscal (CHAIM, 2016, p. 42-43).

Após a conclusão das investigações e a exposição das suas conclusões, editou-se a Lei nº 1356/95, que foi apensada ao PL nº 5430/90 e posteriormente convertido na Lei 9.610/98. Entretanto, apesar das graves constatações feitas em

sede de CPI e edição de um novo “código de direitos autorais”, o que se deu na prática foi a continuidade do ciclo desvirtuado que havia se instaurado.

2.3 A LEI DE DIREITOS AUTORAIS (LEI Nº 9.610/98) E A CONSOLIDAÇÃO DO MONOPÓLIO DO ECAD

O panorama em que se encontrava o sistema de gestão coletiva no Brasil até 1998 não era, nem de perto, o ideal para fomentar uma arrecadação justa e transparente de direitos autorais. A sistemática instituída pela legislação de 1973 se demonstrava imprópria e ultrapassada diante das novas dinâmicas sociais, políticas e tecnológicas que surgiram com o intenso processo de informatização e redemocratização do país.

E após quase uma década da estruturação do Projeto de Lei nº 5430/90 - que deu base para a edição da legislação autoral de 1998 - foi promulgada a Lei 9.610/98, comumente conhecida como Lei de Direitos Autorais, vigente até os dias de hoje e reformada pela Lei 12.583/13.

Entretanto, apesar dos esforços para denunciar e iniciar a reformulação do então sistema de gestão coletiva, o resultado não foi o intentado.

A dita lei modernizou e aperfeiçoou a legislação autoral até então vigente, regulamentando relações e pleitos antes inexistentes, mas em muitos aspectos as alterações se demonstraram ineficazes ou insuficientes, deixando diversas lacunas (CHAIM, 2016). Cabral (2003, p. 12) afirma o seguinte:

Foram muitas as discussões e emendas ao projeto inicial. O tempo em que ele permaneceu no Parlamento tirou-lhe bastante a atualidade esperada [...]. Além disso, como sempre, o desejo político de atender a diferentes setores terminou fragmentando a lei, prejudicando sua unidade e, sobretudo, a abordagem sistêmica e consequente de vários problemas.

Uma dessas lacunas diz respeito, especificamente, à questão da gestão coletiva de direitos autorais, já que o dispositivo se restringiu a discorrer sobre a matéria em apenas quatro artigos, representando a extinção da normatização de vários pontos fundamentais para o funcionamento saudável do sistema, como a ausência de dispositivos que previssessem a atuação de órgão estatal que fiscalizasse essa gestão.

Em comparação à matéria de gestão coletiva apresentada pela legislação de 1973 e de 1998, Chaim (2016, p. 45) explica que:

De início, cumpre comparar a estrutura básica da LDA e da Lei nº 5.988/73. A Lei de 1998 tratou da gestão coletiva de direitos autorais dos arts. 97 a 100, além do art. 68 – o qual estipula obrigações do usuário quanto à obrigação de pagar e fornecimento de informações sobre as obras reproduzidas. Já a Lei de 1973 dedicou os arts. 103 a 120 à matéria. Destes, apenas três artigos não tratavam de competências atribuídas ao CNDA – quais sejam os arts. 103, 104 e 115.

Com a edição da Lei nº 9.610/98, todos os artigos que tratavam ou faziam menção ao CNDA foram revogados, como era de se esperar, extinguindo definitivamente o órgão desativado desde 1990. No entanto, não foi editado nenhum novo dispositivo para distribuir as inúmeras funções do CNDA. Temas de importância destacada, a exemplo da definição de preços e de regras de arrecadação e distribuição, foram expurgados do sistema jurídico junto com o CNDA, em um grande paradoxo: a lacuna legal cresceu assustadoramente com a edição de uma nova Lei, que (imagina-se) tinha por intuito aperfeiçoar a regulamentação do panorama autoral brasileiro.

Ao analisarmos a redação dos artigos 97 a 100 da Lei 9.610/98, citados acima, é possível observar algumas das lacunas deixadas. Quanto aos artigos 97 e 98:

Art. 97 - Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.

Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

Em análise da sua redação, vê-se que seu conteúdo apenas replica os dispositivos presentes na Lei nº 5.988/73, como aponta Chaim (2016, p. 45):

O caput e §1º do art. 97 são idênticos aos do antigo art. 103. O §3º foi reaproveitado do parágrafo único do art. 105, com o mesmo teor. O §2º representou a única inovação, apenas para deixar explícita a possibilidade de transferência para outra associação, anteriormente não prevista (apesar de já praticada).

Já o art. 98, caput e parágrafo único possuíam redação praticamente idêntica à do art. 104 da Lei no 5.988/73.

Já quanto ao artigo 99:

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

Tratando-se das estruturas do ECAD, este artigo corresponde, na legislação de 1973, ao artigo 115⁶, que manteve redação similar. Vale ressaltar que houve inclusão da expressão *“transmissão por qualquer modalidade”* em seu *caput*, com o intuito de possibilitar a inclusão de quaisquer outras tecnologias de reprodução fonográfica que surgissem após a edição da lei. Outro ponto relevante, em que evidencia-se uma lacuna importante para esta análise, é o §1º, que destaca a natureza sem fins lucrativos do ECAD, excluindo a necessidade de aprovação de estatuto e, conseqüentemente, da prestação de contas a outro órgão, o que antes era previsto (CHAIM, 2016, p. 48).

Chaim (2016, p. 48) ainda aponta que o §1º *“deixa explícito que a direção e administração do escritório central cabem às associações a ele vinculadas”*, e que o §2º é *“apenas uma paráfrase do art. 98 da nova Lei, delegando os poderes de representação já concedidos às associações também ao ECAD”*. Quanto aos §§3º, 4º e 5º, afirma que:

“[...] podem ser considerados as únicas novidades, mas não representam mudanças significativas, consertando ínfima parte dos problemas. Este conjunto de parágrafos visa a evitar o recolhimento em dinheiro pelos fiscais do ECAD, a fim de extirpar a prática de obtenção irregular de valores comuns na sistemática de 1973, conforme denunciado pela CPI de 1995.

A partir da edição da Lei 9.610/98, os fiscais realizariam apenas a cobrança, sem recolhimento do dinheiro, devendo ser depositado o valor cobrado apenas por meio de pagamento de boleto bancário. É provável que este seja o único impacto direto daquela investigação na elaboração da nova Lei.”

Por fim, o artigo 100 versa sobre a fiscalização de contas:

Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos de um terço dos filiados de uma associação autoral poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas a seus representados.

Aqui observa-se a grande lacuna deixada pelo legislador, já que, de certo modo, a redação do artigo limita o direito à transparência e fiscalização por parte dos representados, visto que a auditoria das contas só poderia ser realizada uma vez por

⁶ Art. 115. As associações organizarão, dentro do prazo e consoante as normas estabelecidas pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos direitos relativos à execução pública, inclusive através da radiodifusão e da exibição cinematográfica, das composições musicais ou lítero-musicais e de fonogramas. § 1º - O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição que não tem finalidade de lucro, rege-se por estatuto aprovado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral. § 2º - Bimensalmente o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição encaminhará ao Conselho Nacional de Direito Autoral relatório de suas atividades e balancete, observadas as normas que este fixar.

ano, apenas por meio de sindicato ou associação profissional que contasse em seu quadro com, no mínimo, um terço de seus integrantes, filiados à associação que se pretendesse auditar, sem quaisquer previsões quanto à possibilidade da fiscalização ser realizada por pedido pessoal e direto ao ECAD. Cabral (2003, p. 131) sustenta, nesse sentido que:

A começar por essa exigência, pode-se afirmar que embora a intenção seja conceder a uma entidade o direito de fiscalizar outra, sua aplicação prática é duvidosa.

Sendo assim, percebe-se que o panorama geral da gestão coletiva delineado pela Lei 9.610/98 não atentou-se à estrutura de transparência da qual necessitava tal atividade, se limitando em basicamente reproduzir os dispositivos anteriores e excluir quaisquer lógica de fiscalização dessa gestão, institucionalizando a sistemática anterior e desconsiderando sua ineficácia.

2.3.1. O monopólio legal do ECAD

Como explicitado acima, a Lei nº 9.610/98, em seu artigo 99, estabelece que as associações manteriam apenas um único escritório central para a arrecadação e distribuição de direitos autorais oriundos de execuções públicas de obras musicais. Sendo assim, o ECAD cumpriria um papel centralizador, como o único agente receptor e distribuidor do proveito econômico advindo dos autores e titulares de direitos conexos às associações, realizando a atividade de cobrança pelas reproduções públicas em todo país.

Essa atuação centralizada, aliada a inexistência de fiscalização (dada à extinção do CNDA) e a obrigatoriedade de autores, intérpretes e músicos em se associarem ao ECAD para terem seus direitos defendidos e recolhidos, tornou a adesão à sistemática do ECAD algo inevitável. Até porque, por mais que a LDA previsse a possibilidade de cobrança pessoal por parte dos titulares de direitos autorais em seu artigo 98, parágrafo único, tal atividade beirava o impossível, conseqüentemente tornando compulsória a associação ao escritório central, como também aponta Soares (2015, p. 259):

Donde, devido à inxequibilidade fática dos titulares de autorizarem pessoalmente todas as utilizações de suas obras intelectuais nas diversas modalidades e na dimensão extraterritorial [...], o exercício individual e direito do exclusivo autoral, embora seja a medida que oportunize um controle mais efetivo para seu titular, em verdade, não tem aplicação prática [...]"

Além disso, sem a atuação do CNDA, coube ao ECAD estabelecer o formato de arrecadação e distribuição, Francisco e Valente (2016, p. 128) explicam que o ECAD editou:

[...] por meio de sua Assembleia Geral três documentos fundamentais: seu estatuto; o regulamento de arrecadação e o regulamento de distribuição. Todos os três são formulados e alterados pela Assembleia Geral do ECAD (que, além disso, também tem a capacidade de eleger a diretoria do órgão).

Chaim (2016, p. 52) afirma ainda que:

Para além das funções fiscalizatórias, a Lei 9.610/98 infelizmente eliminou diversas outras benesses relacionadas ao CNDA: existência de um órgão mediador não judicial, divulgação à sociedade da importância do tema, conscientização de artistas quanto a seus direitos e de usuários quanto aos seus deveres, valorização da memória cultural e institucional da arte brasileira, elaboração de projetos de fomento à produção cultural, dentre outros projetos anteriormente valorizados.

Nota-se que, apesar da LDA prever apenas a garantia ao ECAD da competência exclusiva para realizar atividades de cobrança de direitos autorais, as lacunas deixadas por essa mesma previsão rasa, sem que se pormenorizar-se-a, fez com que o ECAD atraísse para si inúmeras competências que, a princípio, não lhe cabiam, centralizando um poder além do simples monopólio sobre a cobrança da execução pública de direitos autorais. Nessa ausência de previsões, seu estatuto passou a preencher as lacunas legais, basicamente legislando-as.

Desse modo, a falta de previsão legal que definisse critérios de fiscalização, transparência, representatividade e contabilidade, assim como a ausência de regras preestabelecidas quanto ao formato de arrecadação e distribuição contribuíram para a apropriação indevida de competências, e o consequente agigantamento do ECAD, consolidando seu monopólio.

2.3.2. As sistemáticas (representação, arrecadação e distribuição) da gestão coletiva sob ótica da LDA

Com a centralização das competências gerais para estruturação da gestão coletiva de direitos autorais na figura do ECAD, e a edição, por meio de uma assembleia geral, de seu estatuto e do regulamento de arrecadação e distribuição, o Escritório acaba responsável pelo molde de toda sistemática dessa gestão.

O estatuto do Escritório estabelecia regras de funcionamento, votação e administração da entidade. Sua primeira versão esteve vigente de junho de 1998 até a última reforma legislativa da gestão coletiva em 2013. Francisco e Valente (2016, p. 128) expõem que tal documento:

[...] possuía 31 artigos, divididos em oito capítulos. Para a compreensão de como o sistema funcionava, cabe ressaltar três aspectos principais, estruturantes da forma como o ECAD era gerido e da forma de distribuição de votos entre as associações. São eles: a distinção entre associações efetivas e administradas, os requisitos de entrada de uma nova associação no ECAD e a forma de distribuição do poder de voto na Assembleia Geral do órgão.

Logo, percebe-se que este estatuto, sobretudo, detalhava a dinâmica de representação do ECAD. Em seu artigo 7º, distinguia as associações de gestão coletivas membros do ECAD em dois grupos: as efetivas, que possuíam direito de voto na Assembleia Geral; e as administrativas, que não tinham direito de voto. Sendo assim, apenas as efetivas eram revestidas de poder decisório, posicionando-se num grau hierárquico superior em relação às administrativas. A distinção entre elas baseava-se no tamanho e valor de seu repertório (obras de seus associados protegidas e administradas pela associação) e no número de artistas/titulares associados (FRANCISO e VALENTE, 2016, p. 128).

Esse sistema de representação era composto por 10 associações: UBC, SADEMBRA, SOCINPRO, SBACEM, AMAR, ABRAMUS, ASSIM, SABEM, SICAM e ANACIM. Sendo sete delas efetivas (UBC, SOCINPRO, ABRAMUS, AMAR, SBACEM, SICAM e ANACIM) e três administrativas (SADEMBRA, ASSIM, SABEM) (CHAIM, 2016, p. 55).

Em tese, à esta composição (e, conseqüentemente, aos autores e titulares) caberia a gerência e administração da entidade arrecadadora (ECAD), reunindo-se, para fins deliberativos, em Assembleias Gerais para definir as regras de arrecadação, distribuição e administração do ECAD.

Ainda quanto ao sistema de representação, de acordo com os artigos 7º e 8º do estatuto, que estabeleciam os requisitos de entrada de uma nova associação, Francisco e Valente (2016, p. 128-129) explicam que:

[...] era necessário que a postulante possuisse titularidade igual ou superior a 10% da média de obras administradas pelas associações já membras (repertório igual ao superior a 10% repertório médio das associações), além de aprovação na Assembleia Geral por 2/3 dos votos sociais. Já para passar à condição de associação efetiva, era necessário deter um repertório de obras igual ou superior a 20% do repertório médios detido pelas outras associações e também comprovar possuir um quadro social igual ou superior a 20% da média de filiados das associações efetivas.

Tais requisitos tornava improvável a entrada de novas associações à composição original, já que apenas associações membras do ECAD eram habilitadas a receber os valores arrecadados nacionalmente pelo direito de execução pública musical, o que gerava enorme dificuldade para associações de

“fora” captarem um repertório do tamanho necessário, visto que seus associados não receberiam os valores advindos da execução pública de suas músicas até que a associação atingisse os requisitos mínimos (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 129).

Vale ressaltar que cada associação efetiva era representada por um único membro na Assembleia Geral, ou seja, as decisões tomadas na Assembleia dependiam de seis votos. Ressalta-se ainda que aos votos de cada associação eram atribuídos pesos diferentes (CHAIM, 2016, p. 56), sendo o voto proporcional ao valor da última arrecadação anual de cada associação - de acordo com o artigo 17º do estatuto, logo, as associações com maior repertório, que conseqüentemente arrecadavam mais, possuíam maior poder de gestão. Tal fato propiciou que se criasse uma dominância de determinadas associações sobre o ECAD (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 129).

Quanto à lógica de arrecadação, foi editado Regulamento de Arrecadação do ECAD, em que tratava-se da cobrança do valor referente à execução pública das obras musicais, estabelecendo critérios e modos de cobrança. Baseado nas previsões do artigo 68 da LDA, quanto às obrigações do usuário para comunicação pública de músicas, o regulamento (atualizado periodicamente via Assembleia Geral) separava os usuários em diferentes tipos, definindo critérios distintos de cobrança para cada tipo, adequando-os às tabelas de preço fixadas no Regulamento (CHAIM, 2016, p. 57).

Tendo o artigo 68, §2º, da LDA estabelecido a comunicação pública de obras musicais, lítero-musicais e fonogramas, por quaisquer meios (físicos ou não) por pessoa jurídica ou física, como fato gerador da cobrança de direitos autorais, o Regulamento de Arrecadação acaba dividindo os formatos de comunicação pública nos conceitos de: execução, emissão/transmissão e retransmissão de músicas; de forma que caso houvesse execução pública em qualquer ambiente de frequência coletiva, por meio de sinais de rádio, televisão ou quaisquer meio digitais, seria devido o pagamento de direitos autorais.

Para fazer uso público de obras em qualquer modalidade, o Regulamento concedia autorização de uso única e genérica, que conferia ao usuário acesso não exclusivo e por tempo determinado a todo repertório composto pelas associações vinculadas ao ECAD (basicamente todo repertório nacional), esse tipo de autorização ficou conhecida como “licença cobertor” (*blanket license*), essa licença

para uso público de repertório compartilhado era o único meio de autorização, sendo concedida mediante pagamento, cujo valor era estipulado de acordo com o tipo de usuário e seu encaixe na tabela de preços definida pelo ECAD (CHAIM, 2016, p. 58).

E de acordo com o artigo 68, §§ 4º a 7º, mesmo que a autorização não levasse em conta as músicas realmente executadas, independente da quantidade de obras utilizadas, o usuário era obrigado a prestar todas as informações necessárias à distribuição posterior dos valores arrecadados, por meio do fornecimento de listagem com a discriminação de todas as obras usadas, o que, em muitas situações, é impossível de realizar com exatidão, já que *disck jockeys (dj's)*, por exemplo, muitas vezes não possuem uma listagem prédefinida de músicas que eles irão reproduzir, se adaptando conforme ambiência e reação do público.

Chaim (2016, p. 59), indica que o cálculo do valor da cobrança para concessão da autorização considerava os seguintes parâmetros:

- (a) Porcentagem fixa sobre receita bruta: nos casos de TV e rádio, em cima da receita mensal da própria emissora/transmissora; nos demais casos sobre todo o rendimento auferido nos eventos (incluindo venda de ingressos, insumos, merchandising, etc.)
- (b) Porcentagem sobre o orçamento do evento (incluindo patrocínio, aluguel de estrutura e equipamento, gastos com publicidade, contratação de equipe, etc.), nos casos em que não houvesse receita.
- (c) Parâmetro físico: o valor a ser pago era calculado sobre o parâmetro físico, através da estimativa de público com base no tamanho do ambiente e levando-se em conta a Unidade de Direito Autoral (UDA), valor unitário fixado pela assembleia geral e objeto de reajustes periódicos.

Tais critérios de arrecadação tornaram o sistema complexo, já que o valor arrecadado não tinha como base as músicas executadas, apesar da necessidade de fornecer a listagem com o repertório utilizado, e sim a cobrança sobre autorização de uso geral (*blanket license*). As listagens seriam utilizadas somente no momento da distribuição dos valores arrecadados, o que gerou problemas na hora do repasse, como explica Chaim (2016, p. 60):

Uma das consequências da cobrança sobre licença única era o recolhimento de valores sobre músicas de autores não vinculados ao sistema de gestão coletiva, situação não tratada pelo Regulamento. Isto porque nas ocasiões em que fosse utilizada música de titular não filiado a qualquer uma das associações, ainda assim seria recolhido valor econômico referente àquela obra, o qual não era distribuído ao verdadeiro titular (considerado inexistente). Tal circunstância é mais usual do que se pensa, na medida em que diversos músicos independentes não adentram na sistemática autoral de início – e por vezes nunca.

O método de listagens também era falho no sentido de que é muito improvável que se listasse com exatidão todas as obras reproduzidas num ambiente

e/ou evento, logo, não só artistas independentes e não associados, mas qualquer artista estaria suscetível a não receber pela reprodução das suas músicas sob esse panorama.

Já quanto ao sistema de distribuição do ECAD, não houve quaisquer previsões acerca da matéria na LDA/98, sendo assim, toda normatização desse sistema foi definida pelo Regulamento de Distribuição do ECAD (CHAIM, 2016, p. 61) na qual estabelece a forma pela qual os valores arrecadados chegam aos artistas (FRANCISCO e VALENTE, 2016, p. 129).

Francisco e Valente (2016) resumizam o funcionamento do sistema:

Em síntese, ele estabelece duas formas principais de distribuição: a direta e a indireta. Na indireta, a aferição das músicas tocadas se dá por amostragem estatística feita pelo ECAD, enquanto que na direta a relação de todas as músicas executadas é mandada pelo usuário (como no caso de shows, em que quem organizar deve elaborar e enviar uma lista das músicas tocadas ao ECAD).

Esta distribuição toma como base o número de execuções das obras a nível nacional, analisando as informações prestadas pelos usuários no momento da arrecadação (listagem das obras executadas) e informações geradas por outras formas de monitoramento (como no caso da rádio e da televisão)⁷. Após o recolhimento desses levantamentos com o detalhamento das músicas executadas, o ECAD realiza o rateio para as associações e estas para os titulares de direitos.

Ademais, a cada etapa até o recebimento pelos titulares, os valores arrecadados sofrem diluição devido às taxas administrativas cobradas para custeamento operacional, taxas essas que são determinadas pelo Regulamento de Distribuição do ECAD. Do total arrecadado, 24,5% destinam-se a custos operacionais e os outros 75,5% para os titulares do direito autoral (CHAIM, 2016).

No entanto, a aplicação dessas três sistemáticas (representação, arrecadação e distribuição), na prática, não ocorreu como o esperado. De um lado, o sistema de representação foi subvertido pelo fato de que as associações, assim como o ECAD, eram controladas (herança histórica, desde sua criação) por burocratas e técnicos, nomeados na imensa maioria por grandes editoras multinacionais, o que resultou no

⁷ O ECAD desenvolveu interessante software para controle das listagens de músicas tocadas em rádios, o Ecad.Tec Rádio. O programa, oferecido gratuitamente às emissoras adimplentes com o pagamento dos direitos autorais, permite ao usuário (rádios) o controle da programação musical diária por meio do cadastro das obras a serem utilizadas, de acordo com a sequência e horário de execução. A programação é exportada diretamente ao ECAD, facilitando o controle e acesso às listagens de músicas executadas em rádios no Brasil. O desenvolvimento deste software permite conhecimento pleno da reprodução de músicas pelas emissoras de rádio, gerando dados objetivos para a distribuição dos valores arrecadados (CHAIM, 2016, p. 64)

distanciamento dos artista do processo decisório e fez com que as associações se tornassem meras repassadoras das verbas recolhidas (CHAIM, 2016, p. 66).

Do outro, dado a complexidade dos sistemas de arrecadação e distribuição instituído, tornou-se improvável que as partes envolvidas nas cobranças compreendessem por completo a dinâmica adotada pelo ECAD. Até porque, não havia transparência, dada a impraticabilidade de auditoria das contas do ECAD. Outro ponto importante é que o regime de arrecadação não criou espaço hábil para suportar desvios e todos os agentes envolvidos deveriam trabalhar perfeitamente para que o sistema funcionasse da forma que foi idealizado, o que, realisticamente, é tão improvável quanto impossível.

O exemplo mais claro dessa necessidade de colaboração sem desvios, era o sistema de listagens. Nas palavras de Chaim (2016):

[...] é utópico pensar que as informações prestadas (nas listas) sejam retrato fidedigno do que é efetivamente tocado, principalmente em festas, bares boates e similares, eventos que utilizam grande variedade de músicas, na maioria das vezes remixadas.

Em razão do tempo e dedicação necessários para se discriminar música a música, tornou-se prática comum que as listas não fossem sequer entregues ao ECAD, dada a sensação de que se trata de cobrança abusiva, e não de pagamento justo de direitos autorais.

Outra falha evidente dessa sistemática era a cobrança gerada pela *blanket license* sobre obras de compositores não filiados a qualquer associação. Como não haviam critérios para retenção desse valor para distribuição posterior ou para seu rateio entre os efetivamente representados pelas associações, esses valores se perdiam ou eram desviados para interesses alheios à sua finalidade (CHAIM, 2016, p. 68-69).

Tal panorama, aliado à inexistência de ente fiscalizador, propiciou o florescimento de um campo fértil para prática de atos ilícitos. Com a eventual insatisfação generalizada eclodindo em diversas investigações e denúncias contra a atuação do ECAD e suas associações, entre 2005 e 2011, o que acarretou no desenvolvimento de uma ampla reforma na legislação até então vigente.

2.4 AS DEMAIS CPI'S CONTRA O ECAD E SUA CONDENAÇÃO PELO CADE

Visto a insatisfação dos titulares de direitos e de seus usuários com as sistemáticas estabelecidas pela Lei 9.610/98 e a atuação irregular e abusiva por

parte do ECAD e suas Associações, a partir de 2005 uma série de investigações, com instauração de CPI's, se iniciou novamente.

A primeira delas ocorreu em 2005, instituída pela Assembleia Legislativa do Estado de Mato Grosso do Sul após denúncias de irregularidades no sistema de arrecadação, distribuição e tabelas de taxas utilizadas pelo órgão (SOARES FILHO, 2011, p. 116). O relatório final dessa CPI destacou o aspecto não lucrativo do ECAD como uma “*quimera*”, já que o ECAD agia de maneira arbitrária, cobrando e distribuindo o que bem quisesse, deixando o controle do sistema ser conduzido por interesses incoerentes (CHAIM, 2016, p. 71), como aponta o Relatório Final da Assembleia Legislativa do Mato Grosso do Sul:

[...] comprovou-se que o ECAD não é administrado e dirigido pelas associações que o integram, aliás, verificou-se que a criatura suplantou o criador, ou seja, o ECAD é dirigido e administrado por profissionais absolutamente dissociados das associações e estas em vez de serem as dirigentes de fato e de direito do ECAD, nada mais são do que simples joguetes de interesses não muito claros, por parte dos atuais dirigentes do ECAD.

[...] Passados quase dez anos, a sociedade brasileira ainda não foi totalmente informada das providências tomadas. A situação dos autores e usuários do Direito Autoral continua praticamente a mesma. Estes, os usuários, pagam preços exorbitantes, sem qualquer critério racional; aqueles, os autores, recebem importâncias ridículas, sem qualquer possibilidade de fiscalização e aferição dos valores que lhes são devidos.

Nos anos seguintes, entre 2007 e 2009, foi instaurada uma nova CPI, dessa vez pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP) para dar continuidade às investigações das irregularidades praticadas pelo ECAD, que até então seguia impávido mesmo após duas CPI's apontando indícios de ilegalidades e desvios de função.

Essa CPI teve como objetivo o esclarecimento à população paulista acerca dos critérios de arrecadação e distribuição de direitos autorais pelo ECAD, assim como a investigação sobre a atuação do ECAD para apurar possíveis irregularidades praticadas e avaliar as denúncias para, ao final, enviar recomendações aos órgãos competentes (SOARES FILHO, 2011, p. 116).

Findado a CPI, foi concluído que o assunto “direitos autorais” ligados à música encontrava-se em estado institucional anárquico, pois o Estado havia perdido o poder de normatização, supervisão e fiscalização que possuía sobre a vigência da Lei nº 5.998/73, revogada pela então atual LDA (Lei nº 9.610/98) (SOARES FILHO, 2011, p. 118). Nesse sentido, Chaim (2016, p. 72) aponta trecho conclusivo do Relatório Final da CPI da ALESP:

Devemos [...] nos debruçar sobre a atual legislação que regula o direito autoral neste país, e formular as alterações que se fazem imperativas, de forma a criar um ambiente de segurança e clareza tais, que permitam aos músicos exercitarem o seu mister, sem que sejam obrigados a desperdiçar seus talentos na busca da Justiça, ou calar-se, perante as ameaças e o poderio econômico dos que se encastelaram em estruturas ineficazes e corruptas. [...] O que é preciso lembrar é que nenhum Estado moderno concede monopólios sem prever instâncias administrativas de supervisão e regulação. É uma prevenção contra possíveis abusos no exercício do direito. Por isso a exigência mínima que encontramos na maioria dos países é que os regulamentos de cobrança e tabelas de preços devam ser submetidos a uma instância pública, que muitas vezes é o órgão responsável pela regulação da concorrência.

Ademais, recomendou-se uma ampla reforma da Lei 9.610/98, seguindo os seguintes aspectos, como aponta Sidney Soares (2011, p. 119):

A): criação de uma entidade pública nacional reguladora do direito autoral no país, que normatize, no âmbito das suas competências, estabeleça, controle, aprove e revise os critérios para a arrecadação e distribuição dos direitos autorais resultantes da execução pública musical, e que fiscalize a atuação do ECAD e das associações, que lhe deverá prestar contas, periodicamente;

B) estabeleça, na legislação, a obrigatoriedade do Escritório Central e as associações que o compõem agir de acordo com os princípios de (I) ampla publicidade de todos os atos institucionais (atas, regulamentos, estatuto, etc...); (II) proporcionalidade, razoabilidade e impessoalidade tanto nos critérios de fixação e cobrança como também nos critérios de distribuição; (III) eficiência e transparência na administração; (IV) celeridade e exatidão na prestação de contas e no pagamento dos valores devidos aos titulares; (V) garantia de representação mínima razoável dos associados nas associações e destas no ECAD;

C): estabeleça a responsabilidade solidária dos dirigentes (diretores, superintendentes ou gerentes) das associações de titulares e do ECAD, por gestão fraudulenta, com relação aos valores devidos aos titulares;

D): estabeleça critérios mínimos obrigatórios para aceitação e exclusão de associações do ECAD assegurando o amplo direito de defesa, e também a participação e voto nas assembleias de maneira paritária. As sociedades terão direito ao voto proporcional, de acordo com as receitas obtidas da execução de obras de artistas domiciliados no Brasil.

Ainda foi solicitado a investigação por parte da Procuradoria Geral da República quanto à prática de ilícitos pelo ECAD, associações e seus dirigentes; e ao CADE, pela prática de infrações à ordem econômica. Anexou-se ainda um Projeto de Lei para a criação de um Conselho Estadual de Direitos Autorais (CEDA), órgão que seria vinculado à Secretaria de Estado e Cultura para exercer funções fiscalizatórias (CHAIM, 2016, p. 72).

Sendo assim, pouco tempo depois, em 2010, foi iniciado um processo no Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE), em representação à Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA) contra o ECAD e suas associações por supostas infrações à ordem econômica. As emissoras reclamam dos critérios de arrecadação baseados em parâmetros subjetivos, em especial quanto à licença cobertor. As investigações se debruçaram, então, sobre as

estruturas do sistema, inclusive no que se refere à dinâmica de representação e distribuição (CHAIM, 2016, p. 72).

Em março de 2013 o ECAD e mais seis associações foram condenadas por formação de cartel no tabelamento de preços e abuso de poder dominante, em razão da criação de barreiras à entrada de novas associações no mercado. Quanto à cobrança via *blanket license*, o relator apontou que:

[...] a arrecadação baseada no repertório compartilhado não tem racionalidade para continuar existindo, vez que o repertório executado da grande maioria dos usuários é de conhecimento ou facilmente estimação por parte do ECAD; (iv) Que a arrecadação com base na licença cobertor (*blanket license*) também não tem racionalidade econômica para continuar existindo como única licença, uma vez que sendo o repertório executado de conhecimento ou facilmente estimado pelo ECAD abre-se espaço para a possibilidade de aplicação de diversos tipos de licenças [...] (BRASIL. Conselho Administrativo de Defesa Econômica. Processo Administrativo nº 08012.003745/2010)

Quanto às barreiras impostas para a admissão de novas associações:

[...] considerando que (i) os requisitos quantitativos para ingresso de novas associações são extremamente restritivos e que (ii) a aprovação para o ingresso de novas associações depende da aprovação da Assembleia Geral do ECAD, a entrada de uma associação neste mercado não é provável. As barreiras à entrada resultantes do Estatuto do ECAD são efetivas, uma vez que a última Associação Administrada ingressou há mais de 10 anos e a última Associação Efetiva ingressou no mercado há mais de 30 anos (BRASIL. Conselho Administrativo de Defesa Econômica. Processo Administrativo nº 08012.003745/2010).

Ademais, foram impostas multas ao ECAD e às associações totalizando cerca de R\$ 38 milhões de reais, e novamente foi ordenado a reformulação do sistema de gestão coletiva, a fim de possibilitar a entrada de novas associações e a arrecadação sobre outros tipos de licença (CHAIM, 2016, p. 75).

No entanto, foi apenas com a CPI do Senado, iniciada em junho de 2011 e concluída em abril de 2012, que o cenário autoral realmente sofreu mudanças. Nos moldes de todas as outras CPIs, esta foi instaurada frente à diversas denúncias de desvio de dinheiro e fraudes quanto ao repasse de valores arrecadados a título de direitos autorais, mas em especial, destacou-se uma série de denúncias do jornal O Globo, em matérias publicadas a partir do dia 25 de abril de 2011, no que ficou conhecido como “Caso Milton Coutinho”. As investigações, em conformidade com o que vinha sendo afirmado durante décadas de CPIs, apontaram a falta de transparência nas finanças e na gestão dos recursos arrecadados pelo ECAD, assim como a corrupção institucionalizada e o controle ilegítimo do sistema de gestão coletiva por editoras multinacionais (CHAIM, 2016, p. 75)

Apona-se que até 2010 as duas maiores associações, UBC e ABRAMUS, detinham mais de 80% da arrecadação e, em consequência, do poder de voto da Assembleia Geral do ECAD. De um total de 315 milhões de reais distribuídos no ano de 2010, cerca de 240 milhões foram destinados às associações UBC, controlada pelas editoras EMI Music e Sony Music, e ABRAMUS, controlada pela Universal/BMG e Warner Chappell, ambas com repertório majoritariamente estrangeiro (Relatório Final da CPI do Senado, 2012)⁸. O Relator senador Lindbergh Farias aponta que:

De órgão meramente executivo de arrecadação e distribuição, tornou-se uma instituição poderosa, que está a desafiar alguns princípios elementares do Estado Democrático de Direito. De instituição, que deveria ser um meio pelo qual os titulares de direitos autorais perceberiam o que lhe é devido, o Ecad tornou-se um fim em si mesmo. Voltado para seu próprio umbigo – e para os interesses de seus controladores e dirigentes – o Ecad transmutou-se em cartel, pernicioso para a ordem econômica brasileira, e muito distante do que reivindica a classe artística, protagonizando toda sorte de desvios e ilícitos. (Relatório Final da CPI do Senado, 2012, p. 354)

E complementa ainda o que se segue:

Todos sabemos que a transparência tornou-se a "força motriz" das mudanças que estão a moldar o mundo contemporâneo. Regra geral, em qualquer órgão público ou privado, a falta de transparência degenera para a corrupção ou para o totalitarismo, além de gerar desconfiança de tudo em todos. As instituições que lidam com interesse público não podem se ocultar. O ECAD, todavia, tornou-se uma entidade alheia à transparência de suas ações e ao controle social de seus associados. Recentemente a entidade diminuiu a opacidade absoluta de informações que constavam de seu site. Mas estes pequenos reparos, extraídos pela crescente indignação da sociedade brasileira, estão a quilômetros de representar o que deseja os titulares e usuários de direitos autorais no Brasil. Todas as denúncias contra o Ecad apuradas por esta CPI apontam para uma direção única: é preciso promover uma profunda reforma no sistema de gestão coletiva de direitos autorais. Somente a mudança estrutural do sistema propiciará a superação de fraudes, como a ocorrida no caso Milton Coitinho [...] (Relatório Final da CPI do Senado, 2012, p. 361-362)

Logo, o Senado reconheceu a necessidade de uma reforma legislativa profunda sobre a égide da transparência, eficiência, modernização, regulação e da fiscalização da sistemática de gestão coletiva, como explicitado em seu relatório final:

Os trabalhos desta Comissão foram conclusivos e analisaram a fundo a questão da gestão coletiva no país, razão pela qual entendemos que esta Comissão reúne as condições técnicas e a legitimidade necessária para propor uma solução própria, pontual e específica para as questões detectadas, a ser aprovada rapidamente.

As mudanças propostas podem ser organizadas em cinco frentes:

a) TRANSPARÊNCIA: o projeto de lei cria obrigações claras de transparência para gestão coletiva, por se tratar de atividade que afeta

8

número difuso de pessoas, tanto na sociedade quanto no segmento de artistas, produtores e titulares de direitos.

b) EFICIÊNCIA: o projeto estabelece a eficiência como princípio, tanto técnico quanto econômico. Artistas terão direito a serem informados sobre seus direitos e créditos. Além disso, as regras de concorrência previstas na Constituição Federal aplicam-se à gestão coletiva.

c) MODERNIZAÇÃO: o projeto reorganiza a gestão coletiva, racionalizando a estrutura das associações que a compõem. As associações passam a ser divididas por direitos específicos. Estabelece também o princípio da modernização tecnológica em favor do artista e dos titulares de direitos autorais.

d) REGULAÇÃO: o projeto mantém a existência de um único Escritório Central; em contrapartida, este fica subordinado ao Ministério da Justiça, que funcionará como instância reguladora e supervisora.

e) FISCALIZAÇÃO: o projeto atribui ao Ministério da Justiça a prerrogativa de fiscalizar a gestão coletiva, selecionando e homologando as entidades por ela responsáveis e prevenindo abusos, inclusive quanto ao arbitramento de preços.

Desse modo, ao concluir seus trabalhos, a CPI propôs a investigação e indiciamento de diversas figuras envolvidas na gestão do ECAD e suas associações, assim como editou o Projeto de Lei nº 129/2012, recomendando a recriação do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA) junto à Secretaria Nacional de Direitos Autorais (SNDA). Assim, após um ano da edição do projeto de lei, foi promulgada a Lei 12.583/13, reformulando a então Lei de Direitos Autorais.

2.5. A LEI Nº 12.853/13 E SEU IMPACTO SOBRE O SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA

Dado a inegável necessidade de mudanças, evidenciado pelas inúmeras CPIs instauradas ao longo de quase duas décadas, foi editada a Lei 12.583/13, baseada no Projeto de Lei 129/12 (elaborado a partir do relatório final da CPI do Senado) focada em, principalmente, sanar a falta de transparência na prestação de contas e na definição de regras de arrecadação e distribuição, e reformular a sistemática de representação e organização da gestão coletiva.

Desde a redação do Relatório Final da CPI do Senado e do PLS 129/12, já se destacava como a transparência seria importante para estabelecer um sistema de gestão coletiva eficaz, logo, a criação de um órgão público responsável por fiscalizar e regular essa gestão se demonstrou essencial, principalmente devido ao poder concentrado do ECAD:

Não deve haver monopólio sem pormenorizada regulação que o justifique. Além disso, há um interesse público na fiscalização do ECAD: como mencionado, tais entidades arrecadoras são depositárias de recursos

significativos arrecadados junto ao público em geral para a remuneração do uso de obras autorais (Relatório Final da CPI do Senado, 2012, p. 393).

Desse modo, a PLS ressaltou a importância do interesse público sobre a gestão coletiva, já que embasava a fiscalização estatal sobre a égide da garantia ao correto funcionamento da lei e ao proveito econômico do autor sobre sua obra, princípios fundamentais garantidos pela Constituição de 1988, em seu art. 5º, inc. XXVII e XXVIII.

Assim, com a promulgação da Lei 12.853/13, as atividades realizadas pelas associações de gestão coletiva e pelo ECAD foram caracterizadas como de interesse público, devendo atender a sua função social⁹ e observar os princípios da isonomia, eficiência e transparência na cobrança de direitos¹⁰, diferente da legislação de 1998, que possuía um caráter privatista. Tais entidades de gestão coletiva tiveram suas atividades altamente regulamentadas pela lei de 2013, que alterou, acrescentou e revogou diversos dispositivos da LDA.

Apesar do novo dispositivo ter mantido a competência exclusiva do Ecad para arrecadar e distribuir direitos autorais em nome das associações, a nova Lei destacou sua natureza meramente executiva, responsável por implementar os interesses e diretrizes estabelecidas pelas associações e em benefício dos titulares de direitos autorais e conexos (CHAIM, 2016, p. 80).

Em suma, a dita Lei determinou a adoção e implementação de diversas ações voltadas à transparência, eficiência e isonomia, bem como determinou o investimento na modernização dos mecanismos de controle com novas tecnologias para aprimorar o controle sobre uso de obras, sua cobrança e efetiva distribuição, voltada à transparência dos processos. Ainda, determinou a redução do teto de retenção a título de pagamento de taxas administrativas (necessárias à estruturação do Ecad e de todo o sistema de gestão coletivas) para o máximo de 15% (antes de 25%), destinando no mínimo 85% do valor recolhido aos titulares (CHAIM, 2016, p. 80-81).

No entanto, a modificação mais relevante proposta pela reforma legal foi o retorno da atuação estatal na gestão coletiva de direitos autorais com a criação de um novo órgão responsável por pensar, fiscalizar e regulamentar a atividade dos

⁹ Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro:

§ 1º As associações reguladas por este artigo exercem atividade de interesse público, por determinação desta Lei, devendo atender a sua função social.

¹⁰ Vide Art. 98, § 2º: As associações deverão adotar os princípios da isonomia, eficiência e transparência na cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma.

entes de gestão coletiva, vinculada à Administração Pública à semelhança do extinto CNDA: a Diretoria de Direitos Intelectuais (DDI), ligada à estrutura do então Ministério da Cultura (MinC) (COSTA NETTO, 2019, p. 440).

E apesar da implementação do órgão ter sofrido com diversas reformas administrativas e ministeriais promovidas pela gestão do então presidente Michel Temer (2016-2018), com a extinção do Ministério da Cultura, e pela gestão de Jair Bolsonaro (2019-2022), com a transferência da Secretaria Especial de Cultura para o Ministério da Cidadania, posteriormente para o Ministério do Turismo e, mais recentemente, para o Ministério do Trabalho e Emprego, a DDI (renomeada para Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual - SNDAPI) logrou êxito editando diversas Instruções Normativas no exercício de suas funções referentes à execução pública de obras musicais (CHAIM, 2021, p. 104).

2.5.1 A fiscalização e regulação do novo sistema – a DDI/SNDAPI

Como principal pilar da nova sistemática autoral, a Lei 12.583/13, para além da fiscalização das atividades do ECAD, definiu como competência do novo órgão fiscalizador a formulação de normas complementares à gestão coletiva, o desenvolvimento e implementação de políticas públicas para o setor, a aplicação de sanções ao ECAD e associações, a resolução de controvérsias por meio de mediação e arbitragem e a habilitação de novos entes associados, atividades que Chaim (2021, p. 104) define como *“atividades típicas de um ente regulador”*.

Pela característica menos intervencionista que aquela de 1973, não há interferência direta na atividade econômica ou na precificação por parte da SNDAPI, cabendo à ela apenas a tutela do correto funcionamento do sistema, a fiscalização do cumprimento dos princípios de transparência e a edição de novas regras para preenchimento de eventuais lacunas normativas.

Algumas das atribuições do órgão, referentes à fiscalização e regulamentação, são:

- a) concessão de habilitação para exercício da atividade de cobrança de direitos autorais;
- b) fiscalização sobre a atuação das associações e ECAD;
- c) imposição de sanções;
- d) mediações e arbitragem;

Quanto à concessão de habilitação para exercício da atividade de cobrança de direitos autorais, observada a dificuldade de inserção de novas associações nos quadros da gestão coletiva devido a critérios desbalanceados, a redação da Lei 12.853/13 em seu art. 98, *caput*, §1º¹¹, prevê ao SNDAPI a função de validar a criação e entrada de novas associações no sistema de gestão coletiva, assim como validar o funcionamento das já existentes e do ente arrecadador, por meio dessa concessão.

O que antes era decidido sob normas estabelecidas pela Assembleia Geral do ECAD e dificultava a entrada de novos *players* no sistema de associações, agora procede de maneira imparcial, sob a análise do órgão público e seguindo os ditames do art. 98-A¹², que prevê a apresentação de extensa documentação, da qual deve comprovar a capacidade do requerente de cumprir com os novos critérios de transparência, independente do aceite dos demais entes de gestão coletiva.

Assim, os estatutos e regulamentos das associações e do ECAD devem ser validados pela administração pública e compatíveis com os preceitos legais. E caso a SNDAPI entenda que o pleiteante não é capaz cumprir com os requisitos da Lei, a habilitação para funcionamento não é concedida, assim como àquelas já regularmente habilitadas, no caso de descumprimento de qualquer uma de suas obrigações, podem ter sua habilitação cancelada, regulando a entrada e funcionamento correto das entidades envolvidas na gestão coletiva de direitos autorais no país.

Quanto à fiscalização sobre a atuação das associações e do ECAD, nos moldes do art. 98-A citado acima, deverão ser encaminhados anualmente ao SNDAPI os documentos listados, a fim de que as associações já habilitadas demonstrem a continuidade do cumprimento das regras de transparência, arrecadação e distribuição instituídas na nova sistemática.

A análise de tal documentação permite uma compreensão mais exata dos ajustes necessários ao sistema, assim como a detecção de práticas abusivas, permitindo a evolução contínua dos métodos de monitoramento das execuções públicas no Brasil e da atividade de arrecadação e cobrança dos direitos decorrentes

¹¹ Art. 98, § 1º O exercício da atividade de cobrança citada no *caput* somente será lícito para as associações que obtiverem habilitação em órgão da Administração Pública Federal, nos termos do art. 98-A.

¹² Art. 98-A. O exercício da atividade de cobrança de que trata o art. 98 dependerá de habilitação prévia em órgão da Administração Pública Federal[...]

dessa (CHAIM, 2021, p. 108). Esse volume documental ainda favorece a estruturação de uma base de dados que podem contribuir para a digitalização dos processos e das informações do sistema, um dos principais pilares instituídos pela nova regulamentação.

Quanto à imposição de sanções, o dispositivo de 2013 estabeleceu sanções a toda esteira do sistema, das entidades e seus dirigentes até os usuários das obras protegidas.

No caso das associações e do ECAD, os parágrafos 2º, 3º, 4º e 5º do art. 98-A afirmam que na hipótese de constatação de descumprimento das obrigações legais, após advertência e permanência da situação indevida, a Lei determina o cancelamento de sua habilitação, excluindo-a do sistema de gestão coletiva, sem prejuízo para a arrecadação e distribuição dos valores arrecadados aos titulares.

Já no caso dos dirigentes das entidades, sob previsão do art. 100-A, foi determinado sua responsabilização solidária, os quais passam a responder inclusive com seus bens particulares por eventuais práticas ilícitas, desvios de finalidade e gestão temerosa, por dolo ou culpa.

Por fim, aos usuários, de acordo com o art. 109-A, coube o pagamento de multa em caso de ausência ou falta de prestação de informações quanto ao repertório executado.

A imposição dessa multa tem o intuito de fazer com que realizadores de eventos se atentem ao controle e repasse correto do repertório utilizado. Entretanto, a forma de levantamento do repertório utilizado ainda é precária e suscetível à fraudes e omissões, visto que não passa de uma listagem autodeclarada em planilha tipo excel de todas as músicas que tocaram no evento¹³, o que impossibilita a verificação da exatidão, assim como da veracidade da informação prestada.

Por fim, quanto à mediação e arbitragem, a Lei 12.853/13, em seu art. 100-B, possibilitou a resolução de conflitos envolvendo o recolhimento e pagamento de direitos autorais por meio de mediação e arbitragem realizada pelo SNDAPI.

Tal medida tem por finalidade conferir maior celeridade a litígios desse gênero, fornecendo meio alternativo à judicialização em casos envolvendo os agentes do setor (usuários - titulares de direito autoral - associações - ente arrecadador).

¹³ Como explicado e disponibilizado em sítio eletrônico do ECAD: <https://www4.ecad.org.br/envio-da-programacao-musical-segmentos/>

Desse modo, apesar do escopo regulatório da SNDAPI se limitar a apenas um recorte da indústria da música gravada, estar vulnerável a alterações súbitas no corpo político do Estado, e não possuir especificamente funções voltadas ao fomento do setor musical, sua atuação ainda é de grande relevância por ser uma engrenagem necessária para o funcionamento correto do maquinário da gestão de direitos autorais, influenciando e sendo influenciado pelos outros recortes segmentais da indústria, o que significa que o aperfeiçoamento e modernização de seu sistema em busca da maximização de seus resultados de arrecadação e distribuição, afeta, mesmo que indiretamente, toda a sistemática de gestão autoral, podendo servir de parâmetro e base de dados para o aperfeiçoamento de outras peças e engrenagens igualmente fundamentais desse setor.

À exemplo disso, ao verificarmos os valores arrecadados e distribuídos desde antes da reforma legislativa até a implementação completa do ente regulador nos dias de hoje, podemos aferir nitidamente o crescimento a partir do ano de publicação da Lei 12.853/13, conforme demonstra o quadro abaixo¹⁴, referente aos valores levantados na última década:

Figura 3 – Listagem dos valores arrecadados e distribuídos pelo ECAD entre 2010 e o primeiro semestre de 2021

¹⁴ Vale ressaltar que o valor distribuído em 2020 foi fortemente afetado pela pandemia de SARS-Cov-19 e pela suspensão de eventos.

Ano	Arrecadação (R\$)	Distribuição (R\$)	Quantidade de titulares beneficiados
2010	432,9 milhões	346,5 milhões	-
2011	540 milhões	411 milhões	-
2012	624 milhões	470 milhões	-
2013	1 bilhão e 190 milhões	804 milhões	-
2014	1 bilhão e 219 milhões	902 milhões	-
2015	1 bilhão e 26 milhões	771 milhões	155.399
2016	1 bilhão e 43 milhões	841 milhões	221.388
2017	1 bilhão e 140 milhões	1 bilhão e 153 milhões	259.798
2018	1 bilhão e 105 milhões	971 milhões	326.684
2019	1 bilhão e 121 milhões	986,5 milhões	383.460
2020	905 milhões	947 milhões	263.054
2021	1 bilhão e 80 milhões	901,5 milhões	267.918

Fonte: elaborada pelo autor a partir dos relatórios anuais de 2019 e 2021 do Ecad e dados apresentados por Caio Chaim (2021, p. 105).

Apesar de não esgotar os fatores que propiciaram o aumento dos valores acima, percebe-se, de forma geral, que após a reinserção de ente regulador no sistema de gestão coletiva os resultados auferidos e distribuídos pelo ECAD tiveram seus resultados maximizados.

2.5.2 As novas sistemáticas de gestão (transparência, representação, arrecadação e distribuição)

As reformas não deixaram dúvidas quanto à natureza meramente instrumental do Escritório Central, limitando-o exclusivamente ao exercício da atividade de cobrança perante os usuários, em nome das associações, conferindo à elas um papel basilar com base na lógica originária de gestão coletiva, na qual os titulares deveriam ser os verdadeiros gestores do sistema, já que a criação das associações é mera consequência da organização institucional da classe de autores com o objetivo de defender e realizar a cobrança de direitos autorais de suas obras (CHAIM, 2016, p. 82).

Neste sentido é que se discorre a redação do art. 99 da Lei 12.853/13, que deixa claro que a atividade de cobrança é de competência originária das associações, apesar do ECAD ter mantido o monopólio legal sobre a arrecadação. Entretanto, o dispositivo de 2013 limita a esfera de atuação do Escritório e esgota as antigas lacunas, delegando as demais competências anteriormente concentradas pelo ECAD, que não a execução da cobrança, às associações.

Quanto à nova sistemática de representação, no §1º do art. 99¹⁵ estabelece que a direção e administração do ente arrecadador caberá às associações, que deliberarão por meio do voto unitário de cada associação habilitada para realizar a gestão autoral.

Com a determinação expressa de que a deliberação se dará por meio do voto unitário das associações, independentemente do número de filiados e de seu peso no mercado, todas terão direito a um voto, de igual peso.

Chaim (2016, p. 83), explica que:

Esta nova regra dificulta o controle do ECAD pelas maiores associações e por interesses de grandes empresas, sanando um dos grandes problemas do sistema anterior. A gestão sobre o ECAD passa a ser mais democrática e justa, com igual peso representativo para todas as associações e, conseqüentemente, aos titulares.

Assim, a nova lei retira os holofotes do ECAD, o qual desempenha mera função de agente cobrador, e se concentra nas atribuições conferidas às associações. Garantindo o controle igualitário da gestão sobre ente arrecadador às associações por meio de voto unitário, a Lei conserta os problemas de representatividade na camada da gestão coletiva relativa à relação associações ECAD.

Fora isso, algumas questões referentes à representatividade mantiveram-se inalteradas, como visto na redação do art. 97. À exemplo disso, conforme os parágrafos 2º e 3º de tal artigo, ainda fica proibida a filiação a mais de uma associação simultaneamente, garantindo-se a possibilidade de transferência do titular a qualquer tempo. Permaneceu também a obrigação das associações estrangeiras de se fazer representar por uma das associações nacionais constituídas, conforme o §4º.

Já os §§1º, 5º e 6º, previram situações antes não abordadas. O §1º determina a obrigação das associações em cumprir com sua função social - representar os interesses dos titulares de direito autoral, realizando a arrecadação em seu nome e distribuindo os valores de forma transparente - assim como determina que sua atividade é de interesse público, justificando a fiscalização por parte do Estado. Por

¹⁵ Art. 99, § 1º: O ente arrecadador organizado na forma prevista no caput não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado por meio do voto unitário de cada associação que o integra.

sua vez, os §§5º e 6º acabam com a possibilidade de comando e poder de voto das associações por indivíduos que não sejam detentores originários de direitos do autor, determinando o fim da prática vigente até então de controle das associações por “cartolas” da indústria.

Corroborando para o exposto, os §§13º e 14º do art. 98 ainda estabelecem prazos para os mandatos diretivos, permitindo apenas uma recondução ao cargo, precedida necessariamente de nova eleição e preveem a necessidade dos dirigentes atuarem por meio de voto pessoal, vetando que atuem visando interesses de terceiros.

Outra importante alteração trazida pelo dispositivo se refere à fixação de preços, que antes não havia previsão em Lei, o que levou a prática de fixação em sede de deliberação na Assembleia do ECAD, entretanto tal prática acabava desvirtuada, já que os pesos diferentes atribuídos aos votos de cada associação levava essa fixação a ser definida apenas pelas maiores associações.

Com a nova redação, o art. 98, §3º, prevê que todas as associações estabelecerão preços sobre seu próprio repertório, sob a égide das regras concorrenciais definidas em legislação específica que trate da prevenção e repressão às infrações contra a ordem econômica, embasada no art. 99-B. Em complemento, o art. 99, §8º determina a posterior unificação destes preços, em sede de Assembleia Geral, para realização da cobrança unificada junto ao ECAD, proporcionando uma fixação de preços balanceada, visto a igualdade do peso de cada voto.

Quanto às sistemáticas de transparência, além da obrigação das associações de encaminhar documentação acerca de sua atuação, administração e resultados obtidos ao SNDAPI e aos associados com finalidade de gerar publicidade aos atos praticados pelos entes de gestão coletiva, a Lei 12.583/13 também determina a obrigatoriedade das associações em elaborar e manter uma base de dados permanentemente atualizada de todas as obras cadastradas pelos seus filiados, com o detalhamento acerca da autoria de cada uma delas, definindo os titulares de direitos de autor e de direitos conexos e sua participação individual respectiva em cada uma delas (CHAIM, 2016, p. 99), é o que prevê o art. 98, §6.

A transparência na prestação de contas também foi um ponto muito debatido ao longo dos anos e previsto na recente legislação, garantindo a prestação de

contas regular e direta aos associados conforme redação dos artigos 98-C e 98-B, inciso IV.

A possibilidade de auditoria das contas prestadas foi mantida, nos moldes do art. 100, sendo retirada a limitação antes prevista quanto ao número mínimo de integrantes congregados pelo sindicato ou associação profissional que realizaria a auditoria - que antes era um mínimo de $\frac{1}{3}$ da associação autoral que requereu a auditoria.

Quanto à nova sistemática de arrecadação e distribuição, mudanças relevantes foram estabelecidas quanto à metodologia de cobrança, a redação do art. 98, §4 explica que:

Art. 98 § 4º A cobrança será sempre proporcional ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários, considerando a importância da execução pública no exercício de suas atividades, e as particularidades de cada segmento, conforme disposto no regulamento desta Lei.

Logo, as licenças concedidas para o uso das obras protegidas serão proporcionalmente às características de cada atividade, sendo possível o fornecimento de outras modalidades de licença e cobrança além da *blanket license*. Algumas características analisadas para definição dos valores de cobrança são, de acordo com o atual Regulamento de Arrecadação do ECAD¹⁶:

- a) Local em que a música é utilizada;
- b) Tipo de utilização;
- c) Ramo de atividade do usuário;
- d) Importância da música para o negócio;
- e) Região socioeconômica do usuário;
- f) Receita bruta (percentual sobre a receita do usuário);
- g) Custo musical (valor gasto na estrutura para realização do evento - cachê dos artistas, despesas com montagem de palco, som e iluminação);
- h) UDA (quando não há receita, adota-se a Unidade de Direito Autoral, ou UDA, uma unidade monetária da gestão coletiva. O valor vigente da UDA é R\$ 87,68, reajustado anualmente);

¹⁶ Regulamento disponível em:
<https://www4.ecad.org.br/arrecadacao/>
<https://www4.ecad.org.br/simulador-login/>

- i) Tabela de rádio (de acordo com potência diurna dos transmissores, região socioeconômica e população do local onde estão instalados os transmissores).

Seguindo o princípio de transparência das contas dos entes de gestão, o art. 98, §9º prevê também a publicidade e o livre acesso à sistemática de cobrança, seus critérios e demais dados e informações levantadas a partir da arrecadação e distribuição dos direitos autorais para fins de aperfeiçoamento do sistema, garantindo a possibilidade de acompanhamento do funcionamento do sistema por parte titulares e usuários de obras. Passando a ser obrigação legal a divulgação de todos os regulamentos e critérios de arrecadação e distribuição e os balanços do ECAD e suas associações. Conforme explicita o art. 98-B:

Art. 98-B. As associações de gestão coletiva de direitos autorais, no desempenho de suas funções, deverão: I - dar publicidade e transparência, por meio de sítios eletrônicos próprios, às formas de cálculo e critérios de cobrança, discriminando, dentre outras informações, o tipo de usuário, tempo e lugar de utilização, bem como os critérios de distribuição dos valores dos direitos autorais arrecadados, incluídas as planilhas e demais registros de utilização das obras e fonogramas fornecidas pelos usuários, excetuando os valores distribuídos aos titulares individualmente; II - dar publicidade e transparência, por meio de sítios eletrônicos próprios, aos estatutos, aos regulamentos de arrecadação e distribuição, às atas de suas reuniões deliberativas e aos cadastros das obras e titulares que representam, bem como ao montante arrecadado e distribuído e aos créditos eventualmente arrecadados e não distribuídos, sua origem e o motivo da sua retenção; [...] VII - garantir ao usuário o acesso às informações referentes às utilizações por ele realizadas.

A situação da reprodução de obras de indivíduos não associados também foi alvo de normatização, determinando-se a retenção dos créditos arrecadados em nome de artistas não identificados pelo prazo de 05 anos. Ocorrendo a identificação dos titulares, mesmo que não filiados, a distribuição deverá ser feita. Findo o prazo de cinco anos os valores serão distribuídos aos filiados que componham a mesma rubrica em que foram arrecadados os valores não identificados, na proporção de suas respectivas arrecadações no o período da retenção daqueles créditos e valores, sendo vedada a distribuição para outros fins, como discorre o art. 98, § 10.

O art. 98-B, em seus incisos V e VI, ainda estabeleceu que as associações de gestão coletiva devem aperfeiçoar seus sistemas para apuração cada vez mais precisa das execuções públicas, assim como publicar anualmente seus métodos de verificação, amostragem e aferição, garantindo aos associados o acesso às informações referentes às obras.

O ECAD aponta em seu sítio eletrônico os métodos de aferição de músicas reproduzidas:

São diversos os processos de captação das músicas tocadas em diferentes segmentos. **Em caso de shows**, por exemplo, precisamos que os promotores nos entreguem o roteiro musical para que possamos identificar os autores e fazer a distribuição ocorra.

No segmento de Rádio, trabalhamos com um software que capta, grava e identifica as execuções musicais de forma automática, **enquanto as emissoras de TV** têm suas músicas gravadas e identificadas internamente. Em ambos os segmentos também trabalhamos com planilhas de programação enviadas pelas emissoras.

Em estabelecimentos com música ao vivo e naqueles que contam com sonorização ambiental, as músicas são captadas através de gravações feitas por aparelhos digitais afixados no local por nossos funcionários. Essas gravações compõem amostras que são utilizadas para algumas distribuições. Nossa metodologia de amostragem é certificada pelo Instituto Ibope, ratificando o compromisso do Ecad em realizar uma distribuição justa e precisa do direito autoral.

O aperfeiçoamento dessas técnicas é de grande importância para o desenvolvimento de toda sistemática de gestão coletiva, já que a arrecadação e a distribuição dependem diretamente do desenvolvimento do sistema neste aspecto para maximizar os valores e distribuí-los com precisão.

Outra alteração feita pela Lei 12.583/13 diz respeito à porcentagem referentes aos custos operacionais em favor do ECAD e das associações. Definindo um teto máximo de 15% a título de custos operacionais, conforme redação do art. 99, §4º.

Por fim, um último ponto, intimamente ligado à função social das associações, merece especial destaque, está na redação do art. 98, §16º, em que:

Art. 98 § 16. As associações, por decisão do seu órgão máximo de deliberação e conforme previsto em seus estatutos, poderão destinar até 20% (vinte por cento) da totalidade ou de parte dos recursos oriundos de suas atividades para ações de natureza cultural e social que beneficiem seus associados de forma coletiva.

Como se vê, as associações podem destinar até 20% de suas verbas arrecadadas, por decisão em Assembleia Geral, à realização de ações culturais e sociais que beneficiem seus associados de forma coletiva e igualitária. Tal previsão também é de suma importância ao aperfeiçoamento do sistema, já que é essencial que parte das verbas sejam destinadas à conscientização dos filiados quanto aos seus direitos, quanto à estrutura da gestão coletiva e quanto à importância do ativismo relacionado à defesa dos direitos autorais (CHAIM, 2016, p. 105).

2.6. O ATUAL PANORAMA DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS

A Lei nº 12.853/13, como exposto acima, propiciou mudanças significativas na estrutura de gestão coletiva de direitos autorais, modernizando o sistema e objetivando garantir maior transparência, eficiência e fiscalização por parte dos titulares dos direitos e da própria sociedade (WACHOWICZ, 2015, 550-551).

Entretanto, mesmo trazendo conquistas importantes para a classe autoral, a dita Lei ainda não representa um modelo completamente satisfatório, muito em razão dos formatos de aferição e distribuição ainda defasados, como a amostragem estatística para qualificar e quantificar o número de execuções e listagem/planificação de obras para identificação das execuções.

Dentre as modalidades de distribuição e seus métodos de aferição e distribuição, apresentadas no sítio eletrônico¹⁷ do ECAD, observa-se:

Quadro 1 - Modalidades de arrecadação e distribuição.

Formatos	Aferição	Distribuição
Internet Demais - Webcasting	A partir das músicas relacionadas nas programações.	Semestralmente por meio de amostragem estatística.
TV por Assinatura	Planilhas de programação das obras audiovisuais fornecidas pelas operadoras e nas gravações amostrais dos canais.	Trimestralmente para as obras audiovisuais informadas nas planilhas recebidas e para as músicas identificadas nas gravações amostrais.
TV Aberta + Direitos Gerais	Planilhas de programação musical fornecidas pelas emissoras.	Trimestralmente e de forma direta. O valor arrecadado de cada emissora é distribuído para as músicas tocadas em sua programação.
Sonorização Ambiental	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Trimestralmente por meio de amostragem estatística.
Show	Por meio dos roteiros musicais enviados pelos promotores contendo a relação das músicas tocadas.	Mensalmente e de forma direta, com base nas informações contidas nos roteiros musicais.
Simulcasting	Através de gravações das transmissões feitas pelas rádios na internet e das programações musicais recebidas.	Trimestralmente por meio de amostragem com base nas músicas tocadas nas transmissões.

17

Streaming de Áudio e Vídeo	A partir das músicas e obras audiovisuais relacionadas nos relatórios enviados pelas plataformas.	Trimestralmente e de forma direta, com base nas listas recebidas.
Rádio + Direitos Gerais	Sistema automatizado de gravação próprio, o Ecad.Tec CIA Rádio, e também as planilhas de programação enviadas pelas emissoras adimplentes.	Trimestralmente por meio de amostragem estatística.
Música ao Vivo	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Trimestralmente por meio de amostragem estatística.
MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho)	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Anualmente por meio de amostragem estatística.
Festa Junina	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Anualmente por meio de amostragem estatística.
Cinema	A partir das obras audiovisuais relacionadas nos borderôs recebidos.	Trimestralmente de forma direta para as obras audiovisuais informadas nos borderôs.
Carnaval e Festas de Final de Ano	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Anualmente por meio de amostragem estatística.
Casas de Festa e de Diversões	Através da fixação do Ecad.Tec som (equipamento de gravação digital), utilizado para gravar as músicas tocadas.	Anualmente por meio de amostragem estatística.

Fonte: Sítio eletrônico do ECAD.

É fato que a dificuldade de aferição pela extensão territorial do nosso país gera grande dificuldade de se levantar as reproduções exatas de boa parte dos estabelecimentos e eventos, até porque, com os métodos atualmente utilizados para aferição, seriam necessários uma quantidade absurda de técnicos e equipamentos de gravação digital para que isso acontecesse de maneira exata, logo, utiliza-se um método de aproximação, a amostragem. Tal dificuldade é apontada pelo próprio Regulamento de Distribuição do ECAD, em seu artigo 23º, §§ 1º e 2º:

Art. 23º **A distribuição indireta consiste na divisão da verba líquida arrecadada pelas obras musicais e dos fonogramas nacionais e**

estrangeiros protegidos captados pelo critério de amostragem estatística.

§1º O Ecad estabelecerá critérios de amostragem estatística com a finalidade de constatar o uso mais aproximado da realidade de obras musicais e fonogramas de em todo o território nacional.

§2º A adoção do critério de amostragem previsto neste regulamento justifica-se em razão da dimensão do país, da grande quantidade de usuários, da insuficiência, ausência ou incorreção das informações prestadas, que inviabiliza e torna impraticável a apuração exata da totalidade de músicas executadas para realizar a distribuição de forma direta.

Em complemento, um exemplo da ineficácia desse sistema se apresenta na redação do artigo 26º, §3º e seus incisos:

Art. 26º A distribuição das rubricas de rádios + direitos Gerais será realizada por região geográfica (Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste e Sul) e contemplará os titulares de direitos de autor e conexos das execuções musicais identificadas por meio das planilhas de programação fornecidas pelas emissoras e processo de identificação automática realizado pelo Ecad.

§3º Farão parte da amostragem para a distribuição somente as emissoras de rádios adimplentes, que serão selecionadas por um sistema automático de aleatorização das emissoras e datas. A composição da amostragem obedecerá aos seguintes critérios:

I. As execuções musicais provenientes das emissoras localizadas nas cidades cobertas por processo de gravação serão identificadas por meio de um sistema de identificação automática e, excepcionalmente, por meio de escuta;

II. A identificação das execuções musicais provenientes das emissoras não cobertas pelo processo de gravação levará em conta as informações discriminadas nas planilhas de programação encaminhadas ao Ecad;

III. As escalas para a gravação das emissoras e utilização das planilhas de programação das rádios não gravadas serão elaboradas mensalmente, considerando a adimplência do mês anterior ao mês-base da sua elaboração;

IV. Para estabelecer a quantidade de execuções musicais a serem inseridas na amostragem, será considerada a arrecadação de cada UF no trimestre correspondente;

V. Serão consideradas para a amostragem as execuções musicais identificadas das emissoras de rádio no período de 24 horas para cada data selecionada. (grifo nosso).

Se a modalidade acima descrita (Rádios + Direitos Gerais) que tem o aporte tecnológico mais bem estruturado (ECAD Tec.CIA Rádio¹⁸) capta um espaço amostral tão pequeno em relação ao todo, qual a garantia de que as outras modalidades se aproximem, com fidelidade, da realidade?

Além disso, deve-se ressaltar o fato de que a inadimplência das rádios quanto ao pagamento dos valores referentes à execução pública de obras musicais chegou a 60%, somadas tanto às rádios comerciais quanto às comunitárias. Ou seja, 60% das rádios do país têm algum tipo de valor em aberto com o ECAD, sendo a dívida

¹⁸ “Software pioneiro responsável por automatizar a captação, gravação e identificação de músicas executadas pelas emissoras de rádios brasileiras”: <https://www4.ecad.org.br/noticias/ecad-lanca-o-novo-software-ecad-tec-cia-audiovisual/>

total valorada em mais de R\$7.000.000,00 (sete milhões de reais), valor que vem crescendo ao longo dos anos, como informa a UBC em levantamento solicitado pelo ECAD¹⁹.

Sendo assim, observa-se que toda a sistemática de arrecadação e distribuição ainda se baseia em métodos inexatos de aferição das obras executadas, o que, conseqüentemente, não representa a realidade das execuções públicas e leva à inexatidão da distribuição dos valores aos titulares de direitos autorais e conexos.

Por conseguinte, a busca pela modernização desses critérios deve ser contínua, pois a execução pública de obras precisa gerar aos autores uma remuneração justa cada vez que elas forem, de fato, executadas. O controle dessas execuções não deveria ficar à mercê de medições estatísticas, mas calculada a partir de cada execução efetiva, gerando um direito de retribuição a seu autor, sem distinção ou aproximações. Como já expunha José de Oliveira Ascensão (2011, p. 155 e 156):

É muito difícil hoje para os autores controlarem os critérios de repartição. Podem-lhe ser apresentadas tabelas, mas isso não traz a prova das utilizações feitas da obra. Deixa-nos frequentemente a sensação de que tudo resulta de palpite. E, como todos somos maus juizes em causa própria, o autor tende a guardar a amargura de não ter sido contemplado com justiça. Ora bem: a digitalização pode fazer o panorama mudar. Em larga medida, os autores passam a ter a possibilidade de um controle muito mais seguro da utilização das suas obras. [...]

Há vários processos de se conseguir associar aos exemplares ou às obras marcadores digitais que revelam a utilização que delas se faz. É vastamente possível nomeadamente nas obras musicais, que são aquelas que nos aparecem em primeira linha como objeto de gestão coletiva; mas em muitas outras obras digitalizáveis também. É matéria associada ao Digital Rights Management (DRM). A LDA já a prevê e protege no art. 107, por referência à "informação para a gestão de direitos". Assim, se houver uma "tatuagem", como se diz, numa obra, de tal maneira que toda a utilização seja contabilizável, a entidade de gestão tem a possibilidade de saber com segurança quantas vezes a obra foi efetivamente aproveitada. Deixa de se recorrer ao palpite ou a métodos de cálculo de segurança duvidosa. A informação para a gestão passa a ser confiável, porque segura.

De modo geral, a reforma estabelecida pela 12.583/13 foi necessária para a evolução do direito autoral no Brasil e os resultados positivos podem ser observados no crescimento da arrecadação e distribuição e no desenvolvimento de novas tecnologias, especificamente, para tais atividades, no entanto, para que o sistema se mantenha num movimento contínuo de aperfeiçoamento - que é um fator

19

indispensável para a eficácia da gestão coletiva nos dias de hoje - é necessário que a sistemática acompanhe as tendências tecnológicas e jurisprudenciais.

2.6.1 O REsp 1559264/RJ e a definição jurisprudencial sobre os serviços de streaming – *leading case* ECAD x Oi

Com a massificação das novas tendências tecnológicas de consumo, a execução de obras musicais foi profundamente impactada, já que tais tendências surgiram como facilitadoras do acesso às obras, conseqüentemente gerando novos questionamentos sobre quais das novas modalidades de consumo representaria fato gerador para o adimplemento de direitos autorais.

Dentre as recentes tecnologias que se solidificaram no consumo diário de grande parte da população mundial, destaca-se o *streaming*, uma modalidade de transmissão de conteúdo através da *internet*. Tal tecnologia, em suma, é uma tecnologia de transmissão de dados via *internet*, sem necessidade de *download* desses dados, logo, não ocupa memória física do dispositivo utilizado na reprodução e são reproduzidos assim que recepcionados via *internet*. Como apontam Marcos Wachowicz e Bibiana Virtuoso (2018, p. 09):

[...] serviço de *streaming* permite uma maior interatividade, possibilitando a criação de playlists, não sendo mais necessário possuir memória no computador ou celular: basta o acesso a internet e um *login* e senha.

Diante de tal evolução e a protagonização do *streaming* como principal forma de consumo musical²⁰, a proteção dos direitos autorais também sentiu a necessidade de evoluir, visando possibilitar a devida contrapartida quanto à utilização das obras e eventual garantia dos direitos patrimoniais dos titulares de direito autoral, mediante novos meios de gerenciamento, arrecadação e controle de acesso.

À exemplo disso, com o surgimento das plataformas de *streaming* por assinatura, parte do valor das assinaturas passou a ser, necessariamente, dedicado à aquisição de licenças para reprodução de obras musicais, além de custos de manutenção das empresas/plataformas (SOARES; AZEVEDO, 2021, p. 30).

²⁰ Once again, streaming – particularly paid subscription streaming – was a key driver of the overall growth. The dominant revenue format globally, streaming accounted for 65.0% of recorded music revenues, up from a 61.9% share in 2020 (IFPI, Global Music Report, 2022, p. 11). Disponível em: <https://globalmusicreport.ifpi.org/>

Necessário salientar que dentro do consumo via *streaming* existem duas modalidades: a não interativa e a interativa (*on demand*). Na modalidade não interativa, a atividade do usuário é apenas passiva, de modo que ele só usufrui das obras musicais transmitidas seguindo uma programação previamente definida pelo provedor do serviço. Marcos Wachowicz e Bibiana Virtuoso (2018) explicam que tal modalidade também é comumente conhecida como *simulcasting*, *webrádio*, rádio *online*, ou *internet* rádio, sendo um serviço de programação de rádio através da internet, podendo ou não ter acesso *off-line*. Ainda acrescentam que no streaming não interativo praticamente não há intercâmbio entre o usuário e o sistema, um modelo que se assemelha às rádios tradicionais, eis que o usuário não possui liberdade para escolher o que quer ouvir ou ver, estando restrito à programação previamente estabelecida, não lhe sendo possível pesquisar as músicas por conta própria.

Já a segunda modalidade se refere ao *streaming* interativo, ou, *streaming on demand*. Aqui o usuário pode interagir com a transmissão, podendo escolher de qual ponto da obra ele deseja iniciar a reprodução (SOARES; AZEVEDO, 2021, p. 31), assim como selecionar e personalizar sua própria programação, como se dispusesse dos fonogramas. É onde se enquadram as principais plataformas de *streaming* e o chamado *webcasting*. A modalidade *on demand* nasce como um novo agente intermediador na indústria fonográfica, funcionando ao mesmo tempo como tecnologia e loja. É aqui que surgem as maiores discussões acerca da tecnologia, quando o assunto é a justa remuneração dos titulares de direito do conteúdo que está sendo transmitido em tais plataformas (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018, p. 5).

Wachowicz e Virtuoso (2018) ressaltam ainda que:

[...] nessa modalidade de streaming fora encontrada uma alternativa para os problemas de conectividade comuns no país, através da oferta do conteúdo também de forma *offline*, através do armazenamento do conteúdo no dispositivo do cliente, o que não se confunde com o *download* comum, ao passo em que o arquivo permanece codificado, e apenas pode ser executado pelo aplicativo do serviço de streaming e durante o período pago, deixando de ter acesso ao arquivo quando cessa a assinatura contratada com a plataforma; tal possibilidade é conhecida como *duo delivery*, *streaming offline*, *download* ilimitado ou *cache download*.

Visto tal panorama acerca das modalidades de *streaming*, e a enorme abrangência da nova tecnologia, assim como seu uso comumente realizado em ambientes de frequência coletiva, levantou-se o seguinte questionamento: deve incidir sobre o *streaming* a cobrança de direitos autorais referente à execução pública de obras musicais?

Como explicitado anteriormente²¹, dentre os direitos que são abarcados pelas entidades de gestão coletiva, destaca-se o que se chama de direito de execução pública. No Brasil, é o direito que fundamenta o funcionamento do ECAD e encontra-se positivado no artigo 68 da Lei de Direitos Autorais.

Tal direito diz respeito às execuções de obras musicais ou lítero-musicais em locais de frequência coletiva (FRANCISCO; VALENTE, 2016, p. 139), entendido como locais que vão além da esfera individual e onde há um número considerável de pessoas. É a partir desta noção que se legitima a cobrança. Logo, a discussão no Brasil se deu em torno da possibilidade do ECAD realizar a cobrança, partindo do pressuposto que o *streaming* age como forma de execução pública (WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2018, p. 10).

O caso paradigma que pacificou essa questão no sistema brasileiro foi o Respnº 1.559.264/RJ, em que o ECAD intentava que a Rádio Oi pagasse pela veiculação da programação de rádio tradicional na *internet*. A partir dele, o Judiciário firmou o conceito de *simulcasting* e *webcasting*²²:

- (i) SIMULCASTING. Como sendo a transmissão simultânea difundida por meio de sinais convencionais, sendo vedado por ser o novo recolhimento uma dupla cobrança sobre o mesmo fato gerado (*bis in idem*), e;
- (ii) WEBCASTING. Entendido como uma tecnologia que possibilita o envio de informações através de pacotes de dados por Rede de Computadores, e, portanto, a execução de mídia em computador e distribuição digital de fonogramas ensejando um novo fato gerador que autoriza a cobrança de Direitos Autorais pela utilização de obra lítero-musical;

Posteriormente, na decisão de 15 de fevereiro de 2017, o Ministro Villas Bôas Cueva firmou o entendimento de que a disponibilização das obras musicais por meio da tecnologia *streaming*, nas modalidades *simulcasting* ou *webcasting* configura execução pública, fixando um novo fato gerador para arrecadação do ECAD. Ressaltando ser irrelevante a quantidade de pessoas que se encontram no ambiente de execução musical para a configuração de um local de frequência coletiva, sendo importante apenas a disponibilização das obras ao alcance de uma coletividade frequentadora do ambiente digital, dando a ela a possibilidade de acessar, a qualquer momento, o acervo ali disponível²³.

²¹ Vide tópico 1.5.

²² BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Apelação Cível nº 0174958.45.2009.8.19.0001. Relator: Desembargador Antonio Saldanha Palheiro. Rio de Janeiro, RIO DE JANEIRO, 12 de abril de 2011.

²³ BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Recurso Especial nº 1.559.264. Brasília, DF, 15 de fevereiro de 2017

Logo, se estabelece que do ato do provedor de conteúdo²⁴, ou seja, da disponibilização das obras nesses espaços digitalizados decorre a cobrança de direitos autorais, legitimando a atuação do ECAD frente a essas plataformas.

O impacto da jurisprudência estabelecida pelo STJ pôde ser observado nos anos seguintes com os Relatórios Anuais do ECAD (2019 e 2021), que quantificaram a participação de cada segmento de execução pública na arrecadação anual, sendo os serviços de *streaming* representados pelo segmento “Serviços Digitais”:

Figuras 4 - Percentual anual de participação de cada modalidade de arrecadação realizada pelo ECAD em 2019.

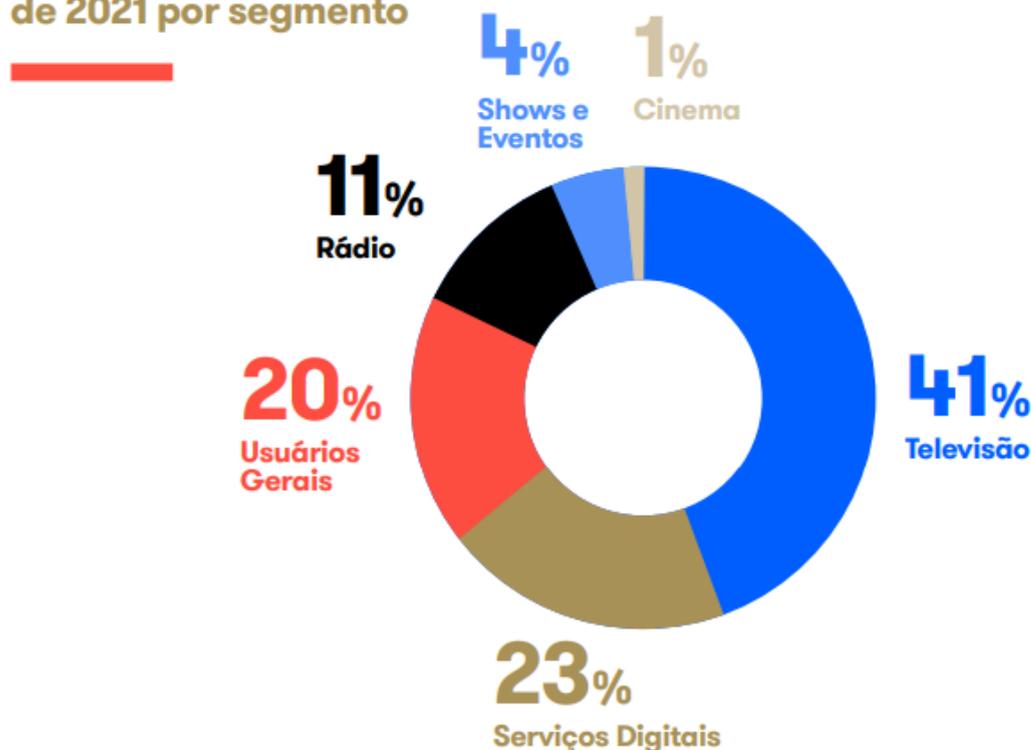


Fonte: Relatório Anual do ECAD (2019, p. 29).

Figura 5 - Percentual anual de participação de cada modalidade de arrecadação realizada pelo ECAD em 2021.

²⁴ Aqui entende-se como provedores de conteúdo plataformas como Spotify, Deezer, Apple Music, Tidal, entre outras.

Arrecadação de 2021 por segmento



Fonte: Relatório Anual do ECAD (2021, p. 16).

Logo, percebe-se que a arrecadação proporcionada pela atuação do ECAD sobre a reprodução de obras nas plataformas digitais (serviços digitais) passa a ocupar parcela relevante do total arrecadado.

Numa visão mais detalhada, Ana Flávia Ferreira (2020) explicita que, atualmente o pagamento ao ECAD pelas plataformas interativas ocorre por um percentual da sua receita, sendo que a divisão ocorre da seguinte maneira:

- 1) 30% da arrecadação total da plataforma (Spotify, Deezer, Apple Music, etc), fica com a própria plataforma;
- 2) 70% são distribuídos a título de direitos autorais e conexos, sendo que:
 - a) 3% são pagos ao ECAD por execução pública;
 - b) 9% são pagos aos titulares de direitos autorais, chamados de “direitos fonomecânicos”, que basicamente é o direito de reprodução;
 - c) 58% são pagos aos titulares de direitos conexos, diretamente às gravadoras/selos/agregadores digitais;

O pagamento das plataformas de streaming dos direitos fonomecânicos ocorre para a União Brasileira de Editoras Musicais (UBEM), a qual distribui entre os

titulares de direitos autorais (não conexos), sendo necessário que o titular de direito, para receber esse pagamento, esteja filiado a UBEM, seja por meio de sua editora, agregadora ou administradora. Estas, por sua vez, fazem com que as plataformas paguem direitos autorais por execução pública ao ECAD (controle coletivo); pela reprodução e distribuição (direitos fonomecânicos) às editoras, por meio da UBEM (controle misto); e diretamente aos titulares dos direitos conexos (controle direto) (BORGES, 2020, p. 55).

Em suma, pôde-se observar a partir do caso acima que a atuação do Estado na regulamentação da gestão coletiva resultou diretamente na criação de uma nova modalidade de arrecadação e no conseqüente impacto no montante final arrecadado e distribuído aos titulares de direito. Logo, afere-se a importância do Estado em se manter atualizado frente às contínuas modernizações do mercado e modo de consumo de seus usuários, estabelecendo um padrão de atuação a ser seguido para o desenvolvimento saudável desse panorama nos anos que se seguirão.

Ademais, neste capítulo também foi possível observar que todo o trâmite de atualização da legislação acerca dos direitos autorais passou por longos anos de embates jurídicos e investigativos, com a atividade do Escritório Central sendo alvo de denúncias constantes²⁵, em que apontou-se a ausência de transparência em sua prestação de contas, na fixação de critérios de cobrança e a existência de cartel. Todos esses aspectos culminaram na promulgação posterior da Lei nº 12.583/13.

Com a dita Lei, métodos de fiscalização da atividade do Escritório e de suas Associações foram fixados²⁶, e novas modalidades de arrecadação e aferição de execuções públicas também foram desenvolvidas²⁷, numa tentativa clara de modernização de toda a sistemática, tão necessária após anos de reclamações por parte dos titulares de direito.

O impacto dessas medidas pôde ser observado no aumento dos valores arrecadados e distribuídos pelo sistema de gestão coletiva²⁸, entretanto, não esgotaram-se as situações de falta de transparência e inexatidão no levantamento de execuções públicas²⁹. Tal situação, aliada à solidificação de novos ambientes digitais - e conseqüentemente novas pacificações jurisprudenciais -, geraram uma

²⁵ Vide tópicos 2.2.3 e 2.4.

²⁶ Vide tópico 2.5.1.

²⁷ Vide tópicos 2.5.2 e 2.6.

²⁸ Vide tópicos 2.5.1 e Figura 3.

²⁹ Vide tópico 2.6.

nova onda de dúvidas quanto a eficácia da gestão de rendimentos provenientes dos direitos autorais, o que nos leva, neste momento, a iniciar a discussão acerca da possibilidade dos agentes dessa sistemática, tanto titulares, quanto o Escritório e suas Associações, poderem adotar novas ferramentas tecnológicas para tornar o sistema de gestão coletiva mais exato, eficiente e transparente, ou, ao menos, diminuir suas deficiências, com o objetivo de melhor amparar todas as partes e manter a tão necessária, e infindável, atualização do sistema frente às novas tecnologias. O que nos leva a última seção deste trabalho, em que será feita uma análise da utilização da tecnologia de *blockchain* na gestão autoral, averiguando como ela pode contribuir para o sistema e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da indústria criativa da música gravada.

Sendo assim, o próximo capítulo tratará da arquitetura *blockchain*, dos *smart contracts*, a importância do contexto de digitalização do mercado da música gravada, a atual estrutura de *stakeholders* da indústria, e, por fim, apresentar a *blockchain* como uma possível ferramenta para gerar um novo ciclo de modernização na gestão de direitos autorais, principalmente no mundo digital, podendo fomentar, inclusive, um novo ciclo de crescimento deste mercado.

CAPÍTULO III - INTERNET, STREAMING, E BLOCKCHAIN: O ACESSO À INDÚSTRIA SOB A PALMA DA MÃO

Com a onipresença da internet no cotidiano humano e o conseqüente domínio do *streaming* sobre o consumo musical hodierno, o direito autoral passou a atuar de modo cada vez mais evidente na promoção do desenvolvimento da economia e indústrias criativas, viabilizando um acesso legal mais fácil e abrangente às obras existentes e ao mesmo tempo estimulando a produção de novos trabalhos, se adequando às novas tecnologias e harmonizando os interesses dos criadores e seus consumidores. A virtualidade dos ambientes digitais fez com que os suportes ganhassem novos contornos, facilitando a difusão do conhecimento, da informação e da cultura, tornando-se a principal forma de exteriorização da obra.

As novas modalidades de utilização, acesso e compartilhamento, assim como as novas oportunidades comerciais e econômicas para toda a cadeia produtiva de obras intelectuais, ao mesmo tempo que geraram um novo ciclo de desenvolvimento também acabaram gerando outros métodos de violação das obras e dos direitos autorais dos criadores, criando conflitos legais e inadequações de certos modelos de negócios. Ana Flávia Ferreira (2020, p. 53) discorre acerca desse embate, levantando a questão da impossibilidade da aplicação do princípio da exaustão:

A teoria da exaustão ou *first sale doctrine* defende que o direito sobre o suporte deixa de existir desde que o proveito econômico tenha sido obtido por meio da venda do produto protegido. Isso implica a possibilidade de se revender ou emprestar livros, DVD's ou CD's, por exemplo, sem que se infrinja os direitos do criador. Uma vez que o titular do direito autoral tenha colocado no mercado determinado bem que incorpora seu direito intelectual, exaure-se o direito de controlar a posterior distribuição daquele suporte físico específico, restando-se tão-somente o direito de controlar uma nova reprodução da obra. O conceito materializa o princípio de livre circulação de bens e mercadorias, que auxilia na manutenção do balanceamento entre os interesses dos criadores e da sociedade sobre determinado bem intelectual tangível.

Entretanto, ao espelharmos esse conceito para os bens digitais, vê-se a impossibilidade de sua aplicação, já que nos contratos utilizados pelos grandes *players* da indústria criativa percebe-se que os distribuidores de conteúdo digital *on-line* normalmente trazem proibições contratuais que vedam expressamente a possibilidade de exercer a exaustão de direitos sobre a propriedade intelectual por parte dos seus usuários. Alguns exemplos dessa restrição são a impossibilidade de

emprestar à outrem um *e-book* ou um álbum de música adquirido no *Itunes*, já que os próprios termos de uso das empresas (ex.:Google Play, Amazon e Apple) prevêm cláusulas restritivas à venda ou transferência do conteúdo adquirido pelo usuário para terceiros. Para garantir tais restrições utilizam-se tecnologias de controle de distribuição através das DRM's ou *Digital Rights Management* (FERREIRA, 2020, p. 54).

Necessário ressaltar que os princípios que levaram ao estabelecimento das leis de proteção autoral foram pacificados num período da história em que não se imaginava a facilidade com que partilharíamos conteúdo. O *streaming* e as modalidades "ultra rápidas" de conexão com a internet originaram um novo mecanismo ao permitir que seus usuários acessem bibliotecas de música, filmes e vídeos a qualquer momento, mas sem adquirir posse sobre o conteúdo, já que não há transferência de propriedade, apenas a liberdade de reprodução de tal conteúdo, situação que pode ser exemplificada com a comparação entre formas antigas de consumo de músicas e filmes como a compra de CD's e DVD's, e o atual modo de consumo como a assinatura de plataformas de streaming.

Esse recente panorama de explosão do fluxo de obras intangíveis colaborou com a ascensão de novos artistas, principalmente na cena independente, e até mesmo de artistas já consagrados, que acharam na internet uma maneira de atingir um público maior, com a vantagem de diminuir a quantidade de intermediários na esteira de produção e distribuição das obras, logo, diminuindo custos. Assim, fica evidente que o monopólio legal do criador sobre sua obra ganhou uma expansão, majorando o nível de proteção autoral em contraposição aos tradicionais institutos da teoria econômica, fazendo com que as novas tecnologias se poscionassem - seguindo sua tradição histórica - novamente, como o alicerce para transformação do mercado criativo.

Sendo assim, fica claro que as novas tecnologias podem tanto viabilizar novas oportunidades comerciais e econômicas, quanto disponibilizar novos meios para violação dos direitos dos autores, situação muito evidente no mercado musical ao analisarmos o período de aumento da venda de cópias ilegais de obras musicais em formato físico e a disseminação de músicas através de redes de compartilhamento *peer-to-peer*. Verdadeira altercação entre o direito de remuneração dos titulares de direitos autorais e o direito da sociedade ao acesso de obras intelectuais, ora prevalecendo os direitos de um lado, ora do outro, tendo as tecnologias, suportes e

modelos de negócio existentes em cada momento da história, papel fundamental nessa definição (FERREIRA, 2020, p. 56).

Novos modelos de negócios voltados para o setor musical em ambiente digital, aliados a uma economia pautada em práticas colaborativas, podem criar oportunidades para a convergência de interesses conflitantes, abrindo novos espaços para atuação dos criadores e ampliando as possibilidades de acesso à música para a coletividade. Assim, este capítulo refletirá sobre as mudanças na estrutura mercadológica da indústria fonográfica provocadas pela era digital, o funcionamento das atuais tecnologias de gerenciamento de direitos autorais e como a tecnologia *blockchain* pode representar uma nova etapa na gerência e fomento desses direitos.

3.1 O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO MERCADO FONOGRÁFICO

Conforme exposto anteriormente, o avanço tecnológico, historicamente, abala as estruturas tradicionais do mercado criativo e gera mudanças importantes em todas as esferas, seja ela social, econômica ou jurídica³⁰.

A indústria musical foi um dos segmentos desse mercado em que o impacto dos avanços ficou mais evidente, atualmente sua estrutura de *players* (agentes que atuam e estruturam o mercado fonográfico) inclui: os autores/criadores de conteúdo (compositores, músicos e produtores), os distribuidores (responsáveis pela distribuição das obras para as plataformas de consumo como: plataformas de *streaming*, emissoras de rádio, televisão e transmissões ao vivo), e as empresas intermediárias (que usualmente prestam serviços de gestão e curadoria de artistas e projetos musicais, como gravadoras, editoras, selos, agências publicitárias, agregadoras, entre outras) (PASTUKHOV, 2019).

Mesmo com a repaginação dos modelos de negócios da indústria na última década, seu núcleo manteve-se o mesmo. Antes do advento das plataformas de *streaming* e dos *smartphones*, o grande *player* do mercado eram as gravadoras e editoras, também conhecidas como *majors*, as quais descobriam os artistas, disponibilizavam a infraestrutura de gravação e produção musical e promoviam seus projetos junto às grandes mídias da época, como emissoras de rádio e televisão, responsáveis pela divulgação em massa do artista e sua obra. Sendo responsáveis

³⁰ Vide tópico 1.4.

também pela produção e distribuição de discos, que era o segmento que gerava a maior parte da receita musical (PASTUKHOV, 2019).

Nesse momento a indústria seguia um modelo vertical de negócios, em que as gravadoras eram responsáveis por todo o processo de criação da música até a sua distribuição, sendo responsáveis por toda a cadeia produtiva. Essa centralização da cadeia em volta das figuras das gravadoras gerou um modelo de contrato comumente chamado de 360 graus, em que os artistas e compositores cediam todos os direitos econômicos sobre suas obras às *majors*, usualmente recebendo uma contraprestação (ou adiantamento, como costumava-se chamar) pela cessão de seus direitos e royalties sobre futuras vendas. Almeida e Nakano (2013, p. 23) esclarecem que:

O grau de investimento necessário para a circulação de conteúdo musical, seja nas vendas de mídias físicas, seja na inclusão do conteúdo nos meios radiofônicos, era uma grande barreira para a expansão dos ditos artistas “autônomos” ou “independentes”, aqueles que, em geral por questões de concepção artística, não se associavam aos grandes players de mercado. Dessa forma, a entrada de um artista no portfólio de uma gravadora major resumia-se como única opção para evolução de sua carreira artística.[...] Pode-se afirmar que toda a dinâmica de produção do conteúdo musical, desde a composição até a circulação na massa consumidora, ficava atrelada à tomada de decisão das gravadoras majors.[...] Os compositores e artistas intérpretes se comportavam apenas como fornecedores cativos em uma indústria com grandes players verticalizados em produção e distribuição do conteúdo musical. A longevidade do ciclo profissional de um artista dependia, antes de tudo, de sua capacidade em se adequar aos padrões estéticos e financeiros idealizados pelas gravadoras.

Observa-se que o alto custo e risco de produzir discos na época, atrelado à dificuldade de acesso às grandes mídias, obrigava os artistas a assinarem contratos 360 com as gravadoras, o que geralmente os obrigava a produzir e editar suas músicas com estúdios e editoras do mesmo grupo econômico, constituindo, ao longo dos anos, um monopólio centralizado na figura das gravadoras de maior poder econômico do mercado. Esse monopólio se evidencia quando observamos as lideranças das Associações responsáveis pela gestão coletiva de direitos autorais no Brasil, por exemplo³¹.

Entretanto, tal panorama contratual começou a mudar com a criação do MP3 e a massificação do uso da internet em comércios e residências no início do século XXI. Por um lado, tais fatores facilitaram o processo de pirataria de obras musicais, reduzindo drasticamente a principal receita da indústria na época, a venda de

³¹ Vide tópico 2.2.3.

discos. Nas palavras de Paulo Rosa (2005)³², na época secretário executivo da Associação Brasileira de Produtores de Disco:

Somadas, as músicas baixadas pela internet só em 2005 totalizariam cerca de 75 milhões de CDs. Junto com os 40 milhões de CDs piratas vendidos no ano passado, temos um cenário de 115 milhões de CDs ilegais, um número muito superior aos cerca de 55 milhões de discos vendidos legalmente.

Já por outro lado, o avanço tecnológico dos equipamentos de gravação e produção permitiu a criação de estúdios de menor porte e, conseqüentemente, fortaleceu a produção independente. A internet, por sua vez, facilitou o processo de distribuição das músicas e diminuiu significativamente o custo de divulgação (ALMEIDA; NAKANO, 2013).

Nesse mesmo período surgiram as primeiras redes sociais, que naturalmente se tornaram um dos principais meios de divulgação de artistas e suas obras. Um bom exemplo disso é o caso do cantor e compositor Justin Bieber, que em 2007 foi descoberto por Scooter Braun ao postar covers de músicas na plataforma audiovisual Youtube, se tornando um dos grandes fenômenos da cultura pop nas décadas seguintes (BORGES, 2021, p. 29). Ficava cada vez mais claro a transformação do modelo de negócio sustentado até então, nas palavras de Almeida e Nakano (2013, p. 23-24):

A facilitação da produção e, agora, também da circulação de conteúdo, incitava, na visão das gravadoras, a formação de um novo modelo de governança na cadeia fonográfica. Os grandes players não poderiam mais ter para si a garantia de governança sobre a cadeia e num primeiro momento, não poderiam prever o grau e a velocidade da suposta substituição das vendas de mídias físicas pelo consumo digital. Com isto em vista, pode-se prever uma transição na dinâmica de governança da cadeia fonográfica.

Ainda sobre o exemplo acima, em 3 anos após sua descoberta o cantor Justin Bieber se tornou a pessoa mais pesquisada no Google. Fato que chamou a atenção das gravadoras, que passaram a estruturar seu núcleo digital para descoberta e promoção de artistas (BORGES, 2021, p.29). Atualmente elas se abastecem com profissionais desenvolvedores de estratégias digitais voltadas para divulgação e construção do perfil digital de seus artistas.

A chegada de novos *players* no mercado musical (redes sociais, plataformas de audiovisual e distribuidoras/agregadoras digitais) fez com que a dominância das grandes gravadoras perdesse força. Entretanto, ressalta-se que hoje mais de 40 mil

³² De acordo com relatório da IFPI, relativo a 2007, um a cada três discos vendidos no mundo era pirata; estima-se que 1.2 bilhões de produtos musicais piratas foram comercializados em 2006 e que a China foi o país de origem de 93% dos discos piratas apreendidos nas fronteiras da União Europeia - IFPI. Recording Industry in Numbers 2007, p. 18.

músicas são adicionadas todo dia ao Spotify, segundo seu CEO, Daniel Ek³³. Logo, apesar do acesso facilitado à produção e distribuição de obras musicais, a grande quantidade de conteúdo tornou o mercado em uma verdadeira batalha pela atenção da audiência no mundo virtual, fazendo com que seja necessário que os profissionais da indústria tenham profundo conhecimento acerca das inúmeras dinâmicas do universo digital para se destacarem no mercado:

Profissionais da música tiveram que se tornar ágeis e basear-se em dados, sentindo-se em casa navegando pela fragmentada e multifacetada indústria (PASTUKHOV, 2019, tradução nossa)³⁴.

Assim, observa-se a mudança na cadeia produtiva do mercado musical, antes centralizado nas gravadoras e editoras que ficavam responsáveis por toda atividade de produção, promoção e distribuição, e hoje centradas nos meios de distribuição digital, onde agregadoras passam a ter o papel mais relevante, possibilitando que o artista distribua sua música online de forma direta e auto promova seu trabalho.

Entretanto, tal transformação não significou, nem de longe, que as grandes gravadoras sumiram do mapa, elas vêm se adaptando à nova realidade e se especializando nos meios digitais online e nas novas tecnologias, sendo bons parceiros para artistas que desejam lançar seus projetos com maior autoridade de mercado e para públicos e canais além do digital, como emissoras de rádio e televisão. Mas é certo que, hoje, um artista independente tem a possibilidade de concorrer e atingir grandes públicos sem as grandes gravadoras, visto a facilidade de produção e distribuição de música.

As mudanças propiciadas pelos novos modelos de negócios, baseados nas tecnologias desenvolvidas nas últimas duas décadas, em especial o *streaming* e suas plataformas, criaram oportunidades para se estabelecer um equilíbrio maior entre interesses antagônicos como o livre acesso à cultura e a justa remuneração dos detentores de direitos. No entanto, as novas sistemáticas possuem falhas e existem segmentos de compositores, músicos e produtores que discordam da forma que as plataformas os remuneram. Ana Flávia Ferreira (2020, p. 57) ainda completa afirmando que:

[...] a ausência de suporte físico prejudicou a transparência e reduziu o valor de mercado da indústria musical. Desta feita, em que se pese toda a

³³ De acordo com a matéria disponibilizada em: <https://www.google.com/url?q=https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/09/02/pesquisa-map-eia-desigualdade-musical-na-internet-1percent-dos-musicos-geram-90percent-das-audicoes.ghtml&sa=D&source=docs&ust=1674704382479309&usq=AOvVaw2VG0J2uoczfHJJOWN4urf6>

³⁴ Texto original: Music professionals had to become agile and data-driven, feeling at home navigating through the multi-layered and fragmented industry.

evolução tecnológica, o modelo atual de distribuição de obras musicais nas plataformas de *streaming* e seu sistema de remuneração de autores e intérpretes parece ainda obsoleto, posto que ligado ao modelo tradicional do mercado fonográfico.

De fato as transformações se fizeram mais evidentes na forma de consumo de obras musicais e nas formas de produção e distribuição dessas obras (descentralizada e acessível ao grande público). Entretanto, os sistemas de aferição, arrecadação e distribuição de royalties (tanto os provenientes de execução pública, quanto os fonomecânicos e conexos) não seguiram o mesmo processo inovador e acessível, pelo contrário, se tornou, de certa forma, menos transparente, dado a complexidade da precificação definida pelas plataformas e organizações de gestão coletiva.

3.2 O *STREAMING* COMO PROPULSOR DA INDÚSTRIA MUSICAL MODERNA

Lawrence Lessig, num dos capítulos de conclusão de sua obra *Free Culture*, em 2004, fez uma previsão de que o compartilhamento de arquivos, por mais sedutor que parecesse, não seria a principal tecnologia para troca de conteúdo digital dentro de uma década. Com o aumento da banda larga e dos espaços de acesso à internet, uma resposta que permitisse o acesso instantâneo às mídias digitais, em particular as audiovisuais, se tornaria uma proposta bem mais interessante para o consumidor do que o armazenamento contínuo de novas músicas e filmes nos computadores pessoais (MORAES, 2016, p. 18).

A previsão surpreendentemente precisa de Lessig não só se tornou realidade, como tomou proporções admiráveis, já que as tecnologias responsáveis por essa nova troca de conteúdo digital, mais especificamente o *streaming*, a internet banda larga (3g, 4g, 5g e afins) e os *smartphones*, se tornaram uma necessidade cada vez mais frequente no cotidiano global. Relatórios como o da IFPI mostram a relevância dessas tecnologias no consumo musical atual. Na figura 1³⁵ é possível verificar que da receita bruta gerada pela indústria musical gravada no ano de 2021 (aproximadamente 26 bilhões de dólares), 17 bilhões correspondem a receitas advindas das modalidades de *streaming*, basicamente 60% da receita total, fato que fez a receita bruta da indústria no ano de 2021 ser a maior já registrada desde 1999 - quando foram arrecadados 24,1 bilhões de dólares, receita integralizada apenas

³⁵ Vide início do Capítulo II.

com vendas físicas - a recente tecnologia passa a figurar como a grande propulsora da nova sistemática de consumo, colocando a indústria em um novo patamar.

Ana Flávia Ferreira (2020, p. 66) reforça o posicionamento acima sobre o impacto do *streaming* afirmando que:

A difusão dessa tecnologia também alterou as formas e possibilidades de distribuição de direitos autorais, bem como originou fenômenos de relevância do ponto de vista social, cultural e econômico.

Um fato relevante observado é que a disponibilização gratuita da música - ou por um preço acessível - permitiu uma maior disseminação das obras intelectuais, o que atende aos interesses sociais de acesso à cultura e informação. Já sob a perspectiva da indústria fonográfica, o *streaming* representou uma expectativa de solução para o problema - ou a atenuação dele - do compartilhamento e *downloads* ilegais de músicas por redes P2P. Com efeito, houve uma migração natural de usuários de redes ponto-a-ponto e de sites de *download* ilegal de músicas para o *streaming*.

Outros dados interessantes levantados pelo *Global Music Report* de 2021 e 2022 (IFPI, 2021-2022) que podem ser citados é que é o sétimo ano consecutivo de crescimento do mercado, atingindo um crescimento de 18.5% no ano de 2021 em relação a 2020, com um crescimento de 24.5% na receita advinda das modalidades de *streaming* e 18% de crescimento no número de assinaturas pagas em plataformas de *streaming*; além disso, depreende-se que a maior parte da população mundial ainda não aderiu ao modelo pago de assinaturas em plataformas de *streaming*, o número de contas pagas totalizou “apenas” 523 milhões, levando em consideração que a população mundial atingiu 8 bilhões de pessoas em 2022, ainda há um público enorme que pode ser convertido; ademais, vale ressaltar o crescimento do mercado latino-americano, que atingiu seu décimo segundo ano consecutivo de crescimento, elevando em 31.2% as suas receitas de 2021 em relação a 2020, sendo a receita advinda do *streaming* responsável por 85.9% da receita total do mercado latino-americano.

No entanto, como complementa Ana Flávia Ferreira (2020, p. 68-69), muito embora os números apresentados demonstrem resultados econômicos crescentes, é fato que o verdadeiro criador da matéria-prima que movimenta a indústria acaba, em boa parte dos casos, não vendo os frutos do mercado refletidos numa remuneração adequada para si, já que a maior parcela dos valores acaba ficando com os intermediários da cadeia produtiva.

Bjorn Ulvaeus, presidente da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), discorre acerca de outra problemática, royalties não alocados:

Estes são tempos difíceis para tentar ganhar a vida como um criador. Sim, royalties digitais coletados pelas sociedades atreladas a CISAC estão crescendo de forma impressionante. E há oportunidades maravilhosas oferecidas pelo mundo do streaming. Mas nesse mesmo mundo, onde dezenas de milhares de trabalhos criativos são enviados diariamente para serviços de streaming, ainda há negócios inacabados quando se trata de garantir um ambiente justo para ganhar a vida.

[...] Neste momento, muitos dos dados necessários para identificar e remunerar criadores acabam incompletos ou ausentes quando são ingeridos em serviços de streaming. O resultado é muito dinheiro - centenas de milhões de dólares, eu estimo - que é deixado em cima da mesa quando deveria estar indo para os bolsos dos criadores.

[...] É essencial que as partes envolvidas - sociedades, editoras, gravadoras, DSPs, empresas de tecnologia, gerentes e, claro, os próprios criadores - agora trabalhem em colaboração para resolver o problema (CISAC GLOBAL COLLECTIONS REPORT, 2022, p. 02, Tradução Nossa)

Em adição, Giancarlo Jorge Giraldo Agurto (2020, p. 17), quanto a royalties não alocados, advindos de execuções geridas pelas organizações de gestão coletiva, afirma que:

Os royalties não alocados representam um grande problema na indústria da música; eles são gerados devido à falta de transparência que há no modelo atual, a falta de uma lista global aumenta este problema. Se levarmos em consideração que existem quase dois bilhões de dólares apenas em royalties não alocados, que os compositores não recebem. Este problema é um grande desafio que representa uma oportunidade significativa para novas tecnologias como o *blockchain* (Tradução Nossa).

A problemática do pagamento justo de royalties provenientes das modalidades de *streaming* ainda vai além das repartições aos intermediários e royalties não alocados. A revista Los Angeles Times³⁶ cobriu em Hollywood, distrito de Los Angeles na Califórnia - um dos mais importantes centros de produção cultural e criativa do ocidente - protestos em 2022 por parte de compositores, membros do grupo ativista “The 100 Percenters”, em que se reivindicavam aumento no pagamento de royalties por parte das plataformas de *streaming*.

Logo, percebe-se que, apesar da retomada do mercado fonográfico e a criação de uma harmonia mais equilibrada entre a proteção autoral e o acesso à obras musicais de forma gratuita³⁷, graças ao *streaming* e sua forte união com as redes de banda larga e *smartphones*, o problema recorrente ao longo da história dos direitos autorais musicais ainda persiste: o verdadeiro criador das obras não é remunerado de modo compatível com a importância de seu trabalho, já que a maior fatia dos direitos distribuídos fica na mão dos intermediários - gravadoras, produtoras fonográficas, editoras/*publishers*, agregadoras e plataformas digitais - e

³⁶ Matéria disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2022-03-01/spotify-protest-songwriters-royalty-rates>

³⁷ Como pode ser observado em plataformas como Spotify que possuem modalidades gratuitas.

uma parte significativa da receita gerida pelas organizações de gestão coletiva fica sem destino por impossibilidade de aferir com exatidão a quem são devidas, fato também conhecido como “*the black box royalty*”³⁸.

Nos próximos tópicos será tratado o papel atual dos principais *stakeholders* do mercado fonográfico, para depois discorrer-se em detalhes acerca da cadeia de distribuição, suas problemáticas e o papel que a tecnologia de *blockchain* pode tomar no equilíbrio dessa sistemática.

3.2.1 Os *stakeholders* da indústria fonográfica atual

De maneira geral, a indústria musical baseia-se na criação e exploração dos direitos morais e patrimoniais proveniente de obras musicais. Compositores e autores criam as obras, letras e arranjos para serem executadas ao vivo, nos palcos; gravadas e distribuídas aos consumidores na forma de fonogramas; ou licenciadas para outros usos, como por exemplo, para publicação em partituras ou sincronização com outras mídias, como publicidade, filmes, games, e outros.

Tal estrutura deu origem a três vertentes diferentes da indústria, como aponta Alexandre Pessler (2021, p. 259):

- a) a indústria da música gravada – focada na gravação e distribuição de fonogramas para consumidores;
- b) a indústria de licenciamentos musicais – que cuida especificamente do licenciamento de músicas para outros tipos de mídia;
- c) e a música ao vivo – focada na produção e promoção de entretenimento ao vivo, como shows e turnês.

Existem outros agentes e modelos de negócios que derivam indiretamente da relação criativa entre o autor e sua obra, e que também fazem parte da indústria musical, tais como fabricantes de instrumentos, de software, equipamentos de palco, merchandising, camisetas, etc; mas, ainda que tais setores sejam de importância para o mercado, não são tradicionalmente considerados integrantes do núcleo desta indústria.

³⁸ O termo “*black box*” refere-se aos *royalties* não alocados que são ganhos, mas nunca pagos ao artista, compositor ou proprietário dos direitos porque não é possível identificar quem tem o direito de receber esse pagamento. Em outras palavras, acontece quando os verdadeiros detentores de direitos não podem ser determinados com precisão devido à falta de informações nessa indústria (RETHINK MUSIC, Fair Music Transparency and Payment Flows in the Music Industry, 2015).

Atualmente os principais agentes integrantes desse mercado são:

- a) os criadores;
- b) as gravadoras;
- c) as editoras;
- d) as agregadoras, e;
- e) as organizações de gestão coletiva.

Na primeira ponta da lista de *stakeholders* encontram-se os criadores, ou autores das obras musicais, artistas, intérpretes e músicos executantes. São aqueles que dão origem à obra e tornam-se, ao mesmo tempo, autor e titular originário dos direitos que decorrem da fixação da sua criação em qualquer suporte, material ou não. Chama-se de autores aqui os compositores da obra, tanto do instrumental quanto da lírica, titulares dos direitos do autor. Já os artistas, intérpretes e músicos executantes são os agentes que personificam a obra, emprestando suas técnicas para representá-la da melhor maneira possível, estes são titulares dos direitos conexos.

A fixação da obra criada pelos autores é realizada pelo produtor fonográfico³⁹ (também detentor de direitos conexos⁴⁰), o responsável pelo produto final da gravação, ou seja, o fonograma⁴¹. É ele quem financia a produção, arcando com os custos e riscos, assim como realiza o cadastro do fonograma na associação de gestão coletiva de direitos autorais, registrando também o *International Standard Recording Code* (ISRC), código de registro da gravação. Usualmente, o papel do produtor fonográfico é exercido pelas gravadoras, já que elas detêm os direitos de distribuição, reprodução e venda das músicas. Entretanto, esse papel também pode ser exercido por artistas independentes (FERREIRA, 2020, p. 64). Os produtores fonográficos são titulares de direitos originários do fonograma e necessitam de permissão dos autores, intérpretes e músicos executantes para fixação da obra e sua respectiva performance.

³⁹ Art. 5º, inciso XI da LDA: - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado

⁴⁰ Os percentuais aplicáveis aos direitos conexos são fixos, pois decorrem de decisão da Assembleia Geral do ECAD. Dos valores correspondentes a estes direitos, 41,70% cabem aos Intérpretes, 41,70% aos Produtores Fonográficos/Gravadoras e 16,60% aos Músicos Executantes.

⁴¹ O fonograma é a fixação sonora da interpretação humana e instrumental, em qualquer tipo de suporte material ou digital, como por exemplo, um CD ou um arquivo MP3, é a obra gravada. Todas as músicas que ouvimos em rádios, televisão ou serviços de *streaming* são execuções de um fonograma. Uma mesma música pode gerar vários fonogramas, em diferentes versões (como remixes) ou gravadas por diferentes intérpretes.

Outra figura de destaque nessa cadeia de produção são as editoras musicais. Estas possuem, basicamente, a tarefa de promover, cadastrar, recolher e distribuir aos criadores a receita auferida com as obras que representam, ou seja, ela atua em todas as áreas que exigem cobrança e o controle dos direitos autorais conforme pré estabelecido entre os envolvidos, ajudando a controlar, de forma mais efetiva, as músicas de seu catálogo em face das diversas mídias existentes. São, portanto, um tipo de gestora de repertórios, organizando o licenciamento, cobrança e repasse aos compositores da remuneração quanto ao uso de suas obras, tendo sua função elencada na LDA⁴² (FERREIRA, 2020, p. 64).

Ana Flávia Ferreira (2020, p. 65) afirma ainda que para ajustamento da atividade comercial entre criadores, editoras e gravadoras, existem três formas contratuais que podem ser estabelecidos:

- a) contrato de cessão de direitos patrimoniais do autor, onde ele cede de forma onerosa ou não onerosa, a totalidade ou parte de seus direitos patrimoniais com exclusividade, cabendo a editora licenciar de forma exclusiva as diversas modalidades de uso da obra musical e, ao gerar receita financeira sobre esse uso, pagar o autor o percentual contratado;
- b) contrato de edição de obra musical, que também gera a cessão dos direitos patrimoniais, contudo a editora se obriga a divulgar e promover as obras, além de licenciar e proteger o seu uso;
- c) contrato de obra futura acontece quando o autor contrata com a editora as suas obras as suas obras futuras no período de vigência do contrato com exclusividade.

A União Brasileira de Compositores (UBC) complementa que os percentuais cobrados pelas editoras sobre a arrecadação do compositor com seu catálogo podem variar bastante, a depender do tipo de contrato e do serviço acordado. Já que algumas editoras apenas administram o catálogo, ou seja, recolhem os recursos, outras promovem e administram o catálogo, editam os usos e têm uma atuação global (UBC, 2017).

O agente mais recente da cadeia, que teve seu surgimento propiciado pelos novos métodos de distribuição digital, são as agregadoras digitais, nascidas como

⁴² Art. 5, inciso X: - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

uma alternativa à distribuição realizada pelas gravadoras tradicionais. As agregadoras são empresas intermediárias que prestam serviços, mais comumente, para selos e artistas independentes que não possuem vínculo com nenhuma outra forma de distribuição e procuram disponibilizar suas obras nas plataformas digitais e redes sociais, como Spotify, Deezer, Instagram e TikTok. Alguns exemplos de agregadores são: CD Baby, Ditto Music e ONErpm. Logo, responsável por fazer uma ponte direta entre músicos e consumidor (plataformas de *streaming*), com a vantagem de possuir contratos menos onerosos para os artistas em comparação com o que é oferecido pelas grandes *majors*⁴³.

Ressalta-se que as agregadoras não têm nenhum vínculo com o ECAD, arrecadando diretamente das plataformas e distribuindo diretamente ao titular de direitos.

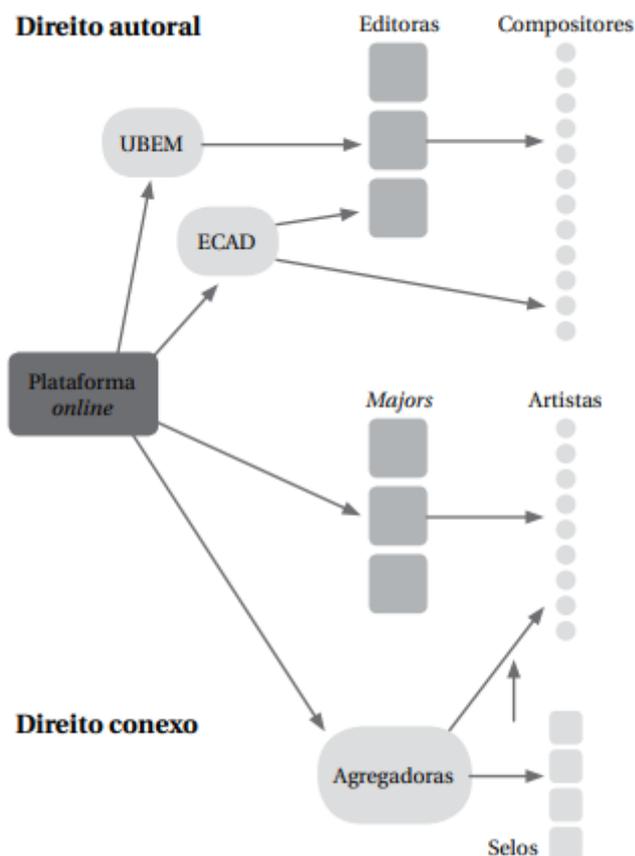
Por fim, temos as organizações de gestão coletiva, no Brasil mais conhecidas como associações de gestão coletiva, e internacionalmente como *collective management organizations* (ou CMOs)⁴⁴. Como já exposto nos capítulos anteriores, tais organizações atuam na gestão coletiva de direitos autorais, fiscalizando, arrecadando e distribuindo valores de *royalties* provenientes das modalidades de reprodução e execução pública das obras musicais de seus catálogos.

O emaranhado desses agentes formam toda a cadeia de cessão, arrecadação e distribuição de direitos provenientes da exploração econômica das obras musicais. A figura abaixo explicita o fluxo de distribuição atual das plataformas digitais para as demais integrantes do mercado:

Figura 6 - Fluxo de pagamento de *royalties* (simplificado).

⁴³ Major é o nome dado a qualquer uma das grandes corporações multinacionais da indústria da música. São elas a Universal Music Group (UMG), a Warner Music Group (WMG) e a Sony Music Entertainment (CBS Records até Janeiro de 1991). Até 2011, a EMI fazia parte desse grupo, quando foi comprada pela Universal (grande parte da divisão fonográfica) e por um consórcio liderado pela Sony (a editora, ou EMI Music Publishing). Em que pese a ausência de dados globais mais recentes, em 2007, as então quatro majors detinham 74% do mercado fonográfico mundial (ROGERS, 2013, p. 130).

⁴⁴ Conforme definido na Diretiva 2014/26/EU41, uma CMO é “qualquer organização autorizada por lei ou por meio de acordo, licença ou qualquer outro acordo contratual para gerenciar direitos autorais ou direitos relacionados a direitos autorais em nome de mais de um detentor de direitos, para o benefício coletivo desses titulares de direitos”. As CMOs operam com base em legislação nacional e internacional (AGURTO, 2020, p. 21).



Fonte: Da Rádio ao Streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil, 2016, p. 364.

3.2.2 A distribuição de direitos autorais: a polêmica do *streaming* por assinatura

Como expõe Elisa Eisenlohr (2018)⁴⁵, o modelo adotado pelas plataformas de digitais se pauta no repasse de aproximadamente 70% de suas receitas líquidas aos titulares de direitos autorais e conexos, ou seja, do total das receitas recebidas via *streaming*, assinaturas e conteúdos publicitários expostos nas plataformas, após descontados os impostos incidentes, a plataforma fica com 30% do montante e direciona o restante para o pagamento dos detentores de direitos autorais. A União Brasileira de Compositores (UBC) reforça tais afirmações, considerando situações tradicionais do mercado - em que um lado o compositor tem relação contratual com uma editora e o intérprete e músicos com uma produtora fonográfica (gravadora) -, expondo que a divisão dos resultados financeiros oriundos de plataformas digitais de *streaming* interativo ocorre da seguinte forma: 30% para a plataforma de *streaming*,

⁴⁵ Citação de Elisa Eisenlohr para a coluna “Momento Especial para o Digital” da revista EBC, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revistaubc36/38>.

58% para gravadoras e artistas (titulares de direitos conexos); e 12% para editoras, agregadoras e autores via ECAD.

É fato que existem nuances contratuais exclusivas de cada contrato de cessão entre editoras, gravadoras e compositores e intérpretes, mas a balança sempre tende a pender para o lado mais forte da negociação, usualmente as gravadoras e editoras, logo, é tão comum quanto padronizado que, dos percentuais pormenorizados acima, a maior parte se direcione para as editoras e gravadoras, sendo que parte desse percentual ainda é direcionado para a manutenção das organizações de gestão coletiva.

Parte das reclamações quanto a essa divisão de *royalties* vem do fato de que a dinâmica da atual cadeia de distribuição, em muito, se mantém similar a cadeia estabelecida na era da venda de discos, o que até para grandes artistas do mercado como Taylor Swift se tornou algo a ser enfrentado:

Considerada a artista de maior gravação global em 2014 pela IFPI, Taylor Swift removeu todos seus álbuns da rede do Spotify naquele mesmo ano. Seu ato representou a indignação de diversos artistas que não sentiam estar sendo pagos de forma justa pelo sistema de royalties dos serviços de streaming (SIEGAL, 2014). A provedora de conteúdo, embora reconhecendo o direito dos artistas de serem remunerados, entendeu que os fãs deveriam ser capazes de ouvir as músicas onde e quando quisessem, uma resposta que não agradou muito a artista (MORAES, 2016, p. 31).

Em um segundo momento, quando do lançamento do Apple Music, Taylor declarou em seu blog (SWIFT, 2015) que não pretendia disponibilizar seu mais recente álbum, 1989, hit mundial no ano anterior, no novo serviço de streaming. O ponto de crítica principal era a modalidade de demonstração do Apple Music que por três meses ofereceria música de graça aos ouvintes sem pagar royalties aos artistas. A surpresa foi a resposta quase que imediata da empresa (apenas algumas horas depois) reconhecendo seu erro e anunciando que os artistas teriam seus direitos pagos mesmo durante os três meses gratuitos (STELTER, 2015).

É importante salientar que, nesse contexto de digitalização do mercado, grande parte dos custos intrínsecos às obras musicais físicas deixaram de existir, como a fabricação, fixação da obra em suporte físico, distribuição física e custos de transporte. Tal contração de despesas de produção e distribuição deveria reverberar em novos parâmetros para repartição das receitas advindas da exploração de obras digitais nos serviços de *streaming* e *download*, porém não parece ser o que acontece. Apesar dos avanços proporcionados pelas inovações tecnológicas no mercado fonográfico, o modelo antigo de distribuição invariavelmente se mantém e faz com que o lucro advindo da exclusão de despesas ligadas aos modelos de negócios vinculados às obras físicas acumule-se nas mãos dos intermediários

(editoras e agregadoras) e titulares de direitos conexos (neste caso, gravadoras), em detrimento da remuneração do autor (FERREIRA, 2020, p. 71).

Em 2014, o economista Pierre-É Lalonde realizou uma pesquisa acurada para o Conselho Internacional de Autores de Música (CIAM), analisando informações sobre o mercado musical do *streaming*. O levantamento chegou à conclusão de que o sistema de distribuição das receitas oriundas do *streaming* interativo de música é ainda mais desproporcional do que se parece. Segundo Lalonde, de todo o valor distribuído, 97% fica com as gravadoras e os 3% restantes são divididos entre os demais titulares de direitos autorais reunidos (editoras, músicos, artistas e compositores) (TEIXEIRA, 2015). Claro que, quase dez anos após tal pesquisa, a relevância do *streaming* cresceu absurdamente e como consequência a receita proveniente desse segmento, o que provavelmente mitigou essa concentração na figura das gravadoras, entretanto não deixa de ser um dado alarmante.

Em um comentário acerca da mesma pesquisa, Geraldo Viana (2016), músico e então diretor secretário geral da UBC, apontou que Lalonde analisou minuciosamente a realidade econômica na era do streaming e questionou os valores e repasses da indústria para autores, compositores e editores, concluindo que:

Em meio a várias suposições e propostas, existe um consenso entre representantes de todo o mundo. Talvez uma certeza: somente poderemos criar uma boa perspectiva no mundo dos negócios da música, se houver um pacto ético comercial entre as partes envolvidas.

Desde os criadores, editores, produtores, intérpretes e a indústria, estendendo-se aos provedores. Onde se cumpram as normas vigentes e acertadas e se prime pela qualidade e honestidade da gestão, associada e administrada com base na capacidade de absorção, sempre crescente, de todo o material artístico disponibilizado ao público, por meio dos provedores de conteúdo.

Uma busca de compreensão das formas de administração respeitando os direitos, cumprindo os deveres e aprimorando os contratos na busca de um pagamento justo, por meio de uma convivência salutar. Onde todos possam sentar-se à mesa de negociações, expor seus problemas e discutir as formas de solução.

Como consequência da evolução que vivemos nesse novo momento da economia da música, com grandes variações no mercado mundial, teremos que responder à pergunta que persiste e que durante muitos anos será motivo de muito trabalho e negociações: Qual será a fórmula que permitirá uma boa administração econômica, que satisfaça todas as partes envolvidas e que mantenha acesa a chama da criatividade em todos os setores?

Ainda em 2014, a baixa remuneração e falta de transparência na distribuição dos valores arrecadados na indústria foram alvo de um estudo intitulado *Fair Music: Transparency and Payment Flows in the Music Industry*⁴⁶, feito pela *Rethink Music*

⁴⁶ Tradução nossa: Música Justa: Transparência e Fluxo de Pagamentos na Indústria da Música.

Initiative com apoio do *Berklee Institute of Creative Entrepreneurship*. Neste estudo a *Rethink Music* (2014, p. 3) sumariza seus questionamentos da seguinte maneira:

Músicos estão lutando para equilibrar sua paixão por música com a necessidade de ser conhecedor e vigilante acerca das recompensas financeiras provenientes de seus talentos. Dos \$15 bilhões globais em receitas advindas de músicas gravadas relatadas pelo IFPI para 2014, apenas uma pequena parte do dinheiro, fora os avanços iniciais de gravação, eventualmente faz o seu caminho até os artistas como receita contínua.

[...] O mercado da música moderna envolve, inerentemente, milhões de microtransações diárias, gerando receitas — em frações de centavos — de canções e álbuns. As novas tecnologias devem deixar este processo transparente.

No mercado digital, por exemplo, as obras dos criadores de música estão disponíveis em um grande número de plataformas diferentes, com modelos diferentes. Deveria ser possível disponibilizar um acesso eletrônico em tempo real para verificação de informações sobre royalties. Mas ao invés disso, os artistas normalmente recebem uma grande pilha de papel. Como a indústria da música pode superar esses paradigmas ultrapassados e barreiras para obter maior transparência? (Tradução Nossa)

O estudo ainda aponta para a problemática das *Black Box*:

Grandes parcelas de receita de *royalties* terminam fora do alcance do artista no que chama-se de “caixa preta” — onde os legítimos proprietários da receita de *royalties* não conseguem ser identificados com precisão devido à falta de um sistema que abranja toda a indústria ao vincular o uso das obras à propriedade.

Grandes gravadoras e editoras geralmente recebem pagamentos antecipados de serviços de streaming, e não está claro o que acontece com as receitas adiantadas que não são ganhas por meio de *streams* durante o período de pagamento antecipado.

As grandes gravadoras também têm participações acionárias na maioria dos serviços de streaming - participações que adquirem ao licenciar seus catálogos a preços abaixo do mercado. Entretanto, quando essas participações se tornam líquidas, os rendimentos não chegam aos artistas do catálogo.

Em muitos casos, pagamentos mecânicos de *royalties*, pagamentos de *performance rights organizations* e outros *royalties* também não chegam aos proprietários dos direitos por razões semelhantes - e há poucos incentivos financeiros para aqueles que detêm o dinheiro para encontrar os legítimos proprietários.

Em pesquisa mais recente divulgada em 2020 por membros da *The Ivors Academy* e da *Musicians' Union*⁴⁷ levantou que 82% dos entrevistados ganharam menos de £200,00, algo hoje próximo a R\$1.400,00, no período de um ano inteiro em 2019. Alguns deles, inclusive, contavam com alguns milhões de streams. Na mesma pesquisa, 92% dos entrevistados afirmaram que menos de 5% de seus ganhos no ano passado vieram do streaming, enquanto 43% tiveram de recorrer a trabalhos fora da música por conta do baixo valor recebido.

47

Matéria

disponível

em:

<https://ivorsacademy.com/news/8-out-of-10-music-creators-earn-less-than-200-a-year-from-streaming-finds-survey-ahead-of-songwriters-and-artists-giving-evidence-to-a-select-committee-of-mps/>

Já em 2021, de acordo com matéria da UBC⁴⁸, o Spotify alcançou, em janeiro de 2021, um valor recorde de mercado: US\$ 67 bilhões, 3 vezes mais do que valia em março de 2020, quando o mundo foi acometido pela pandemia. Infelizmente, o mesmo não pôde ser dito da renda dos criadores musicais. Em meio à mais forte crise no segmento dos shows ao vivo, a atenção do mercado se voltou, com razão, para o streaming. Conseqüentemente, o clamor por uma melhor distribuição se tornou imediato.

Nem durante a crise pandêmica e nem até o momento foram aumentados os percentuais de pagamento das grandes plataformas aos titulares das canções. Dados divulgados pela Union of Musicians and Allied Workers (UMAW) em abril de 2021⁴⁹, entidade dos Estados Unidos que advoga pelos direitos de músicos, compositores e outros atores com menor poder na cadeia de produção musical, retrataram que o Spotify ainda remunera em US\$ 0,0038 por *stream*. Isso significa que são necessários mil *streams* para que seja gerado US\$ 3,8 em *royalties*.

Para que o músico conseguisse ter uma renda equivalente a US\$ 15 por hora, salário mínimo médio na Califórnia, ele teria que alcançar nada menos do que 657.895 ouvintes mensais no Spotify (UMAW, 2021).

Atualmente, o modelo de remuneração é calculado a partir da plataforma, que reúne todas as receitas geradas e esse valor é distribuído com base no número de *streams*. Segundo a UBC (2021), já há indícios de que o Spotify esteja estudando as possíveis maneiras de melhorar o pagamento aos compositores, intérpretes e outros membros minoritários.

A equação estudada trata-se da chamada lógica *user-centric*, que pode alterar o cálculo de pagamento significativamente. Assim, a receita seria dividida com base no compartilhamento de escuta por usuário. Isso quer dizer que, se a reprodução de um ouvinte for composta por 50% da música de um único artista, esse artista receberá 50% da receita gerada pelo usuário em questão. Dessa forma, artistas pequenos, mas com um público fiel, teriam mais chances de aumentar seus ganhos, atualmente diluídos por seu baixo número de *streams* mensais.

⁴⁸ Matéria disponível em: [https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/17922/spotify-estuda-melhorar-pagamentos-enquanto-streaming-vira-salvacao#:~:text=Uma%20fonte%20da%](https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/17922/spotify-estuda-melhorar-pagamentos-enquanto-streaming-vira-salvacao#:~:text=Uma%20fonte%20da%20)

⁴⁹ Matéria disponível em: <https://www.unionofmusicians.org/justice-at-spotify>

Observa-se que os valores pagos pelas plataformas de *streaming* são de fato desmotivantes⁵⁰ frente ao total de receita gerada pela modalidade anualmente, que vem atingindo, ano após ano, recordes de arrecadação. A grande quantidade de intermediadores e consequentes cláusulas contratuais existentes no repasse das verbas também não ajuda na descomplicação do cenário. Tais fatos levam os criadores das obras a levantar questionamentos frequentes quanto à transparência de dados e informações que compõem as receitas distribuídas pelas plataformas e demais agentes da indústria.

Além da questão da transparência, discute-se muito a respeito da burocracia na sistemática de distribuição de obras musicais via *streaming*. Já que, para que uma plataforma digital atue no mercado é preciso obter, pelo menos, três licenças, como afirma Ana Flávia Ferreira (2020, p. 71):

- a) a primeira deve ser adquirida junto à gravadoras ou agregadoras, para quem são pagos os direitos conexos;
- b) a segunda deve ser negociada com os compositores e editoras, titulares de direitos autorais, por meio da União Brasileira de Editoras de Música (UBEM);
- c) e a terceira deve ser obtida a licença do ECAD que possui legitimidade para cobrança de direitos sobre a execução pública das obras musicais dispostas nas plataformas de *streaming*.

A lógica burocrática do sistema também é alvo de críticas mundo afora, como apontam Lucius Klobucnik e Daniel Campello Queiroz (2019, p. 03):

Para atender as demandas de seus clientes e fornecer acesso constante a um grande repertório (incluindo música mais recentes) em vários territórios, plataformas digitais necessitam que a cooperação com organizações de gestão coletiva ocorra de maneira rápida. Entretanto, as operações das organizações de gestão coletiva têm sido altamente criticadas por sua opacidade e sua incapacidade de responder às necessidades do ambiente. Por exemplo, tanto nos EUA como na Europa, os serviços de *streaming* de música digital precisam de cerca de 2 anos para obter as licenças necessárias para sua operação, período que pode ser longo demais para que plataformas atraiam clientes e obtenham sucesso num mercado de música digital altamente competitivo e dinâmico.

Em suma, afere-se que o sistema de distribuição de música via *streaming* é bastante burocrático, envolve muitos intermediários e bancos de dados

⁵⁰ Desde 2014, o site The Trichordist acompanha os valores pagos aos artistas pelos serviços de streaming no mundo. Segundo ele, em 2019-2020, os valores pagos aos artistas pelo Spotify a cada milhão de reproduções de uma música é de, aproximadamente, U\$ 3,300. Matéria disponível em: <https://thetrichordist.com/2020/03/05/2019-2020-streaming-price-bible-youtube-is-still-the-1-problem-to-solve/>

descentralizados e que não possuem a transparência necessária para uma prestação de contas justa e satisfatória para todas as partes. A possibilidade de fiscalização, a transparência, a distribuição direta de receitas e uma base de dados centralizada, com o objetivo de facilitar a identificação das titulares e obras reproduzidas são condições indispensáveis para o desenvolvimento saudável da indústria e melhoria da gestão e retribuição autoral. É necessário que a indústria fonográfica como um todo trabalhe para a solução dessas questões, estabelecendo bases certas para o seu desenvolvimento e para remuneração autoral digna, efetiva e transparente. Para isso, a tecnologia *blockchain* possui requisitos que podem suprir tal necessidade.

3.3 AS ATUAIS TECNOLOGIAS DE GERENCIAMENTO DE DIREITOS AUTORAIS: *DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT SYSTEMS* (DRM)

Na indústria musical, historicamente, lei e tecnologia vivem uma relação mutualista, onde uma molda o desenvolvimento da outra e vice-versa. A evolução das leis de direitos autorais (e *copyright*) evidenciam essa mecânica, já que sua aplicação sempre esteve intimamente inspirada pelo estado da arte no que se refere à tecnologia. Assim, o avanço tecnológico propulsiona novos fatos e relações jurídicas, o que por sua vez suscita a criação de novas normas que regem a conduta tecnológica a fim de harmonizá-la às necessidades sociais e mercadológicas.

A mudança do suporte físico das obras protegidas para o digital propiciou desafios inéditos para a tradicional estrutura do direito autoral, já que esses ativos passaram a ser mais facilmente copiados e compartilhados. O que levou a indústria fonográfica a usar a força dos códigos computacionais para criar barreiras em detrimento da extensão das possibilidades de utilização e acessibilidade das obras. Os sistemas de gerenciamento de direitos autorais (*Digital Rights Management Systems*) ou DRM são um exemplo, já longo, dessa tendência.

Atualmente o DRM é amplamente utilizado na comercialização de conteúdo digital produzido pelas indústrias criativas. Trata-se de uma ferramenta ligada à governança das operações que se realizam no ambiente digital, como a compra (*download*) ou licenciamento (*streaming*) de um arquivo de música pela internet. Em sentido amplo, denota sistemas tecnológicos capazes de definir, gerenciar, proteger e acompanhar as regras de acesso e uso de conteúdo digital - textos, sons, imagens

e vídeos -, permitindo a celebração e execução de contratos, como também impondo restrição ao uso, sendo tais atos automáticos, ou seja, não implicam intervenção humana constante e direta. Em suma, o DRM pode ser descrito como uma forma específica de distribuição e uso de conteúdo digital amparado por proteção de *software* ou *hardware*, criado para combater quaisquer violação de material protegido por direitos autorais e para controlar a cadeia de distribuição da obra em formato digital (FERREIRA, 2020, p. 75).

Sobre o DRM, James Grimmelmann (2005, p. 1751) discorre que:

O objetivo de um sistema DRM é permitir que um usuário usufrua de uma parte do conteúdo protegido, dando a ele uma razão para pagar pelo sistema e pelo conteúdo, enquanto previne esse mesmo usuário de fazer cópias do conteúdo. O usuário pode fazer uso do conteúdo dentro dos parâmetros regulatórios do *software* criado pelo sistema DRM, mas não pode remover o conteúdo daquele espaço.

Para dar um exemplo mais concreto, considere um dos tipos mais comuns de sistemas DRM em uso atualmente, uma loja online como o iTunes ou Rhapsody. Um usuário desses serviços paga com seu cartão de crédito por uma única música, que então é baixada para o seu computador em um formato criptografado. Esse formato criptografado, por si só, é inútil: já que para escutar a música ela precisa utilizar o programa fornecido pela loja online, este programa, por sua vez, irá descriptografar o arquivo da música e tocará no sistema de som do computador. Entretanto, o programa não fornecerá a ela o acesso direto à versão descriptografada da música (se esse acesso fosse liberado, o usuário poderia enviar a versão descriptografada para um amigo ou usá-la de outras formas não previstas pelo criador do sistema DRM) (Tradução nossa)⁵¹.

Os detalhes de cada sistema diferem de acordo com o tipo de acesso que o serviço a ser regulado exige, porém todos têm em comum a mesma ideia: regular os tipos de acesso a conteúdos protegidos. Sendo assim, os sistemas DRM empregam um *software* como agente regulador para esculpir um conjunto específico de comportamentos de uma gama de possibilidades de uso que poderiam ocorrer com um arquivo de música não criptografado.

Lawrence Lessig (1999), em sua obra “Leis e Código no Ciberespaço”, afirma que os códigos computacionais têm a mesma força reguladora que uma lei, ou seja,

⁵¹ The goal of a DRM system is to allow an individual user to enjoy some piece of copyrighted content, thereby giving her a reason to pay for the system and the content, while preventing her from making a distinct copy of the content. She can enjoy the content within the software-regulated space created by the DRM system but cannot remove the content from that space.

To make this example more concrete, consider one of the most common types of DRM system in use today, an online music store like iTunes or Rhapsody. A user of these services pays with a credit card for individual songs, which are then downloaded onto her computer in an encrypted form. The encrypted form, by itself, is useless: In order to hear the songs, she must use a program provided by the online store that will decrypt the music file and play it through her computer speakers. However, the program will not give her direct access to the decrypted version. (If it did, she could send the decrypted version to a friend or use it in ways other than those intended by the DRM system's creator).

a arquitetura que se desenvolve no ciberespaço é uma compilação de regras de condutas sociais aceitas pelos participantes. Neste cenário, o DRM pode ser considerado uma força restritiva do comportamento, vez que o código de computador aplica as regras legais e contratuais existentes, impedindo a violação de direitos mesmo antes de ocorrer tal fato. Entretanto, essa ação *ex ante* acaba aniquilando certas previsões legalmente reconhecidas, como as exceções e limitações dos direitos autorais⁵², assim como o instituto do *fair use*⁵³.

3.3.1 A composição estrutural do *Digital Rights Management*

Julie E. Cohen (2003), em seu artigo “*DRM and Privacy*”, existem três objetivos gerais na aplicação da tecnologia DRM:

- a) limitar as liberdades de uso do usuário do bem digital ao, por exemplo, autorizar a leitura de uma obra, mas impedir sua edição;
- b) monitorar as atividades do usuário no consumo daquele bem; e
- c) direcionar o fechamento de um programa como penalidade ao detectar o uso não autorizado de uma mídia.

Desse modo, o sistema é utilizado para gerenciar informações sobre conteúdos, permitindo que se “exerça um sofisticado controle do uso dos arquivos digitais, determinando-se variáveis como: por quanto tempo, por meio de quais plataformas e quantas vezes um arquivo pode ser acessado” (BITTAR, 2015, p. 55).

Ana Carolina Bittar (2015, p. 61) explica ainda que existem três tipos de controle via DRM:

- a) criptografia de conteúdo, restringindo o acesso para usuários não autorizados;
- b) sistema de licença que indica quem pode usar determinado arquivo digital; e
- c) autenticação do usuário ou do dispositivo para acessar o arquivo.

Logo, observa-se que a sistemática do DRM foi concebida com o propósito de fornecer aos detentores de direitos autorais maior controle sobre o conteúdo digital,

⁵² Vide tópico 1.3.2.

⁵³ Para facilitar a compreensão dos diferentes termos neste trabalho, os termos “*fair use*” e “limites e exceções” serão utilizados de forma intercambiável em razão da sua função comum, por mais que possuam raízes diferentes. Já que o *fair use* deriva do direito ligado ao *common law* e o segundo pertence ao ordenamento brasileiro, ligado ao *droit d’auteur*.

impedindo o acesso livre às suas obras. Para que isso ocorra da maneira correta, os termos e condições contratuais são traduzidos em arquitetura DRM que define como o conteúdo digital pode ser usado por terceiros, restringindo outras possibilidades de uso que não aquela para a qual foi contratada.

Embora possa ser encontrado em *hardware*, o DRM é viabilizado por um *software*, e possui dois componentes relevantes para o gerenciamento de conteúdo digital: o *Rights Management Information* (RMI) e o *Technical Protection Measure* (TPM). O RMI consiste em uma informação que identifica o conteúdo protegido por direitos autorais e conexos, seus detentores e os termos e condições de uso a ele associados. Já o TPM são travas tecnológicas que procuram fornecer um mecanismo de proteção eficaz aos titulares de direitos autorais, sendo os mais populares: a criptografia, a marca d'água digital, o controle de cópia e de acesso, a impressão digital, o gerenciamento de chaves de autenticação, dentre outras (FERREIRA, 2020, p. 77).

Outro composto estrutural do DRM que deve ser destacado é a linguagem de expressão de direitos (ou *Right Expression Language* - REL), ferramenta que permite o diálogo do DRM com as regras contidas nos contratos e licenças. As REL's são, portanto, linguagens técnicas inseridas no DRM que transmitem quais tipos de uso são permitidos, proibidos ou obrigatórios, sendo o exemplo mais conhecido de uma REL, o *eXtensible Rights Markup Language* ou XrML. Esse componente também garante a comunicação entre diferentes sistemas de DRM, possibilitando uma forma de interoperabilidade na aplicação de regras entre sistemas. Entretanto, ressalta-se que, em sua maioria, os componentes dos sistemas DRM não são interoperáveis, ou seja, não autorizam a utilização de conteúdo digital em diferentes dispositivos, não havendo integração (FERREIRA, 2020, p. 77-78).

Melendez-Juarbe (2009) discorre que a falta de interoperabilidade é uma consequência da decisão da empresa em não licenciar sua tecnologia ou, mais comumente, da falta de padronização. De fato, a interoperabilidade e compatibilidade entre diferentes sistemas DRM depende de acordos e licenças entre empresas de TI e padronização dos processos de DRM de cada empresa. Entretanto, estabelecer padrões compartilhados em domínio DRM se provou difícil. Os vários sistemas DRM existentes são, geralmente, não-interoperacionalizáveis por dois motivos: empresas preferem seguir estratégias de mercado voltadas para o não

compartilhamento de tecnologias com competidores; e a diversidade de conteúdo digital a ser protegido (video games, músicas, filmes e textos) e a variação no nível e tipos de proteção de cada segmento tornou difícil de se desenvolver um padrão unitário de sistema (FINK; MOSCON, 2019, p. 82).

Em contrapartida, Ana Carolina Bittar (2015) afirma que, para se atingir a interoperabilidade, não seria necessário uma padronização do DRM, mas apenas que se possibilitasse a comunicação entre os diferentes sistemas através da mesma linguagem REL. Logo, mesmo que os participantes da cadeia produtiva se utilizassem de diferentes sistemas DRM, a interoperabilidade dependeria apenas de que tais sistemas fossem capazes de interpretar a mesma linguagem REL para aplicação das regras de uso.

Outro problema inato da sistemática DRM tem a ver com o direito de proteção dos direitos autorais em contrapartida ao direito de acesso à informação e à cultura. Na visão dos titulares de direitos autorais o uso de DRMs na proteção de conteúdos digitais deve ser amplamente defendido, entretanto, em oposição a essa visão, defende-se que a utilização dessas tecnologias de proteção não podem se sobrepor ao direito de utilização do conteúdo, seja ele legalmente adquirido ou sobre a égide do *fair use*. Ana Flávia Ferreira (2020, p. 79) também aponta para o desvio de finalidade na aplicação da tecnologia de DRM não apenas na permissão de gerir remotamente cada modalidade de uso e interação do usuário com as obras protegidas, mas também no controle em massa de dispositivos, possibilitando atender a eventuais interesses escuso⁵⁴. Inclusive, especula-se também se o uso de DRMs em *softwares* embutidos em dispositivos domésticos mais modernos, como os que utilizam da interconexão da Internet das Coisas, poderia limitar a utilização destes equipamentos ou até mesmo possibilitar o monitoramento de dados dos usuários sem seu devido consentimento.

Justamente pelas possibilidades de desvio no uso correto dessa tecnologia, os sistemas de DRM possuem previsão e tutela de documentos internacionais como o *Wipo Copyright Treaty* (WCT), o *Wipo Performances and Phonograms Treaty* (WPPT), o *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA) e o *Infosoc Directive* (Diretiva 2001/29/CE).

⁵⁴ Ante o exposto, vale ressaltar o episódio em que a Amazon utilizou a ferramenta instalada nos dispositivos *kindle* para, sem prévia autorização dos usuários, deletar remotamente cópias dos livros “1984” e “A Revolução dos Bichos”, de George Orwell (FERREIRA, 2020, p. 79).

Os tratados da internet da OMPI (WCT e o WPPT), assinados em 1996, por exemplo, impõem obrigações de fornecer proteção e recursos legais adequados contra violações de TPMs e RMIs, elencadas nos artigos 11 e 12 do WCT e artigos 18 e 19 do WPPT.

Já o DMCA norte-americano, de 1998, primeira legislação interna a implementar as obrigações dos Tratados de Internet da OMPI, estabeleceu as bases para o novo regime de proteção de direitos autorais no ambiente digital. O DMCA criminaliza não só a violação de direito autoral em si, mas também a produção e a distribuição de tecnologia que permita evitar e burlar as medidas de proteção aos direitos. Assim, qualquer alteração ou remoção do DRM para tornar o arquivo digital acessível em outro dispositivo, bem como fazer ou distribuir uma ferramenta para esse fim, configura violação ao DMCA (FERREIRA, 2020, p. 81).

Por fim, Ana Flávia Ferreira (2020, p. 82) explica ainda que a Diretiva 2001/29/CE nasceu com o objetivo de harmonizar a legislação autoral dos países membros da União Europeia no que diz respeito a aspectos da sociedade da informação, visando a implementação de medidas que assegurem a proteção contra atos - fabricação, distribuição, venda e posse para fins comerciais - de dispositivos que neutralizam os TPMs. Seu artigo 6º basicamente implementa os artigos 11 do WCT e 18 do WPPT, proibindo especificamente os beneficiários de exceções ou limitações do uso de direitos autorais de contornar medidas tecnológicas e distribuir as ferramentas necessárias para tais desvios por conta própria.

No ordenamento brasileiro, essas limitações consistem em uma série de previsões legais destinadas a situações não atingidas pelo monopólio autoral. Os artigos 46, 47 e 48 da LDA elencam um rol de circunstâncias em que não é necessário a autorização do titular de direitos para que terceiros utilizem as obras, todas situações de uso não comercial.

O uso do DRM gera um impacto significativo quando diante dessas limitações e exceções de uso de obras protegidas, especialmente quando se trata de contratos de adesão em massa, onde titulares de direitos autorais moldam os termos de uso em seu favor, o que quase sempre restringe as prerrogativas dos usuários de poder usar o conteúdo protegido gratuitamente nas hipóteses permitidas legalmente. Nesse sentido, Michèle Fink e Valentina Moscon (2019, p. 83) afirmam que:

DRM is a form of private ordering as the private sector has largely used these mechanisms to implement its own objectives, sometimes resulting in the disregard of legal protections such as limitations and exemptions or even

in the creation of a factual exclusivity over digital subject matter not eligible for copyright protection.⁵⁵

Isso ocorre porque a arquitetura DRM não permite, ou dificulta que se considere detalhes da realidade que não se encaixam no padrão já estabelecido pela referida estrutura. Assim, ao se estabelecer regras gerais de conduta em termos de uso, predefinido comportamentos possíveis, o DRM anula a flexibilidade necessária para acomodar as sutilezas que a lei de direitos autorais contempla (BITTAR, 2015, p. 66). Como consequência, usos legítimos da obra intelectual digital, tais como os previstos nas regras de *fair use*, passam a não serem observados. Em outras palavras, caso o titular do direito autoral defina que o DRM não permitirá qualquer tipo de cópia do conteúdo digital controlado, não observando as exceções previstas legalmente, estará substituindo as regras de propriedade intelectual por controle privado (FERREIRA, 2020, p. 84).

Logo, observa-se que o uso da tecnologia de DRM para reforçar a proteção de direitos autorais traz consigo uma série de controvérsias. À luz das deficiências desse sistema, contratos inteligentes baseados em *blockchain* são cogitados como uma alternativa em potencial aos sistemas existentes, o que configuraria-se em novas alternativas de modelos de negócios. Tal possibilidade será analisada a seguir.

3.4 MODERNIZAÇÃO DA CONFIANÇA EM AMBIENTE DIGITAL: A ARQUITETURA DO *BLOCKCHAIN*

Como já exposto, a onda de inovações tecnológicas no mundo digital transformou nossa forma de consumo, simplificando operações de compra e venda e potencializando a tendência de compartilhamento de serviços e conteúdo em escala global de modo praticamente instantâneo. A internet, as redes sociais, a internet móvel, o *big data*, o armazenamento em nuvem e o princípio da *Internet of Things - IoT* facilitaram o aparecimento de novas mídias, novas formas de entretenimento, de varejo, de organização do trabalho e de mercados, ascendendo modelos de negócios criativos, característicos da economia digital.

⁵⁵ O DRM é uma forma de ordenamento privado, já que o setor privado usa amplamente esses mecanismos para implementar seus próprios objetivos, às vezes resultando no desrespeito de proteções legais, como limitações e isenções, ou mesmo na criação de uma exclusividade real em detrimento de conteúdo digital não elegível para proteção de direitos autorais (Tradução nossa).

A base para tais transformações se evidencia na capacidade de criar-se aplicações descentralizadas em campos antes monopolizados, logo, muitos serviços não precisam mais, necessariamente, depender da figura de um servidor centralizado, uma única empresa ou uma instituição tradicional que funciona como intermediária entre fornecedor e consumidor. E é exatamente a prescindibilidade de intermediários que vem sendo apontada como possível solução para a problemática da falta de confiança entre indivíduos, instituições e governos. Em um período de fortes mudanças em relação à transparência e confiabilidade, inúmeras demandas por métodos de reestabelecê-las vêm à tona.

O modelo atual de confiança pauta-se numa sistemática centralizada, portanto, se quisermos saber, por exemplo, informações bancárias de um indivíduo, recorreremos a uma instituição financeira e tomamos a informação passada por ela como verdadeira. A tecnologia de *blockchain* surge para inverter essa lógica ao gerar confiança de maneira distribuída e descentralizada, a partir de um novo modelo de negócios que utiliza a criptografia para assegurar a criação de um banco de dados fortemente protegido contra adulterações, capaz de produzir consenso, garantindo a integridade e unicidade das informações ali inscritas sem a necessidade de participação de uma figura intermediária, sistema também conhecido como “*trustless trust*” (FERREIRA, 2020, p. 100).

Satoshi Nakamoto (2018), pseudônimo utilizado pelos criadores ou criador da criptomoeda conhecida como *bitcoin*, afirma que a primeira *blockchain* foi criada para providenciar a estrutura técnica do *bitcoin* em 2009. Naquela época, tal tecnologia foi considerada apenas um subproduto da criptomoeda e o termo “*blockchain*” sequer aparece no *White Paper* de Satoshi Nakamoto, publicado em 2008. A estrutura da *blockchain* pode ser melhor caracterizada, não como uma tecnologia completamente nova, mas como uma combinação criativa de mecanismos já existentes. E de fato, basicamente todos os seus componentes se originaram de pesquisas acadêmicas das décadas de 80 e 90 (NARAYANAN; CLARK, 2017).

Ana Flávia Ferreira (2020, p. 101) relata ainda que, assim como os protocolos que permitiram a criação da internet, como o TCP/IP, a *blockchain* é também uma tecnologia livre e aberta, que não pertence a ninguém e que não foi patenteada por

seus criadores. Assim, é classificada como uma tecnologia fundacional⁵⁶, possuindo propriedades que podem ser descritas como “generativas”, já que pode levar ao surgimento de múltiplas aplicações de interesse público.

Portanto, com a nova tecnologia nasce um novo paradigma, já que o provimento de um serviço não precisa mais depender da figura de um servidor, empresa ou instituição centralizadora. A *blockchain* possui a capacidade de permitir que em alguns segmentos tudo possa ser controlado diretamente pelos usuários da rede, se baseando em protocolos de confiança que tornam possível a transferência de dados entre as partes, sem que seja necessário a participação de intermediários para assegurar a transparência e segurança. Trata-se de um código-fonte aberto em que qualquer um pode, gratuitamente, baixá-lo, executá-lo e usá-lo para o gerenciamento de transações financeiras *online*, marcando uma nova etapa da história digital, a chamada Era da Internet do Valor. Outras denominações também são usadas para caracterizar a *blockchain* como o Protocolo de Confiança, *Word Wide Ledger* de Valor, a Internet de Tudo (*Internet of Everything* - IoE), Tecnologia de Contabilidade Distribuída, Tecnologia de Registro Distribuído e o Livro-Razão das Coisas (FERREIRA, 2020).

3.4.1 Situando a tecnologia: características da *blockchain*

Pode-se definir a *blockchain* como uma base de dados organizados através de blocos encadeados de forma ordenada, onde cria-se um histórico transparente e imutável de transações e registros nela armazenados. As transações cuja reversão seja computacionalmente impraticável protegem os vendedores de fraudes, e mecanismos de garantia podem ser facilmente implementados para proteger os compradores (PERSSERL, 2021, p. 277).

Em uma *blockchain*, os blocos de dados que a constituem são conectados por elos sequenciais que não podem ser quebrados por fraude. Essa peculiaridade assegura grau significativo de imutabilidade e temporalidade dos registros e produz um encadeamento permanente à medida que novos dados são armazenados.

⁵⁶ Richard Lipsey classifica, em seu livro “*Economic Transformations: General Purpose Technologies and Long Term Economic Growth*”, a *blockchain* como uma “tecnologia de propósito geral”, ou seja, uma tecnologia com o potencial de afetar toda uma economia (a nível global), podendo transformar a sociedade através do seu impacto nas estruturas econômicas e sociais pré-existentes. Comparando-a à tecnologias fundacionais como: o motor a vapor, as ferrovias, a eletricidade, a mecanização, o automóvel, os computadores e a internet.

Ressalta-se que antes de ser efetivamente registrado na *blockchain*, toda a informação é previamente validada e resguardada por mecanismos de consenso descentralizado (FERREIRA, 2020, p. 104).

A tecnologia se comporta como uma espécie de livro permanente que compila transações, garantindo sua integridade e espalhando seus registros por diversos computadores, onde cada computador - ou usuário - é chamado de nó (FERREIRA, 2020, p. 104). Logo, a comunidade certifica a si mesma de forma *peer-to-peer*, numa *web of trust*: em vez de se apoiar numa autoridade central certificadora, cada nó certifica e é certificado pelos demais nós com os quais troca informações. Quanto maior a quantidade de interações que os outros nós reportam sobre determinado nó, maior a segurança de que aquele nó é quem aparenta ser (PERSSERL, 2021, p. 280).

Alexandre Persserl (2021, p. 280) complementa ainda que:

Uma *blockchain* é um protocolo de troca de valor, o qual confirma que cada unidade de valor foi transferida apenas uma vez; esta qualidade remove a característica de reprodutibilidade infinita de um ativo digital. Isso permite que os participantes verifiquem e auditem as transações de forma independente e relativamente barata.

Os *ledgers* distribuídos registram a propriedade e as transações de tokens digitais. Praticamente qualquer tipo de informação pode ser expressa como um token, usando uma assinatura criptográfica. Qualquer token pode ser “armazenado” em um *blockchain* ou *ledger* distribuído. Esses fatores permitem a implementação de esquemas de licenciamento em massa com alto grau de *enforceability*. Isso, é claro, gera novos problemas relacionados ao fato de que nenhuma parte pode afetar a execução desse código.

Logo, a sistemática de cadeias distribuídas permite a redução dos custos e da burocracia, assim como o aumento da confiabilidade e eficiência em sistemas de pagamento. Aliado a isso, a promoção de transparência e *accountability*⁵⁷ em seus registros, conseqüentemente, reduz as possibilidades de fraudes e corrupção, bem como possibilita a rastreabilidade.

A *blockchain* trabalha com um conceito de contabilidade de tripla entrada, em que a variável “tempo” é inserida e anexada a todas as transações, de modo que estas sejam localizadas e ordenadas em uma ordem específica. Tal temporalidade, ou seja, o fato de cada transação ser “carimbada” com data e hora permite o rastreamento de todos os “blocos da corrente”, além de garantir que as transações não sejam alteradas sem que se crie um novo bloco indicando tal mudança. Essa lógica de blocos encadeados que possuem informações de transações passadas,

⁵⁷ *Accountability* é um conjunto de mecanismos que permitem que os gestores de uma organização prestem contas e sejam responsabilizados pelos resultados de suas ações.

somadas à característica imutável de cada bloco, permite que qualquer transação seja rastreada até o bloco originário da cadeia (FERREIRA, 2020, p. 105).

Outra característica importante é o mecanismo de consenso, que garante que os dados de uma rede sejam os mesmos para todos participantes, sendo crucial para a legitimação das transações, somando ao fator confiança da rede, como apontam Michèle Fink e Valentina Moscon (2019, p. 90):

The replicated data stored in blocks is synchronized through a consensus protocol that enables the distributed network to agree on the current state of the ledger in the absence of a centralized point of control. Through this process, data is chronologically ordered in a manner that makes it difficult to alter data without altering subsequent blocks.⁵⁸

Ana Flávia Ferreira (2020, p. 106), aponta outra característica que reforça a segurança da rede: a infraestrutura de chaves públicas, em que os usuários obtêm duas chaves com funções distintas, uma para assinar digitalmente e outra para verificar a assinatura. Tais chaves eximem os usuários de fornecer suas identidades para a rede. Os protocolos da tecnologia ainda permitem escolher o grau de privacidade em qualquer tipo de transação. Essa característica evita que agentes do setor público ou privado acumulem informações confidenciais sobre pessoas e instituições, que comumente são usadas como mercadoria.

A partir de suas características afere-se que a *blockchain* possui muitas possibilidades de uso para além de uma mera geradora de criptomoedas. A rede tem um enorme potencial para ser utilizada para diversos outros fins, dentre eles: compartilhamento de dados, locação de itens, rastreamento de itens de alto valor, verificação de autenticidade de obras de arte, processamento de pagamentos internacionais, votações em eleições, identificação eletrônica e certificação digital, registro em cartórios, auditoria, *compliance* e promoção de uma gestão de direitos autorais segura, efetiva e sem intermediários, como será explorado mais a frente. Ademais, nas figuras abaixo é possível visualizar um pouco da estrutura da *blockchain*.

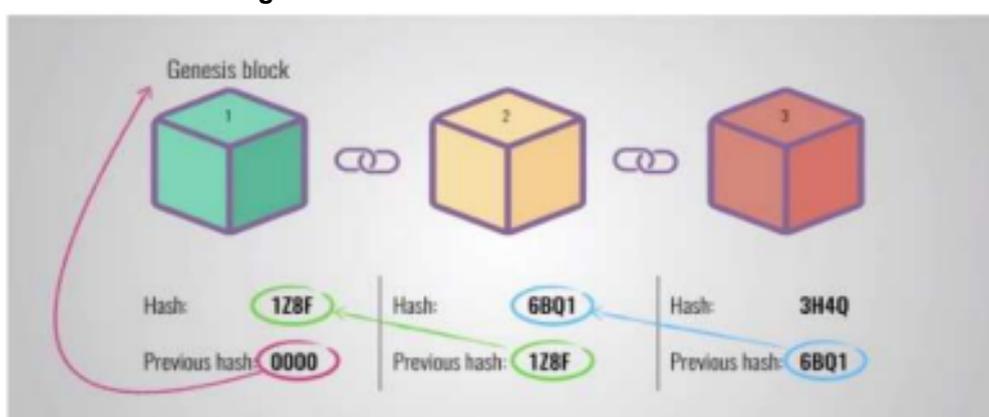
Figura 7 - Tipos de redes.

⁵⁸ Os dados replicados armazenados em blocos são sincronizados por meio de um protocolo de consenso que permite que a rede distribuída concorde com o estado atual do *ledger* na ausência de um ponto de controle centralizado. Por meio desse processo, os dados são ordenados cronologicamente de maneira a dificultar a alteração dos dados sem alterar os blocos subsequentes (Tradução nossa).



Fonte: SENIOR. 2018⁵⁹.

Figura 8 - Encadeamento de blocos



Fonte: Lucas Oliveira, 2019⁶⁰.

3.4.2 Smart Contracts: a codificação de cláusulas contratuais

Arquitetado por Nick Szabo em 1997, o formato tradicional de contratos passou a ter criptografia própria, tendo sido introduzido nas redes *blockchains*, como “pequenos códigos de computador” chamados *smart contracts*. Tal recurso possibilitou que ajustes contratuais passassem a ficar registrados em uma base de dados digital única e imutável, possibilitando uma prática mais moderna para o comércio eletrônico via internet (FERREIRA, 2020, p. 114). Nas palavras de Bartoletti e Pompianu (2017, p. 494):

Para alguns, um contrato inteligente é simplesmente um código de computador com características específicas. Vitalik Buterin retrata os contratos inteligentes como “caixas” criptográficas que contêm valor e só o desbloqueiam se certas condições forem atendidas”. No contexto do

⁵⁹ Blockchain: como funciona? Conheça 5 aplicações no dia a dia, 2018. Disponível em: <https://www.senior.com.br/blog/blockchain-5-aplicacoes-no-dia-a-dia>

⁶⁰ Descentralização e integridade dos dados com Blockchain em Inteligência Artificial. Medium, 2019. Disponível em: <https://medium.com/@lucasoliveiras/descentraliza%C3%A7%C3%A3o-e-integridade-dos-dados-com-blockchain-em-intelig%C3%A2ncia-artificialc7df08ff0aef>.

blockchain, um contrato inteligente é "lógica programada que é executada em um sistema distribuído semelhante a um livro-razão em resposta ao envio da transação". Do ponto de vista técnico, os contratos inteligentes são simplesmente programas de computador que podem ser executados de forma consistente por uma rede de computadores sem a necessidade de um intermediário. Devido à sua natureza distribuída e, portanto, execução garantida, os contratos são resistentes à adulteração, o que os torna atraentes em muitos cenários, incluindo a transferência de valor.

Logo, pode-se definir *Smart Contracts* como algoritmos computadorizados que executam termos contratuais preexistentes de forma automatizada e sem necessidade de interferência de terceiros. É um código autoexecutável que descreve as regras de um negócio e não depende de um banco de dados centralizado, estabelecendo uma cadeia direta de informações direta entre os contratantes, conferindo maior velocidade e ausência de ambiguidade textual na aplicação de suas cláusulas.

Em complemento, Ana Flávia Ferreira (2020, p. 115) descreve que:

Os contratos inteligentes são, portanto, programas de computador (*software*) que operam de forma autônoma, verificam e impõem o cumprimento de contrato, executando automaticamente os termos de um ajuste, possibilitando uma transação "*trustless*"⁶¹. Os termos deste contrato são escritos em código de programação e registrados em uma plataforma *blockchain*, tornando-os seguros e imutáveis. Assim, as partes que dependem do contrato inteligente não têm a possibilidade de suspender sua execução, a menos que esteja previsto em um código subjacente ou se utilizem de um oráculo.⁶²

Estando os termos contratuais escritos em código de programação há a possibilidade de que sejam executados automaticamente por comandos pré-determinados quando, e se, determinada condição for satisfeita. De outro modo, também podem ser executados outros comandos, como uma multa, na hipótese de uma condição não ser satisfeita no prazo e modo combinados.

Em algumas situações, um conjunto de contratos inteligentes é configurado de forma a possibilitar que várias partes (pessoas jurídicas ou físicas) interajam entre si.

Entretanto, existem algumas desvantagens na aplicação automática de cláusulas contratuais, já que ao levar em consideração as diversas salvaguardas jurídicas que podem invalidar um contrato ou torná-lo inexecutável (como ausência de consentimento mútuo, falta de capacidade legal ou vício), observa-se que é possível contornar tais salvaguardas, visto que sua aplicação automatizada é realizada de forma autônoma e independente de ser ou não considerado juridicamente válido. Possibilitando a ocorrência de situações em que o *smart contract* não consiga distinguir entre situações rotineiras e casos de exceção, sendo imprescindível que a

⁶¹ Formato em que os contratantes não precisam, necessariamente, saber com quem estão transacionando.

⁶² Os oráculos inteligentes são fontes de dados que enviam informações para os *smart contracts*. Estando os contratos inteligentes dentro da rede blockchain, o oráculo atua fora, alimentando aqueles com informações do mundo real que refletirão nas ações programadas em código no contrato.

exceção esteja inserida no contrato inteligente para que possa ser devidamente aplicada. Neste sentido Michèle Fink e Valentina Moscon (2019, p. 93):

Execuções automatadas não proporcionam apenas benefícios, mas também desvantagens. Onde o software é executado, as transações indesejadas não podem mais ser revertidas. Isso pode ser problemático, como quando uma parte não tem capacidade legal ou uma parte decide não cumprir suas obrigações. Modificações, como as exigidas por lei ou decisões judiciais, também não podem ser facilmente acomodadas (tradução nossa).

Contudo, afirmam ainda que:

Por meio dessas características, os contratos inteligentes prometem desencadear ganhos de eficiência particularmente atraentes em ambientes comerciais, inclusive em relação a materiais protegidos por direitos autorais (FINK; MOSCON, 2019, p. 93) (tradução nossa).

3.4.3 A indústria criativa na aplicação da *blockchain*

Dispostas as características básicas de sua estrutura, é interessante elencar algumas possibilidades e exemplos de sua aplicação em negócios atuais. Um deles é a plataforma VerisArt⁶³, que certifica a autenticidade de uma peça de arte através de *blockchain* com a finalidade de criar um banco de dados público de arte colecionável. Já a empresa Monegraph⁶⁴ oferece uma plataforma pública que permite a qualquer pessoa registrar trabalhos criativos na *blockchain* do Bitcoin, além de maneiras de negociar, comprar e vender esses trabalhos.

No segmento musical, Giancarlo Jorge Girado Agurto (2020, p. 33) exemplifica algumas plataformas que surgiram com o uso da tecnologia de *blockchain* para licenciamentos musicais, como:

- a) Ujo Music⁶⁵, através do uso da *blockchain* Ethereum, músicos podem registrar suas músicas diretamente, dando a possibilidade do usuário consumir a música via *streaming* ou *download*.
- b) Dot Blockchain Music, plataforma de música em que o detentor dos direitos da obra publica seu trabalho em um formato de fonograma único, o “.bc”, formato que ao ser criado passa a carregar metadados com todas as informações sobre a obra caso alguém queira utilizá-la, sendo necessário apenas o uso de um “media player” particular.

⁶³ <https://verisart.com/>

⁶⁴ <https://www.monegraph.com/>

⁶⁵ <https://blog.ujomusic.com/>

- c) PeerTracks⁶⁶ Muse, plataforma de *streaming* baseada na *blockchain* MUSE, esta plataforma tem como característica especial a possibilidade de que artistas criem seus próprios tokens, podendo retribuir e dar descontos à seus consumidores;
- d) Bittunes⁶⁷, plataforma que opera pela Bitcoin *blockchain*, e assim como a PeerTrack o artista pode dar benefícios para seus fans e consumidores, outra vantagem é que os artistas podem receber pagamentos de royalties em bitcoin.

Observa-se que a tecnologia pode ser aplicada de diversas maneiras dentro de uma cadeia produtiva das indústria criativa, incluindo a gestão coletiva de direitos autorais, como será pormenorizado a seguir.

3.5 A PROMESSA DA *BLOCKCHAIN* E A INDÚSTRIA MUSICAL

Com os avanços tecnológicos das últimas duas décadas, a complexidade do modelo de gestão de direitos autorais também avançou. O advento da internet, com o crescimento de sua modalidade móvel, aliados à popularização das plataformas de *streaming*, possibilitou que obras musicais pudessem ser consumidas de forma quase ilimitada e de inúmeras maneiras, tanto em suportes físicos quanto digitais, tornando a arrecadação e distribuição dos direitos autorais uma rede com alto grau de complexidade.

Em consequência de tal complexidade, as associações de gestão coletiva passam por dificuldades para controlar e fiscalizar o uso das obras protegidas de forma eficiente, gerando distorções no mercado, causados pela falta de transparência nas metodologias de arrecadação e distribuição⁶⁸, constantes violações de direitos autorais na esfera digital, inúmeras contestações quanto à justa remuneração dos criadores⁶⁹ e partes consideráveis da receita coletada pelas organizações de gestão coletiva sem destino certo (*black boxes*). Abaixo discorrer-se-á acerca das deficiências do atual sistema e como a *blockchain* pode atuar para solucionar tais questões.

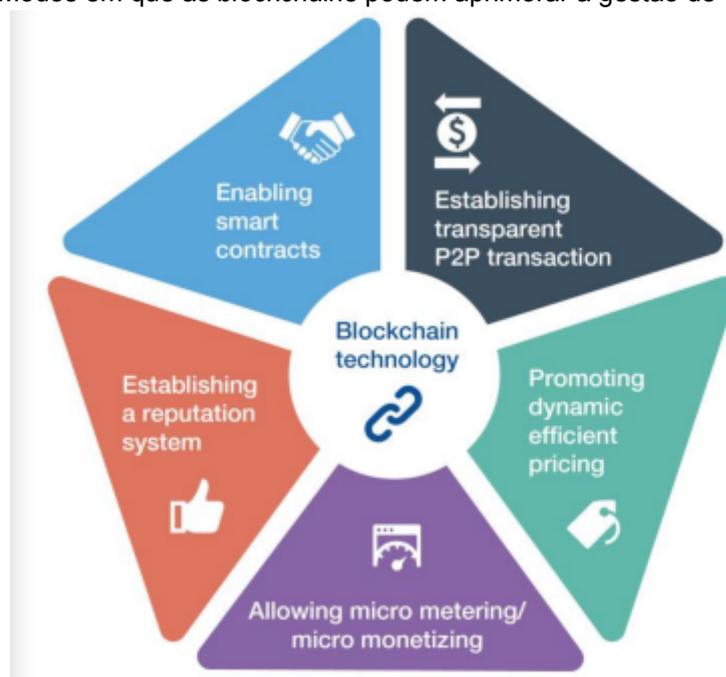
⁶⁶ <https://peertracks.com/>

⁶⁷ <https://alpha.bittunes.com/home>

⁶⁸ Vide tópico 2.6.

⁶⁹ Vide tópico 3.2.

Figura 9 - Modos em que as *blockchains* podem aprimorar a gestão de direitos autorais



Fonte: Axel Beelen, 2019.⁷⁰

3.5.1 A falta de transparência de informações sobre obras protegidas e a padronização fornecida pela *blockchain*

Problemática já abordada neste trabalho, salienta-se reafirmá-la sob a luz da aplicação da tecnologia de *blockchain*. Todo o panorama de transparência na gestão coletiva gira em torno do acesso à informação com a manutenção e atualização correta dos dados dos titulares da obra, clareza nos critérios de arrecadação e distribuição de *royalties* e sua fiscalização.

A Lei 12.583/2013, ao incluir dispositivos na LDA que tratam da publicidade das informações das obras e fonogramas, dos critérios de distribuição, dos balanços de créditos e da atualização do banco de dados existente, destacou a necessidade de dar acesso às formas de cálculo e critérios de cobrança, assim como à distribuição dos valores e demais registros de utilização das obras e fonogramas⁷¹. Nesse sentido, as associações devem disponibilizar, em seus sítios eletrônicos, os estatutos, regulamentos de arrecadação e distribuição, atas de reuniões deliberativas, montante arrecadado e distribuído e eventualmente aqueles que não foram distribuídos. Fora isso, a referida lei dispõe que as associações que compõem

⁷⁰ How can Blockchain improve the functioning of the Collective Management Organisations? - 2019, p. 5. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=3371783>.

⁷¹ Vide artigo 98-B, inciso I da LDA.

o ECAD devem garantir aos associados o livre acesso às informações referente às obras de sua titularidade, bem como as execuções públicas correspondentes (FERREIRA, 2020, p. 123).

No entanto, o que verifica-se é que, embora a legislação preveja situações de ineficiência e falta de transparência, as associações não cumprem, de forma satisfatória, com o estabelecido. Já que, como já exposto anteriormente neste trabalho, falta exatidão nos métodos de aferição das execuções públicas e clareza nos parâmetros de arrecadação e distribuição, principalmente sobre a sistemática de amostragem⁷².

De certa forma, pode-se atrelar a problemática acima à falta de tecnologia amplamente aceita que unifique em um único banco de dados as informações de propriedade de cada obra. O uso de bancos de dados não interoperáveis entre si é um dos obstáculos para o compartilhamento de informações e para a efetividade do setor. Esse é um dos pontos em que o uso da *blockchain* pode se tornar essencial, já que possibilita a padronização dos registros de obras através de uma rede global e descentralizada.

Giancarlo Agurto (2020, p 29), também aponta para a possibilidade de usar a tecnologia de *blockchain* para pagamentos de *royalties* em tempo real, o que afastaria a necessidade de sistemas apoiados em amostragem para aferição de execuções, o que também poderia facilitar a sistemática de precificação das plataformas.

Ana Flávia Ferreira (2020, p. 124) aponta ainda duas características que podem melhorar tais sistemáticas. Uma delas é o registro de data e hora confiável. Essa ferramenta possibilita a verificação, pelas partes interessadas, do momento exato de criação e as modificações subsequentes de um determinado documento, útil para definir a presunção de autoria e resolver disputas quanto à propriedade de uma obra autoral na esfera digital, possuindo potencial para substituir os mecanismos analógicos existentes de comprovação da autoria de obras protegidas. A outra característica é o fato de que os registros na *blockchain* são imutáveis, logo, as informações referente aos direitos autorais das obras não desaparecerão caso a empresa ou órgão que mantenha tais informações encerre suas atividades, garantindo que o conteúdo do banco de dados não seja violado ou comprometido, aumentando sua confiabilidade. Assim como a imutabilidade dos registros, também

⁷² Vide tópico 2.6.

não há possibilidade de modificação unilateral dos termos de uso de uma plataforma que se utilize da tecnologia, necessitando haver um consenso entre a maioria dos usuários da rede para sua modificação.

3.5.2 Controle de cópias digitais e os *smart contracts*

No que se pese ao uso da tecnologia de DRMs, ao longo dos últimos anos, ela foi aplicada pela indústria fonográfica para impor barreiras e regras de condutas quanto ao uso de obras no meio digital (e até físico), em detrimento da extensão da acessibilidade das obras protegidas por ela. A falta de interoperabilidade dos sistemas DRM e sua incapacidade em proporcionar o uso justo de obras intelectuais, prevendo o disposto pela LDA no tocante às limitações e exceções de direitos autorais, levantou a ponderação sobre a utilização de *smart contracts* baseados em *blockchain* como uma alternativa de código a ser considerada.

Acerca do tema, Ana Flávia Ferreira (2020, p. 125) discorre que a arquitetura *blockchain*, além de mais segura e confiável, em razão do atributo da desintermediação, torna-se uma ferramenta de baixo custo em comparação ao DRM. Além disso, a tecnologia permite a inserção de *smart contracts* com informações sobre os direitos de utilização e permissões do ativo digital, podendo portanto, incorporar as regras de *fair use* nos termos de uso do contrato de licenciamento da obra autoral, autorizando sua execução nas condições estipuladas no art. 46 e seguintes da LDA. Ela ressalta ainda que o próprio DRM possui ferramenta com funções similares - a *Right Expression Language* (REL) - que estipula quais tipos de uso são permitidos, proibidos ou obrigatórios, contudo, considerando a fragilidade na segurança do sistema, verifica-se que os contratos inteligentes podem ser mais eficazes.

Verifica-se ainda a possibilidade de utilizar a estrutura das DRMs, aliadas a *blockchain* e *smart contracts* para viabilizar que o ECAD e suas associações realizem a gestão coletiva de direitos autorais de forma mais transparente e segura, configurando-se como uma DAO⁷³ - Organização Autônoma Distribuída. Como aponta Ignácio de León e Ravi Gupta (2017, p. 24), de forma análoga, os entes de gestão coletiva poderiam cobrar dos usuários finais (por exemplo, centros comerciais e restaurantes) em função do uso real, ao invés de utilizar uma tarifa fixa.

⁷³ Distributed Autonomous Organization.

Por outro lado, ainda poderia-se solicitar que os consumidores de música pagassem somente pelas obras que reproduzem, e não por catálogos inteiros.

Alexander Savelyev (2017, p. 10), aponta ainda para a possibilidade dos *smart contracts* de atribuir termos de usos diferentes para cada cópia da obra intelectual digital, personalizando a licença de cada uma. Savelyev ressalta que a *blockchain* permite a individualização de cada cópia digital através da inserção de licenças específicas e particularizadas nos termos de uso, assim como possibilita o rastreamento e controle subsequente dessas cópias, oportunizando ganhos subsequentes da distribuição do bem intelectual.

3.5.3 Compensação justa e pagamentos automatizados

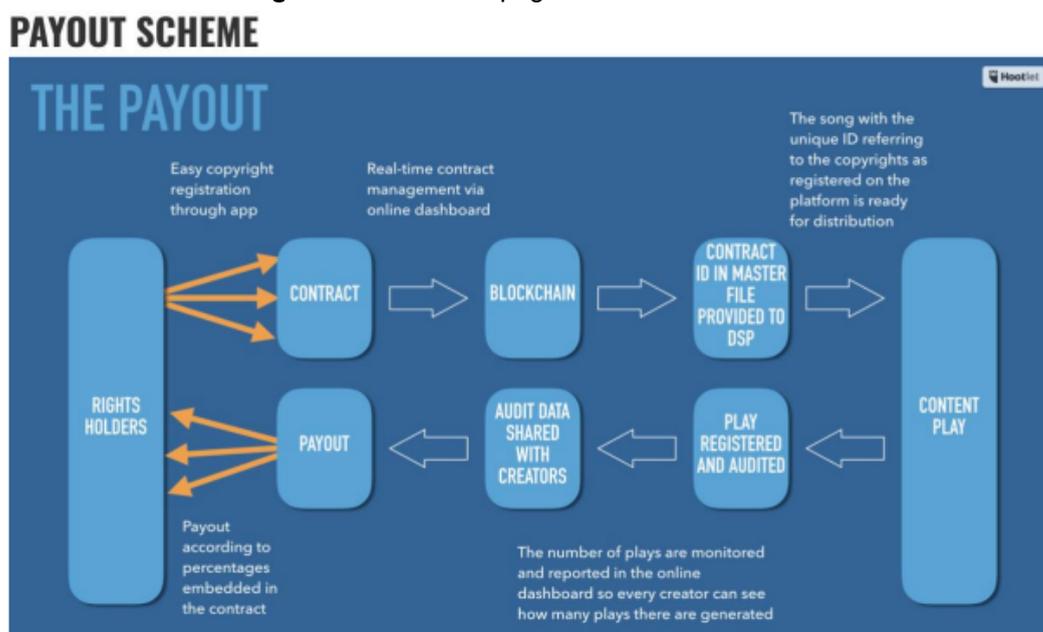
A *blockchain* nasceu da necessidade de se criar um ambiente de alcance global para as transações com criptomoedas, desburocratizando os pagamentos. Aqui levanta-se a hipótese de que isso, aliado aos *smart contracts*, pode ser uma solução para viabilizar a compensação justa para os autores que distribuem seus trabalhos na internet, já que torna possível o pagamento automático e instantâneo. Michèle Fink e Valentina Moscon em corroboração com tal pensamento:

[...] there is the prospect of transparency and cost savings related to smart contracts as once a user purchases the digital asset from a website, the smart contract can be triggered immediately so that all other actions – e.g. payment of royalties to right holders – are automated. Combined with digital currencies, this enables micropayments, which could change pricing models in relation to copyrighted materials. Micropayments – meaning the payment of a small sum, such as EUR 0002 – is currently not an economically viable solution as transaction fees exceed the price itself. The advantages of this method are manifold: “the smart contract facilitates microtransactions at little to no fee, and payment is divided nearly instantaneously – per the strict logic of the smart contract code – and is immediately disbursed to the musicians in amounts of less than \$0.01”. This innovation could also serve to enable an instantaneous, fairer and transparent remuneration of authors and artists.⁷⁴

⁷⁴ [...] existe a perspectiva de transparência e economia de custos relacionados aos contratos inteligentes, pois assim que um usuário compra o ativo digital de um site, o contrato inteligente pode ser acionado imediatamente para que todas as outras ações - por exemplo, pagamento de royalties aos detentores de direitos - sejam automatizadas. Combinado com moedas digitais, isso permite micropagamentos, o que pode alterar os modelos de preços em relação a materiais protegidos por direitos autorais. Os micropagamentos - ou seja, o pagamento de uma pequena quantia, como EUR 0002 - atualmente não são uma solução economicamente viável, pois as taxas de transação excedem o próprio preço. As vantagens desse método são múltiplas: "o contrato inteligente facilita microtransações com pouca ou nenhuma taxa, e o pagamento é dividido quase instantaneamente - de acordo com a lógica estrita do código do contrato inteligente - e é imediatamente desembolsado aos músicos em valores inferiores a \$ 0,01". Essa inovação também pode servir para possibilitar uma remuneração instantânea, mais justa e transparente de autores e artistas.

Desse modo, caso um artista registre a propriedade de sua obra em uma *blockchain*, aplicando um *smart contract*, poderá garantir que os direitos autorais de todos os integrantes sejam pagos automaticamente quando a música for usada para fins comerciais.

Figura 10 - Fluxo de pagamento titular-usuário.



Fonte: Axel Beelen, 2019.⁷⁵

Em complemento, Alexander Savelyev (2017, p. 12) atenta ainda ao uso de licenças simplificadas para mitigar o problema da falta de compreensão quanto aos termos de uso dos contratos de licença. O pesquisador afirma que a aplicação de licenças padronizadas ao estilo das criadas pelo *Creative Commons*, combinadas à *blockchain*, facilitaria o entendimento quanto aos termos dos contratos, assim como o compartilhamento de trabalhos protegidos na internet e seu devido pagamento, dando a possibilidade do detentor de direitos de optar entre diversos modelos de distribuição pré-determinados.

Disposto alguns exemplos de como o *blockchain* pode ser utilizado na indústria fonográfica, verifica-se que tal tecnologia é uma possibilidade a ser cogitada para solução de algumas disfunções na gestão de direitos autorais. Porém, é necessário que os agentes que pretendem fazer uso dela se empenhem em

⁷⁵ How can Blockchain improve the functioning of the Collective Management Organisations? - 2019, p. 6. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=3371783>.

alicerçar as bases certas para uma possível implementação. A seguir, analisar-se-á alguns desafios na aplicabilidade da tecnologia de *blockchain*.

3.6 DESAFIOS PARA A APLICAÇÃO DA TECNOLOGIA NA GESTÃO DE DIREITOS AUTORAIS

Apesar das promessas envoltas no desenvolvimento do uso do *blockchain*, para que a tecnologia funcionasse em sua capacidade plena, algumas barreiras teriam que ser contornadas, como:

- a) o armazenamento exponencial de dados;
- b) número ainda insuficiente de obras protegidas e de titulares de direitos autorais inseridos em redes *blockchain*; e
- c) a imutabilidade da rede.

Quanto ao armazenamento exponencial de dados, como os dados das cadeias de blocos são armazenados permanentemente, com o passar do tempo, e consequente aumento no volume de dados, pode ser que ocorra uma sobrecarga no sistema. Além disso, a velocidade de transação ainda não é satisfatória, a *blockchain* do *Bitcoin*, por exemplo, processa algo em torno de quatro transações por segundo, medida que não atenderia ao processamento de milhões de transações em tempo real. Logo, a capacidade de armazenamento e processamento dos *hardwares* terão que aumentar significativamente nos próximos anos para viabilizar a implementação da *blockchain* em larga escala.

Quanto ao número pequenos de obras e titulares inseridos nas redes atuais ativas de *blockchain*, para desbloquear o potencial de um novo sistema de gerenciamento de direitos autorais seria preciso que ele fosse alimentado e utilizado por uma quantidade considerável de criadores e titulares de direito, já que a medida que o número de usuários cresce, o sistema se torna ainda mais eficiente e vantajoso. Entretanto, a tecnologia ainda não é acessível a todos, seja por desconhecimento ou falta de interesse (FERREIRA, 2020, p. 133).

Ademais, a imutabilidade da rede traz outro problema, já que não é possível inserir dados e comandos em uma *blockchain* com a garantia de que eles possam ser alterados posteriormente em caso de disputa judicial ou qualquer modificação legislativa que altere a conformação de um *status quo*. Logo, cria-se uma problemática na imposição de decisões judiciais dentro das redes *blockchain*.

Nesse sentido, Alexander Savelyev (2017, p. 15) levanta duas possíveis soluções, que ele mesmo não considera ideais: a primeira seria a criação de contas super-usuários para autoridades governamentais que teriam o direito de modificar o conteúdo dos bancos de dados de cadeias públicas a fim de refletir as decisões do Estado; e a segunda opção seria a imposição das decisões das autoridades estatais no mundo físico, coagindo os usuários específicos a executá-las e incluir as modificações na *blockchain* sob pena de, não o fazendo, incorrer nas punições tradicionais do ordenamento jurídico do local de residência do infrator.

Outros obstáculos também são levantados por Ana Flávia Ferreira (2020, p. 134-135) como a volatilidade das criptomoedas. A estabilização do valor de um *token* é assumida como uma verdadeira missão, visto que se o seu valor flutua em demasia, o mercado é desincentivado a utilizá-lo. Logo, a falta de estabilidade das criptomoedas as tornam pouco atraentes para uso de pagamentos de *royalties* autorais, porém criptomoedas atreladas a ativos menos instáveis, como as *stablecoins*⁷⁶, podem ser uma solução viável. Outros pontos salientados pela autora são a probabilidade de que informações sobre obras protegidas sejam inseridas por engano, ou de forma maliciosa; e o receio de que a tecnologia seja utilizada para fortalecer interesses privados em detrimento dos objetivos de interesse público legalmente protegidos, como ocorreu com os DRMs em relação ao *fair use*.

Ao se analisar tais obstáculos fica ainda mais evidente que para a implementação satisfatória da tecnologia de *blockchain*, de forma que ela atinja todo seu potencial como tecnologia fundacional, será necessária a cooperação de diversos setores sociais e mercadológicos e um objetivo central bem estabelecido, se possível moldado por diretrizes internacionais.

A despeito de todas as adversidades apresentadas para implementação das *blockchain* em sentido amplo, na gestão de direitos autorais, apesar do seu uso ainda não estar popularizado com o grande público, ela vem sendo explorada de maneira satisfatória, já estimulando possíveis ciclos de desenvolvimento para o mercado criativo da música, como veremos a seguir.

3.7 O FUTURO DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS

⁷⁶ Moeda digital baseada em *blockchain* e lastreada em moedas fiduciárias ou commodities.

No cenário da gestão de direitos autorais, a *blockchain*, apesar de seus obstáculos naturais, se apresenta como uma possível opção para conduzir uma transformação na sistemática de arrecadação e distribuição e até mesmo alterar por completo o papel das organizações de gestão coletiva de direitos autorais, como apontam Michèle Fink e Valentina Moscon (2019, p. 102):

[...] blockchain has potential relevance to artists, labels, publishers and major music institutions like CMOs. Some consider that blockchain could take over all the functions of CMOs, making their services almost completely unnecessary. Smart contracts would collect and distribute rights in almost real time according to pre-agreed rules put in place by right holders. The desirability of such a scenario, however, clashes with the various functions of CMOs, which go beyond the mere management of rights. CMOs indeed may assume different functions, such as the development of legal and technological tools to support authors and users, that might not have the technical skills to do so independently. Thus, the benefit of using blockchain in this context is more about reconsidering the existing copyright management systems that run through CMOs. Blockchain can support CMOs which, however, will need to rethink their role.⁷⁷

Contudo, no momento a implementação da tecnologia vem sendo explorada por outros agentes da cadeia produtiva fonográfica, além dos exemplos já expostos em tópicos anteriores⁷⁸, a seguir analisar-se-á outros casos existentes na indústria.

Nesse sentido Ana Flávia Ferreira (2020, p. 136) elenca os exemplos que se seguem: o primeiro, um dos maiores *stakeholders* do mercado fonográfico, a *Sony Music Entertainment* anunciou em 2018 um sistema DRM baseado em *blockchain* para gerenciamento de direitos autorais de conteúdos digitais (SONY CORPORATION, 2018).

O Spotify também se movimentou nessa frente ao adquirir, em 2017, a MediaChain Labs⁷⁹, *startup* que atua com *blockchain* com a finalidade de desenvolver tecnologias para conectar artistas e detentores de direitos autorais com as faixas hospedadas no serviço de *streaming* de música.

⁷⁷ [...] *blockchain* tem potencial relevância para artistas, gravadoras, editoras e grandes instituições musicais como as CMOs. Alguns consideram que a *blockchain* poderia assumir todas as funções dos CMOs, tornando seus serviços quase completamente desnecessários. Os contratos inteligentes coletariam e distribuiriam direitos quase em tempo real, de acordo com regras pré-acordadas estabelecidas pelos detentores de direitos. A desejabilidade de tal cenário, entretanto, esbarra nas diversas funções dos CMOs, que vão além da mera gestão de direitos. Com efeito, os CMOs podem assumir diferentes funções, como o desenvolvimento de ferramentas legais e tecnológicas de apoio a autores e usuários, que podem não ter as competências técnicas para o fazerem de forma autônoma. Assim, o benefício de usar a *blockchain* neste contexto é mais sobre reconsiderar os sistemas de gerenciamento de direitos autorais existentes que funcionam através de CMOs. *Blockchain* pode apoiar os CMOs que, no entanto, precisarão repensar seu papel.

⁷⁸ Vide tópico 3.4.3.

⁷⁹ <http://www.mediachain.io/>

Outro exemplo é a plataforma de *streaming* Resonate⁸⁰, criada em 2015 e que funciona como uma cooperativa, onde artistas e usuários têm participação na empresa e na tomada de decisões. Neste modelo 30% da receita advinda dos *streamings* volta para a cooperativa e divide-se entre os membros (que podem incluir artistas, ouvintes e funcionários). O modelo de consumo é via assinatura mensal, onde os consumidores pagam ¼ de centavo pela primeira reprodução e um valor progressivamente maior pelas próximas reproduções até que se atinja um valor de \$1,40 em reproduções da mesma música, quando atingido esse valor a música se torna sua, podendo reproduzi-la gratuitamente para sempre da sua biblioteca.

A plataforma multifacetada Revelator⁸¹ também chama atenção com sua interface de gestão empresarial voltada para empresas da indústria fonográfica, ela possui uma *wallet* baseada em *blockchain* e uma plataforma de contrato inteligente que rastreia, identifica e paga os valores devidos aos autores por seus trabalhos executados na rádio dentro de 24h após a reprodução de suas obras.

Uma iniciativa também digna de nota é a *Open Music Initiative*⁸², realizada pela *Berklee College of Music* e pelo Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), que tem como objetivo a criação de um protocolo de código-aberto para a identificação uniformizada dos titulares de direitos autorais e criadores, a iniciativa ainda afirma que não está construindo um banco de dados ou produto em específico, mas sim especificações de API (*Application Programming Interface*)⁸³ para habilitar a interoperabilidade entre plataformas diversas na indústria fonográfica.

Quanto às empresas brasileiras que atuam com *blockchain* vale mencionar a OriginalMy⁸⁴, que criou uma série de produtos como assinatura eletrônica de contratos, certificação de documentos e prova de autenticidade para conteúdo digital abrangendo a proteção de direitos autorais contra plágio e fraude documental.

⁸⁰ <https://resonate.coop/>

⁸¹ <https://www.revelator.com/>

⁸² <https://open-music.org/>

⁸³ As APIs são um conjunto de padrões que fazem parte de uma interface. As APIs permitem a criação de plataformas de maneira mais simples e prática para desenvolvedores. A partir de APIs, é possível criar softwares, aplicativos, programas e plataformas diversas. Por exemplo, apps desenvolvidos para celulares Android e iPhone (iOS) são criados a partir de padrões definidos e disponibilizados pelas APIs de cada sistema operacional.

⁸⁴ <https://originalmy.com/>

Ademais, a *startup* brasileira Préxis⁸⁵ trabalha com uma *blockchain* pública⁸⁶ e atua no mercado realizando registros de propriedade intelectual.

Considerando todo o exposto ao longo deste capítulo, pode-se concluir que o uso da *blockchain* tem o potencial de ser muito positivo para solucionar alguns problemas tradicionais da sistemática de gestão coletiva de direitos autorais da música em ambientes digitais.

A uniformização dos registros e informações sobre as obras e seus proprietários, assim como a interoperabilidade das cadeias, pode fornecer um registro global, confiável e imutável. O controle das modalidades de acesso às obras via *smart contracts* também ajuda na gestão de uma rede mais segura, suplantando as medidas de segurança e acesso estabelecidas atualmente por DRMs, e permitindo o controle de acesso até mesmo para situações de *fair use*, reconhecendo as limitações e exceções de uso previstas em legislação e aplicá-las aos termos de uso das plataformas. Além disso, unidos à possibilidade de utilizar a tecnologia para conferir uma compensação justa, transparente e em tempo real através de pagamentos automáticos, compõem alicerces importantes para que os agentes da indústria fonográfica continuem investindo e caminhando para a popularização e globalização dessas tecnologias em toda cadeia fonográfica.

Contudo, no que se pese suas limitações, como a escalabilidade exponencial da rede, a impopularidade da *blockchain* entre o grande público e os detentores de grandes catálogos musicais - o que ocasiona um número insuficiente de obras protegidas e de titulares de direitos autorais inseridos na rede - e a imutabilidade da rede que pode vir a conflitar com o dinamismo e mutações do direito autoral, ainda existem entraves consideráveis que precisam ser superados para a aplicação em sentido amplo e de forma eficaz e satisfatória da tecnologia. Logo, ainda é cedo para afirmar que ela trará de fato um novo salto no desenvolvimento da indústria fonográfica, pelo menos de imediato, já que todo seu potencial ainda não pode ser concretizado.

⁸⁵ <https://prexis.com.br/>

⁸⁶ Uma rede de *blockchain* pública é completamente aberta e qualquer um pode participar, ou seja, todos podem receber e enviar transações de qualquer pessoa no mundo. Eles também podem ser auditados por qualquer pessoa, e cada nó tem tanto poder de transmissão quanto qualquer outro. Antes de uma transação ser considerada válida, ela deve ser autorizada por cada um de seus nós constituintes por meio do processo de consenso da cadeia. Desde que cada nó cumpra as estipulações específicas do protocolo, suas transações podem ser validadas e, assim, adicionadas à cadeia.

No entanto, sua aplicação por parte de grandes *players* do mercado já é uma realidade, mesmo que em processos específicos dentro de suas cadeias produtivas. Tal fato também leva ao entendimento de que há total possibilidade de que a tecnologia de *blockchain* e suas tecnologias adjacentes possam ser utilizadas por entes estatais para melhoria da sistemática de aferição, arrecadação e distribuição dos valores advindos de execuções públicas.

CONCLUSÃO

A indústria fonográfica e cultural, de maneira geral, se baseiam em atividades relacionadas à produção e distribuição de bens não-materiais, conseqüentemente valorando-se na tutela desses “*commodities*” através de institutos de propriedade intelectual. Sendo assim, naturalmente, a proteção autoral posiciona-se como agente protagonista na evolução desses mercados criativos, estimulando a expansão da indústria com o surgimento de novos produtos criativos sob uma sistemática de segurança contra violação de terceiros, fomentando o acesso desses ativos pela coletividade por meio de exceções e limitações na exploração dos direitos autorais, procurando sempre o equilíbrio entre os interesses do criador e o direito de acesso à informação e cultura, tão necessários dentro de uma sociedade conectada.

A partir do panorama de evolução do mercado criativo, sob a égide da proteção autoral e dos avanços tecnológicos, e aliado a problemas sistemáticos dentro da gestão coletiva realizada em território nacional, é que se levantou o questionamento de como a sistemática regulatória poderia fazer uso das novas tecnologias em favor do aprimoramento do sistema de gestão coletiva de direito autorais; direcionando este trabalho à uma análise geral do mercado fonográfico e sua gestão de direitos autorais, assim como uma revisão da legislação brasileira acerca do tema.

Desse modo, para responder à problemática houve a necessidade de expor a evolução atual do mercado com a popularização do *streaming*, o impacto direto das legislações e jurisprudências nacionais mais recentes na receita captada pelas entidades de gestão coletiva, a atual tecnologia de gerenciamento de direitos autorais (DRM) e o funcionamento e possíveis aplicações da mais atual tecnologia a ser empregada para este fim, a *blockchain*.

Sobre essa ótica pôde-se concluir que a modalidade de consumo musical via *streaming* viabilizou a ascensão da indústria fonográfica depois de anos de declínio, assim como possibilitou a difusão de grandes bibliotecas de obras protegidas por valores acessíveis e até mesmo gratuitos. Entretanto, apesar do sucesso da tecnologia, os criadores das obras passaram a questionar cada vez mais o sistema de remuneração pelos baixos valores pago pelas plataformas de *streaming*, posto que a maior parte dos *royalties* distribuídos acabam nas mãos dos intermediários

(editoras, gravadoras e agregadoras). Em corroboração a isso, a falta de transparência nas informações referentes aos rendimentos gerados pelo pagamento de *royalties* também vem gerando muitos desgastes na indústria. Logo, apesar da ascensão, os modelos de negócios baseados nas plataformas de *streaming* não foram suficientes para transformar as assimetrias antes consolidadas pela indústria fonográfica tradicional.

Quanto às técnicas utilizadas para gerenciamento digital de direitos autorais - sistemas DRM -, chegou-se ao entendimento de que tal tecnologia custosa e suscetível a manipulações maliciosas, além de que restringe o acesso à informação e cultura, desrespeitando as regras de *fair use* nacionais e internacionais, já que impossibilita a aplicação dos limites e exceções dispostos nos artigos 46, 47 e 48 da LDA. Fora isso, apesar de ser regido por importantes documentos e diretrizes internacionais, o DRM não é uma tecnologia interoperável, limitando o uso das obras e tornando o sistema ineficiente frente à necessidade de padronização e globalização da sistemática de gestão autoral.

Em relação à gestão coletiva de direitos autorais no Brasil e as sistemáticas de arrecadação e distribuição de receitas provenientes da execução pública de obras protegidas e o papel do ECAD e suas associações, aferiu-se que o escritório e o sistema que o baliza possuem sérias deficiências em razão da técnicas atrasadas de aferição da reprodução das obras e da ausência de transparência, segurança e confiabilidade nas metodologias de cobrança e distribuição de receita.

O conjunto dessas deficiências, tão inerentes ao mercado da música, culminou na busca por ferramentas e modelos de negócios que possibilitassem melhorias e induzissem o mercado a novos patamares de transparência, segurança e acesso. Dessa forma, viu-se tal possibilidade na figura da *blockchain* e sua aplicação na gestão de direitos autorais em ambientes digitais. Sendo assim, este trabalho se debruçou em analisar o uso da *blockchain* para suplantiar as deficiências citadas.

Em conclusão, constatou-se que o uso de uma rede com as características da *blockchain* possui o potencial necessário para promover transparência, segurança e facilitar o acesso a cultura e informação, em razão da diminuição de custos ocasionado pela redução do número de intermediários, a descentralização do controle e do acesso às informações de cada obra, e a garantia de contraprestação automática e, até mesmo, em tempo-real aos titulares de direitos autorais. Nesse

sentido, considerou-se, para a gestão coletiva nacional, o uso de uma *blockchain* permissionada pelo próprio ECAD e associações, configurando a possibilidade de criação de uma DAO para solucionar as deficiências da sistemática de gestão coletiva de direitos autorais.

. Por fim, identificou-se as carências da atual gestão de direitos autorais na esfera digital e possíveis soluções com a aplicação da tecnologia de *blockchain*. Contudo, para propiciar uma análise mais próxima da realidade, também foram identificados os principais obstáculos para implementação da tecnologia nos dias de hoje. Ainda, para enriquecer o trabalho, levantou-se casos concretos de empresas e plataformas que já utilizam as *blockchains*, seja para registro e acesso de obras, ou seja para concretizar novos modelos de negócios.

Por conseguinte, pôde-se deduzir que o uso da tecnologia de *blockchain*, em toda indústria fonográfica, e especificamente para gestão de direitos autorais em ambientes digitalizados, de fato possui o potencial de promover um novo ciclo de desenvolvimento da indústria por meio da promoção de uma remuneração justa, segura e transparente, garantindo o acesso à informação e cultura nos limites e exceções da lei. Entretanto, por ainda não ser uma tecnologia de amplo acesso e nem popularizada entre o grande público, necessitar de uma cooperação ampla de diversos agentes do mercado fonográfico no intuito de padronizar e uniformizar seus sistemas de gestão autoral, representar uma mudança brusca no controle e intermediação da indústria caso atinja seu pleno potencial, e apresentar outros desafios técnicos para sua aplicação em larga escala, não é possível afirmar que ela trará benefícios à curto prazo.

De toda forma, por mais que ainda seja uma tecnologia incipiente, faz-se necessário aprofundar os estudos de seus aspectos legais e estruturais a fim de concretizar suas promissoras potencialidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane. Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo: Migalhas, 2014.

AGURTO, Giancarlo Jorge Giraldo. **Does blockchain change the music industry in a digital era?**. Uppsala Universitet, 2020, 58 p.

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral: conceitos essenciais**. Barueri/SP: Manole, 2009.

ALMEIDA, Thiago Lobão de; NAKANO, Davi Noboru. **Avaliação dos Modelos de Governança da Cadeia da Indústria Fonográfica Pré e Pós-Internet**. Novos Olhares, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 22-31, 14 mar. 2013. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2012.55397>.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **A supervisão de Gestão Coletiva na Reforma da LDA**. In WACHOWICZ, Marcos. Por que mudar a Lei de Direito Autoral? Estudos e Pareceres. Florianópolis: Editora Funjab, 2011. p. 155 e 156.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2ª Ed., ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BARTOLETTI M.; POMPIANU L. **An empirical analysis of smart contracts: platforms, applications, and design patterns**. 2017.

BENETI, Sidnei. **Direitos autorais na obra fonográfica musical**. In: VENOSA, Sílvio de Salvo; GAGLIARDI, Rafael Villar; NASSER, Paulo Magalhães (coord). 10 anos do Código Civil: desafios e perspectivas. São Paulo: Atlas, 2012. p. 620–647.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor – 4ª ed**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

Borges, Rafael Destri Krás. **A legalidade na cobrança de direitos autorais por execução pública nas plataformas de streaming de música** - Florianópolis, 2021. 66 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

BORGES, Pabliny. **Propriedade Intelectual e Fonogramas: Direitos do Autor em Concorrência com as Transformações da Sociedade Contemporânea** - Goiânia, 2021. 39 p. Artigo Científico do Curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Apelação Cível nº 0174958.45.2009.8.19.0001**. Relator: Desembargador Antonio Saldanha Palheiro. Rio de Janeiro, RIO DE JANEIRO, 12 de abril de 2011.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1.559.264**. Brasília, DF, 15 de fevereiro de 2017

CABRAL, Plínio. **A Nova Lei de Direitos Autorais** – Comentários. 4ª edição. São Paulo: Editora Harbra, 2003.

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

CHAIM, Caio Eduardo Cormier. **Estado Regulador e Cultura: A Regulação como Vetor do Desenvolvimento Econômico de Mercados Criativos** - Brasília, 2021. 128 p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Direito da Universidade de Brasília.

CHAIM, Caio Eduardo Cormier. **Gestão Coletiva de Direitos Autorais na Música** – Brasília, 2016. 134 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de Direito da Universidade de Brasília.

CHAVES, Antônio. **Criador da obra intelectual**. São Paulo: LTr, 1995

Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. 5 de outubro de 1988.

CRISTOFARO, Flávio Sávio. **A evolução dos tratados internacionais sobre direito autoral: reflexos do antagonismo entre droit d'auteur e copyright. reflexos do antagonismo entre Droit D'auteur e Copyright**. 2015. Disponível em: <http://bsbcadvogados.com.br/publicacoes/a-evolucao-dos-tratados-internacionais-so-bredireito-autoral-reflexos-do-antagonismo-entre-droit-dauteur-e-copyright-2/>.

COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de direito civil, volume 4: direito das coisas, direito autoral** / Fábio Ulhoa Coelho. — 4. ed. — São Paulo: Saraiva, 2012.

COSTA NETTO, J. C. **Direito autoral no Brasil**. 3ª. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2008.

DE LEÓN, Ignacio; GUPTA, Ravi. **El impacto de la innovación digital y de la tecnología blockchain en la industria musical**. Banco Interamericano de Desarrollo. [S.l.: s.n], 2017. Disponível em: <https://publications.iadb.org/es/el-impacto-de-la-innovacion-digital-y-de-la-tecnologia-blockchain-en-la-industria-musical>.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos: descoberta e invenção**. Rio de Janeiro: Sextante, 2005. v. 1.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000

FERREIRA, Ana Flávia. **O Uso da Rede Blockchain no Mercado Criativo: A Gestão de Direitos Autorais de Obras Musicais no Ambiente Digital** - Recife, 2020. 145 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pernambuco.

FINCK, M., MOSCON, V. **Copyright Law on Blockchains: Between New Forms of Rights Administration and Digital Rights Management 2.0**. IIC 50, 77–108, 2019.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

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

FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da Rádio ao Streaming: Ecad, Direito Autoral e Música no Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2016.

FUX, Luiz. **Jurisdição Constitucional II – Cidadania e Direitos Fundamentais**. 1 ed. Belo Horizonte: Fórum, 2017.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet: direitos autorais na era digital**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GERMAN, Stanislav. **Das Urheberrecht und seine Entwicklung**. Munchen: Beck, 1966.

GRIMMELMANN, James. **Regulation by software**. First published in The Yale Law Journal, Vol. 114, 2005, pp. 1719-58.

GUEIROS JUNIOR, Nehemias. **O direito autoral no show business: tudo o que você precisa saber**, volume 1, a música. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

LEMONS, Ronaldo e outros. **Direitos Autorais em Reforma**. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getúlio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011. pág. 83. Disponível em: <<http://editora.fgv.br/direitos-autorais-em-reforma>>.

Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12853.htm.

Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm.

LIMA, João Ademar de Andrade. **Novos Olhares Sobre o Direito Autoral na Era da Música Digital**. Editora Simplíssimo. Edição do Kindle. 2012. P.208

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Buenos Aires: UNESCO, 1993.

MELENDEZ-JUARBE, H. **DRM interoperability**. Boston Univ J, Sci Technol Law 15:181–219, 2009.

MIZUKAMI, Pedro Nicoletti. **Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2007.

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

NAKATOMO, Satoshi. **Bitcoin: a peer-to-peer electronic cash system**. 2018. Disponível em: <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. **Da pirataria ao streaming: discutindo novas relações entre artistas e o mercado fonográfico**. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, p. 115-125, jan./abr. 2017.

PANZOLINI, Carolina; e DEMARTINI, Silvana. **Manual de direitos autorais – Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração**, 135 p. 2020.

PANZOLINI, Carolina. **Direitos Autorais: Aspectos Essenciais e Tendências - Brasília, 2018**. 77 p. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual Transferência de Tecnologia para a Inovação (PROFNIT).

PANZOLINI, Carolina. **Manual de direitos autorais – Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração**, 2017.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2009.

PASTUKHOV, Dmitry. **How Does the Music Industry Work?** 2019. Disponível em: <https://soundcharts.com/blog/mechanics-of-the-music-industry>.

PESSERL, Alexandre. **Nft 2.0: blockchains, mercado fonográfico e distribuição direta de direitos autorais**. RRDDIS – Revista Rede de Direito Digital, Intelectual & Sociedade, Curitiba, v. 1 n. 1, p. 255-294, 2021.

ROGERS, Jim. **The death and life of the music industry in the digital age**. London: Bloomsbury, 2013.

SANTIAGO, Oswaldo. **Aquarela do direito autoral, três acórdãos do Supremo**. Rio de Janeiro: UBC, 1985.

SAVELYEV, Alexander Ivanovitch. **Copyright in the Blockchain Era: Promises and Challenges**. [S.l.: s.n], 2017. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3075246.

Senado Federal. **CPI do ECAD (2011) – Relatório Final**. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/04/CPI-do-Ecad-Relatorio-Final-Completo-24-04.pdf>.

SOARES, Sávio de Aguiar. **Direito Autoral Digital**. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2015.

SOARES, Sidney Filho. **A gestão coletiva dos direitos autorais da música no Brasil: a atuação do Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD)** - 138 p. Dissertação (mestrado) – Universidade de Fortaleza – Centro de Ciências Jurídicas, 2011.

SOUZA, Allan Rocha de. **Direitos autorais: a história da proteção jurídica**. Revista da Faculdade de Direito de Campos, ano VI, n. 7, p. 7-61, dez. 2005.

SONY CORPORATION. **Sony develops rights management system for digital content utilizing blockchain foundation**. [S.l.: s.n], 2018. Disponível em: <https://www.sony.com/en/SonyInfo/News/Press/201810/18-1015E/>.

SCHERRER, Leonardo Barreto. **O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e a Judicialização de Conflitos Sobre Direitos Autorais em Obras Musicais** – Brasília, 2017. 72 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de Direito da Universidade de Brasília.

TEIXEIRA, Lauro. **Quanto vale ou é por quilo?** Revista UBC, São Paulo, n. 13, 2015.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). **Editoras musicais: uma oportunidade a mais de parceria**. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/6600>.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). **Novos tempos (por Geraldo Vianna)**, 2016. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/3865/novos-tempos-por-geraldovianna>.

VLADI, Nadja. **O admirável mundo da tecnologia musical: do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música**. Revista Ciberlegenda, Niterói, v. 2, n. 24, p. 37-49, 2011.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de autor em perspectiva histórica: da idade média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor**. Rev. SJRJ, Rio de Janeiro, v. 21, n. 40, p. 211-228, ago. 2014.

WACHOWICZ, M.; BISCAIA VIRTUOSO, B. **A gestão coletiva dos direitos autorais e o streaming**. P2P E INOVAÇÃO, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 4–17, 2017. DOI: 10.21721/p2p.2017v4n1.p4-17. Disponível em: <https://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>.

WACHOWICZ, Marco. **A revisão da lei autoral principais alterações: debates e motivações**. Aracaju: PIDCC Ano IV, Edição no 08/2015, Fev/2015.