



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE DIREITO DE ALAGOAS – FDA

DÉBORA SILVA AMARAL

**A MITIGAÇÃO DOS DIREITOS MUSICAIS CONEXOS AO AUTORAL NA ERA
DAS PLATAFORMAS DIGITAIS: *SPOTIFY* E *TIK TOK***

MACEIÓ/AL
2024

DÉBORA SILVA AMARAL

**A MITIGAÇÃO DOS DIREITOS MUSICAIS CONEXOS AO AUTORAL NA ERA
DAS PLATAFORMAS DIGITAIS: *SPOTIFY* E *TIK TOK***

Monografia de conclusão de curso apresentada
à Faculdade de Direito de Alagoas
(FDA/UFAL), como requisito parcial para
obtenção do bacharelado no curso de Direito.

Orientador: Prof. Me. Fernando Antônio Jambo
Muniz Falcão

MACEIÓ/AL
2024

Folha de aprovação

DÉBORA SILVA AMARAL

A MITIGAÇÃO DOS DIREITOS MÚSICAIS CONEXOS AO AUTORAL NA ERA DAS PLATAFORMAS DIGITAIS: *SPOTIFY* E *TIKTOK*

Esta monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Direito de Alagoas (FDA/UFAL), como requisito parcial para obtenção do bacharelado no curso de Direito, obteve a devida aprovação perante a seguinte banca examinadora.

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDO ANTONIO JAMBO MUNIZ FALCAO**
Data: 23/04/2025 13:39:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Fernando Antônio Jambo Muniz Falcão
Orientador

Banca examinadora

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS AUGUSTO DE ALBUQUERQUE EHRHART**
Data: 26/04/2025 16:12:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr.^a Marcos Ehrhardt Jr

Universidade Federal de Alagoas

Documento assinado digitalmente
 **ANTONIO LUIZ MILHAZES NETO**
Data: 23/04/2025 13:49:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Mestrando Antonio Luiz Milhazes Neto

Universidade Federal de Alagoas

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

A485m Amaral, Débora Silva.

A mitigação dos direitos musicais conexos ao autoral na era das
plataformas digitais : Spotify e Tik tok / Débora Silva Amaral. – 2024.
62 f.

Orientador: Fernando Antônio Jambo Muniz Falcão.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Direito) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Direito de Alagoas. Maceió,
2024.

Bibliografia: f. 52-62.

1. Direitos autorais. 2. Direitos conexos. 3. Plataformas digitais. I.
Título.

CDU: 347.78

AGRADECIMENTOS

A DEUS e aos Orixás, pelo dom da vida e da arte, ao Espírito Santo, por todo arrepio.

À minha família, em especial aos meus pais, que sempre fizeram o possível e o impossível para que eu tivesse acesso à educação. Painho, obrigada por tantos anos de trabalho em uma instituição escolar. Mainha, obrigada pelo suporte emocional. Amo vocês. Obrigada.

Às minhas irmãs, Mayara e Mirtes, que sempre confiaram na minha condição de realizar as coisas e deram os maiores presentes da minha vida: Mayra, Vinícius, Arthur e Heitor. Meus queridos sobrinhos, eu nunca imaginei sentir um amor desse tamanho.

Aos meus tios (as), especialmente Tia Vânia, sempre foi um exemplo a ser seguido, e a Tia Sônia pelo apoio em tudo que faço. A todos os outros agradeço pelo afeto.

À minha avó, dona Mirtes, mulher de fibra, vencedora, fonte do amor.

Ao meu companheiro, Del Cavalcanti, que está ao meu lado em todo o tempo e foi peça fundamental para que eu conseguisse terminar o curso e esse trabalho. Esse TCC foi conjunto, assim como tudo que fizemos até aqui, fruto de debates nossos e da minha observação da sua realidade e música inspiradoras.

Aos meus amigos da vida, eu sou feliz demais por ter vocês há décadas. As Gabis, Evelyn, Carol, Antônio, Kenio. Aos meus amigos de escola, Gois, Eduardo, Júlia e Bárbara, só a gente sabe o quanto lutamos para entrar na universidade e olha: estamos terminando mais uma vez.

Às minhas parceiras de curso, Bárbara, Vyda, Aracelly, Eliza, Mariana e Isabelle. Além das caroninhas do meu amigo Vitor: sem vocês eu não me formaria nunca.

Ao meu ídolo Zé Ibarra que, muito além da música, é um ser reflexivo e exemplar. E, por conta disso, postou um texto de indignação sobre a realidade dos direitos conexos, fazendo com que eu observasse esse contexto e tivesse a problemática para escrever este TCC. Obrigada pelo meu tema.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram na minha formação com afeto ou educação. Finalmente, “estamos indo de volta pra casa”. Sim, eu me lembro de quando tudo começou.

RESUMO

A presente dissertação teve como objetivo expor a supressão dos direitos conexos autorais musicais nas plataformas digitais: *Spotify* e *TikTok*. Desse modo, apresentou os direitos autorais como uma construção e conquista cidadã, a partir disso demonstrou a progressão histórica desse instituto e as alterações provocadas com a globalização e as novas tecnologias. Ou seja, debateu-se a dualidade entre a rápida disseminação musical frente a desconstrução de direitos constitucionais e fundamentais personalíssimos, como o autoral. Nesse aspecto, abordou a importância dos direitos patrimoniais e morais do autor, além de versar sobre a função positiva e negativa do Escritório Central de Distribuição e Arrecadação (ECAD) na garantia de tais direitos. Por fim, apontou para a falta de pagamento dos direitos conexos nas plataformas digitais e para a legislação francesa e uruguaia como possíveis exemplos solucionadores. Dessa forma, chegando à conclusão de que são necessários avanços legislativos para a devida proteção dos direitos conexos ao autoral.

Palavras-chave: Direitos autorais conexos. Supressão. Autor musical. Plataformas digitais.

ABSTRACT

This dissertation aims to expose the suppression of related musical copyright rights on digital platforms: *Spotify* and *TikTok*. In this way, it presents copyright as a construction and citizen achievement, from this it demonstrates the historical progression of this institute and the changes caused by globalization and new technologies. In other words, the duality between rapid musical dissemination and the deconstruction of very personal constitutional and fundamental rights, such as copyright, is debated. In this aspect, it addresses the importance of the author's patrimonial and moral rights, in addition to discussing the positive and negative role of the Central Distribution and Collection Office (ECAD) in guaranteeing such rights. Finally, it points to the lack of payment for related rights on digital platforms and French and Uruguayan legislation as possible examples of solutions. Thus, reaching the conclusion that legislative advances are necessary for the proper protection of rights related to copyright.

Keywords: Related copyrights. Suppression. Musical author. Digital platforms.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. DELINEAMENTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS ACERCA DA FIGURA AUTOR PARA O DIREITO AUTORAL BRASILEIRO	9
2.1 Conceituação do autor e dos direitos conexos	9
2.2 Caracterização dos direitos autorais	12
2.3 Alterações nos direitos autorais provocadas a partir das necessidades de mercado e tecnológicas	14
3. ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD)	18
3.1 Histórico e caracterização da gestão coletiva	18
3.1.2 Estrutura do ECAD	21
3.2 Dualidade no sistema de gestão coletiva no direito autoral brasileiro	23
3.3 Arrecadação dos direitos do autor na execução pública	26
4. ASPECTOS CONSTRUTORES DO NÃO PAGAMENTO DOS DIREITOS CONEXOS NO SPOTIFY	31
4.1 Atores centrais na distribuição musical frente ao músico independente	31
4.2 O real funcionamento do Spotify	34
4.2.2 Tratado Francês	36
4.2.3 Legislação Uruguaia	38
5. DELINEAMENTOS SOBRE A FALTA DE TRANSPARÊNCIA NA ARRECADAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO TIKTOK	42
5.1 A importância do TikTok para a ascensão musical	42
5.2 Dilema entre a distribuição e a desproteção	45
5.2.2 Distribuição	46
5.2.3 Desconstrução	47
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	52

1. INTRODUÇÃO

Os direitos autorais correspondem a uma construção e conquista da cidadania em relação ao incentivo e à continuidade de produções culturais. Desse modo, inicialmente, tais direitos surgem com as penalidades do Direito Romano e, posteriormente, o advento das máquinas de impressão (1439), com o objetivo de proteger os comerciantes e outras camadas diante da impressão dos livros. Nesse momento histórico, os direitos autorais tiveram um objetivo mercadológico e, também, de censura. Ou seja, visavam apenas a proteção material e a não disseminação de notícias não desejadas pela coroa. Com o passar dos anos, essa realidade foi alterada para a análise da figura do autor "*droit d' auteur*", a qual começou a analisar, também, os direitos morais.

Ademais, o foco rompeu com a restrição de proteção aos escritos literários e iniciou uma ampla cobertura de diversas modalidades artísticas e culturais, tais como: música, dança, peças, entre outros. Além das mais ligadas ao direito industrial, como o registro das marcas. Dessa maneira, ganhou diversos institutos de proteção. No Brasil, observou-se a importância dessa gama de direitos a partir de sua consagração como Direito Fundamental na Constituição Federal de 1988, além da Lei dos Direitos Autorais (Lei n.º 9610/98).

Contudo, apesar dos direitos autorais representarem uma importante conquista histórica, haja vista que protegem o direito do autor no tocante à utilização, publicação ou reprodução de suas obras, tendo, inclusive, o supracitado *status* de garantia fundamental, observa-se que, com o advento das novas tecnologias e das redes sociais, o modo de comercialização musical foi drasticamente alterado chegando a um novo tempo: a era das plataformas digitais.

Nesse aspecto, observa-se a importância do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) no que diz respeito à arrecadação e distribuição dos direitos autorais. Logo, chama-se atenção para a execução desse recolhimento, o qual é feito nos canais de exibição pública, tais como televisões e rádios. Paralelamente, nos *streamings* - tecnologia instantânea que permite assistir a vídeos e escutar música sem a necessidade de *download* (FIRMINO, 2023) -, o percentual do ECAD é infinitamente menor.

Sendo assim, a justificativa central deste trabalho reside na pesquisa sobre o direito conexo na atualidade e nas formas relevantes de modificar essa realidade, com o avanço normativo nas áreas das novas tecnologias. O objetivo será a defesa de um direito

fundamental, conquistado ao longo da luta das classes artísticas. O debate, portanto, é essencial para apoiar a proteção dos direitos fundamentais de músicos, intérpretes e produtores, especialmente no que diz respeito aos fonogramas, diante da atual realidade de não pagamento e supressão de direitos.

A metodologia adotada para este trabalho incluirá uma revisão bibliográfica de livros e artigos, além da aplicação do método descritivo, com objetivo de conhecer o objeto que está sendo analisado. Também será utilizada de maneira complementar, a abordagem do direito comparado, com foco nos países pioneiros no pagamento de direitos conexos. Ademais, será realizada uma análise de contratos públicos firmados entre associações e distribuidoras musicais, com o objetivo de entender a dinâmica dos direitos conexos nas plataformas digitais.

Este estudo concentrar-se-á, especificamente, nas plataformas *Spotify* e *TikTok*. O trabalho será estruturado em quatro partes: a primeira delas tratará das concepções fundamentais sobre o "Direito Autoral", explorando conceitos chave como o surgimento do direito, a relação entre autor e obra, e as questões vinculadas aos direitos morais. Para tanto, será feita uma revisão das obras de Fábio Ulhoa Coelho, juntamente com a análise dos textos legais que consagram as diversas proteções relacionadas à propriedade intelectual.

Na segunda parte, será apresentado o ECAD, com uma explicação sobre sua importância na gestão coletiva de direitos autorais e o funcionamento de sua estrutura. Além disso, serão expostas críticas relacionadas à atuação do ECAD, com o intuito de ilustrar as falhas e dilemas enfrentados na arrecadação dos direitos autorais dos músicos. Para embasar a discussão, será realizada uma revisão bibliográfica dos estudos de Mariana Valente, além da análise dos textos da Comissão Parlamentar de Inquérito.

Após abordar a relevância dos direitos autorais e do ECAD, a terceira parte explicará o papel dos principais atores da música, detalhando também o funcionamento do *Spotify*. A partir dessa análise, será discutida a questão do não pagamento de direitos conexos por essa plataforma de *streaming*. Em seguida, será examinada a omissão legislativa brasileira sobre o tema, com uma comparação com as legislações de países como a França e o Uruguai.

Na quarta parte, será abordada a importância das redes sociais, como o *TikTok*, para a música, especialmente no cenário da música independente. Neste ponto, será discutida a realidade complexa e opaca relacionada à falta de acesso aos contratos e à arrecadação de direitos autorais, com foco na relação entre o ECAD e a plataforma digital.

2. DELINEAMENTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS ACERCA DA FIGURA AUTOR PARA O DIREITO AUTORAL BRASILEIRO

2.1 Conceituação do autor e dos direitos conexos

Em primeiro plano, para compreender devidamente a conceituação de autor, na legislação brasileira, é fundamental observar a origem e as diferentes concepções relacionadas ao direito autoral: *copyright* e *droit d'auteur*. O primeiro diz respeito ao sistema anglo-saxão, enfatizando o direito de tornar a obra pública sem perder os direitos patrimoniais atrelados a ela (Pereira *apud* Pinheiro, 2008).

Além disso, ao observar o histórico inicial de tal sistema, pautado na censura e lucro para o poder real e a *Stationer's company*, nota-se que seu objetivo central era a conciliação dos interesses da monarquia e dos editores e livreiros. Sobre isso, afirma Alexandre Libório Dias Pereira: “o copyright é um puro direito de propriedade (*property right*), servindo tradicionalmente apenas aos interesses patrimoniais, sem ter em consideração interesses pessoais, ficando a proteção da personalidade do autor reservada aos expedientes gerais da *Common Law* (Pereira *apud* Pinheiro, 2008, p.03).

Pelo exposto, fica evidente a ausência da concepção de que o autor titulariza um direito natural sobre sua criação. Esse aspecto só entrou em debate com a filiação romântica, *droit d'auteur*, o qual surgiu na Revolução Francesa, na qual o autor passou a ser analisado como titular dos direitos sobre sua criação e os consequentes dela (Zanini, 2011). Desse modo, além dos direitos mercantis, têm-se os morais atrelados ao autor.

O Brasil adotou o sistema *droit d'auteur*, pois as leis brasileiras buscam compreender o cidadão como um todo, ou seja, valorizando aspectos materiais e morais (Zanini, 2011). Nesse aspecto, segundo a Lei de Direitos Autorais, o autor é definido como a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. A partir dessa exposição, faz-se necessário dissecar a conceituação do autor, a fim de reafirmar que só pode ser autor o humano que desenvolveu a capacidade de produzir, ou seja, não pode ser animal, pessoa jurídica, entre outros. Esse fato não deve ser confundido com a capacidade da pessoa natural, a qual não é fundamental para titularização de direitos autorais (Barbosa, 2013).

Além disso, é importante frisar que autor é quem se identifica, inclusive, para a LDA, não importa se a associação é do nome civil, completo ou abreviado, iniciais, pseudônimos (Art. 12 da Lei n.º 9.610/98). Ou seja, ela busca atribuir o maior sentido possível para a titularização do autor e, conseqüentemente, sua proteção, a qual é resguarda patrimonial e moralmente (Zanini, 2011).

Nesse sentido, patrimonial diz respeito ao direito à exploração econômica. Sendo, então, um direito disponível, diante disso, o autor (pessoa física) pode ser contratado para criar uma obra e vender sua propriedade patrimonial ao comprador (pessoa física ou jurídica). Logo, ele perde a titularidade sobre a obra, a respeito disso, traz-se as palavras de Sheyla Ferreira:

O autor da obra é o titular dos direitos em questão, podendo no entanto, obedecidos aos pressupostos necessários, negociá-los com terceiros para a sua utilização, por meio das diferentes figuras contratuais existentes. E isso ocorre com frequência na prática, mediante, principalmente, contratos de cessão de direitos e de encomenda de obras intelectuais, que permitem aos empresários do setor colocar a obra à disposição do público, pelos meios possíveis, como edição, gravação, execução, exposições e demais processos existentes (Ferreira, 2014).

Entretanto, no que tange aos direitos morais, eles são intransmissíveis, inalienáveis e possuem resguardo constitucional e normativo enquanto direito fundamental do cidadão, como exposto na lista do artigo 24 da Lei n.º 9.610/98:

Art. 24. São direitos morais do autor: I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; III - o de conservar a obra inédita; IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra; (...)VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado (Brasil, 1998).

Desse modo, os direitos morais são legalmente inalienáveis. Por isso, o seu titular será sempre a pessoa natural responsável pela autoria da obra intelectual, ou, em alguns casos, os seus sucessores (Coelho, 2020). Ademais, vale apontar que com o advento da globalização e difusão dos espaços de comunicação, outras camadas ligadas à criação da obra passaram a integrar a proteção equivalente à do autor, são eles: artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão (Albrecht, 2021).

Todos os citados integram a cadeia criativa, sem eles o produto não seria efetivamente criado. Afinal, não há como gravar uma novela sem atores, não há como produzir uma canção sem músicos envolvidos no processo e produtores fonográficos na difusão, nem como difundir sem as empresas de radiodifusão e, atualmente, os *streamings*. Desta feita, as normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes

ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão, nos termos do artigo 89 da LDA, sobre essa questão afirma Fábio Ulhoa:

(...) Por exemplo, o autor tem o direito a mérito conexo e inalienável de reivindicar a autoria da obra (art. 24, 1). Também o titular de direito conexo tem igual direito, mesmo a lei não o tendo dito de forma específica. Desse modo, o instrumentista que participou da gravação em disco de uma música pode reivindicar a condição de intérprete se não constar seu nome do encarte. Não se comunicam os direitos do produtor de fonograma pessoa física, porque se aplica norma legal instituidora da incomunicabilidade do direito de autor (art. 39). A Empresa de radiodifusão não pode reclamar contra a exibição em estabelecimento de Ensino, para fins exclusivamente didáticos, de um programa que produziu e difundiu, em razão da licença legal relativa a essa hipótese (art. 46) (Coelho, 2020, p. 245).

Todavia, há algumas diferenças centrais atreladas aos direitos conexos, a começar da diferença nos percentuais recebidos em relação ao autor (ECAD, 2023). Entretanto, este ponto será debatido adiante, relacionando à divisão dos lucros com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD, 2023). Outro ponto relevante, é a diferenciação quanto ao tempo de vigência dos direitos conexos, haja vista que a autoria é protegida por até 70 anos após a morte do titular. Em comparação, os direitos conexos têm validade de 70 anos a partir do dia 1º de janeiro do ano subsequente à fixação (para os fonogramas), à transmissão (para as emissões das empresas de radiodifusão) e à execução e representação pública (para os demais casos) de uma obra, tudo isso conforme o artigo 96 da LDA (Art. 96 da Lei n.º 9.610/98). Ou seja, a partir do debatido, fica evidente que autor é quem cria a obra, seja ela literária, artística ou científica (Art. 12 da Lei n.º 9.610/98).

Desse modo, terá, na legislação brasileira, uma ampla proteção patrimonial e moral. Além disso, outras pessoas fazem parte da cadeia criativa e, por isso, grande parte dos direitos autorais são equivalentes aos conexos. Todavia, apesar da citada ampliação conceitual objetivando a proteção, observa-se que com o advento da internet e dos *streamings* essas caracterizações têm se mostrados ineficientes para a velocidade das cópias, criações da inteligência artificial e programas que executam as obras publicamente sem pagar os valores conexos (ECAD, 2023). Diante disso, faz-se necessário entender a caracterização desses direitos, para, depois disso, analisar as diferenças patrimoniais e morais relacionadas ao autor e ao contexto.

2.2 Caracterização dos direitos autorais

Pois bem, para a efetiva caracterização dos direitos autorais, é fundamental observar que tais garantias estão incluídas no conceito de propriedade intelectual, ou seja, proteção legal e reconhecimento de autoria de obras de produção intelectual. Desse modo, protege-se os inventores ou responsáveis por qualquer invenção de bens imateriais ou incorpóreos nos domínios industrial, científico, literário ou artístico – o direito de obter, por um determinado período, recompensa resultante pela “criação” – manifestação intelectual do ser humano (Vanin, 2016).

Nesse sentido, segundo a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), o conceito supracitado se divide em ramos, tais como a Propriedade Industrial e os Direitos Autorais (Morais, 2023). Sendo assim, o primeiro desses possui um foco ligado à atividade empresarial e está regulamentado no Código de Propriedade Industrial (Lei n.º 9.279/96), referindo-se à proteção às marcas, às patentes, aos desenhos industriais, entre outros. Nesse sentido, vale apontar a especificação de Fábio Ulhoa:

De um lado, desdobra-se no direito industrial, que disciplina os chamados bens industriais, quer dizer, as marcas e desenhos industriais registrados e as patentes de invenções ou de modelos de utilidade. As marcas são expressões que identificam, direta ou indiretamente, produtos ou serviços, tais como Coca-cola, Saraiva, Itaú etc. Os desenhos industriais (design) são formas plásticas ou o conjunto de linhas e cores, de natureza exclusivamente ornamental, aplicáveis a um objeto suscetível de industrialização. Quem dá uma nova forma para um móvel cria o desenho industrial dele: a "cadeira favela" dos irmãos Campana é importante exemplo do prestigiado design brasileiro. As invenções são criações originais do espírito humano; os modelos de utilidade, os seus aperfeiçoamentos (Coelho, 2020, p. 247).

Além disso, têm-se os direitos autorais, os quais estão ligados ao direito do autor e aos conexos, ou seja, artistas, intérpretes, criadores de fonogramas, executores, entre outros (Zanini, 2011). Dito isso, é possível caracterizar essa garantia como fundamental para a continuidade artística. Em primeiro lugar, vale apontar que se trata de um ramo do direito privado. Afinal, aqui, não são tutelados os direitos sobre a obra musical, científica, literária em função do seu valor como bem cultural. Estes aspectos são de competência comum dos entes federados (União, Estados, Distrito Federal e Municípios) no artigo 23 da CF 1988 e correspondem ao Direito Público:

Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios:

(...)

II - proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos;

(...)

V - proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação (Brasil, 1988).

Em comparação, o direito autoral protege tais direitos para assegurar o investimento capital e de tempo envolvido para a criação, ou seja, instrumento de proteção dos empresários, autores e demais envolvidos na cadeia criativa (Souza, 2011). Em segundo plano, vale apontar que os direitos autorais estão em constante progressão. Isso indica dizer que com a evolução da humanidade e da tecnologia, novas invenções são criadas, necessitando de proteção. Desse modo, os direitos autorais elencados no artigo 7º da LDA (Lei de Direitos Autorais) são exemplificativos, haja vista a escolha do legislador pela expressão “tais como”:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual (Barbosa, 2010).

Ademais, um aspecto central na descrição dessa gama de direitos é a proteção da forma, haja vista que a ideia não é objeto de tutela, mas sua forma de exteriorização e difusão (Tangari, 2010), uma vez que a ideia, enquanto não exteriorizada, fica em um campo abstrato. Desse modo, aponta-se para a exemplificação de Fábio Coelho:

No direito autoral é diferente; nele se protege só a forma. 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 (Coelho, 2020, p. 266).

Somado a isso, analisam-se os suportes físicos (tangíveis ou intangíveis) aptos para a exteriorização da obra. Inclusive, observando a LDA, em seu artigo 37, fica clara a não derivação de nenhum direito sobre a obra incorporada ao suporte físico (Barbosa, 2013). Entretanto, uma obra só tem proteção, a partir do momento que possui tal suporte (Barbosa,

2013). Além disso, há a ponderação entre o direito privado do autor de criar e explorar sua obra e o público da acessibilidade de utilização (Souza, 2011).

Desse modo, os direitos autorais patrimoniais são temporais, uma vez que não é benéfico para o interesse público a eterna restrição (Coelho, 2020). Por isso, que a lei em vigor no Brasil garante os direitos patrimoniais do autor por toda sua vida e contando 70 anos do dia primeiro de janeiro do ano posterior ao seu falecimento (Art. 96 da Lei n.º 9.610/98).

Como exemplo disso, tem-se o fatídico caso da Marília Mendonça, a compositora tinha diversas letras registradas e executadas publicamente, recebendo a partir do Escritório Central de Arrecadação, com sua morte, no dia 05/11/2021, seus direitos patrimoniais perdurarão por 70 anos, a partir de 01 de janeiro de 2022, segundo a aplicação da Lei de Direitos Autorais. Após isso, suas composições e interpretações cairão em domínio público, para que sejam utilizadas como bem social (Moraes, 2023).

Somado a tais características, tem-se, ainda, a não necessidade de registro ou qualquer formalidade como função comprobatória, ou seja, o direito autoral surge da criação exteriorizada, isso fica explícito no artigo 18 da Lei n.º 9610/98, o qual afirma que a proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro e, nos seguintes, deixa evidente a faculdade do autor em registrar nas repartições públicas. Por fim, outros aspectos estão ligados aos direitos autorais, sendo pertinente observar a diferenciação patrimonial e moral relacionada ao autor e ao contexto.

2.3 Alterações nos direitos autorais provocadas a partir das necessidades de mercado e tecnológicas

O surgimento do direito autoral é controvertido, tendo em vista diversos decretos e licenças, as quais versavam sobre a circulação de livros e sua proteção sem citar claramente a propriedade intelectual. Uma das hipóteses, levantada por diversos pesquisadores, aponta para a existência do direito autoral desde a Antiguidade Clássica, em Roma, a partir do instituto da *actio injuriarum*, ou seja, ação existente em Roma para a proteção de direitos atrelados à liberdade, à honra e à integridade do indivíduo. Isso pode ser visto a partir da fala do Rodrigo Cavalheiro:

É que, pela tradução, in quer dizer não, enquanto que jus, *ei-juris*, quer dizer direito, então "não direito". Portanto, trata-se do direito de ação pelo não direito, ou seja, caberia ação contra tudo aquilo que se fizesse sem direito. A *actio injuriarium*,

segundo Medina Perez, poderia ser utilizada para reprimir todos os atentados contra os direitos morais de nossos dias, e entre estes direitos morais, pode-se dizer que estão os direitos morais tutelados pelo Direito Positivo vigente (Cavalheiro *apud* Perez, 2001, p.212).

Sendo assim, não há como desvincular o surgimento de direitos relacionados ao autor da Antiguidade Clássica (Cavalheiro *apud* Perez, 2001). Vale apontar ainda que os aspectos supracitados do *actio injuriarum* estão ligados à concepção dos Direitos Fundamentais, os quais estão em vigor hoje, entre eles, o direito fundamental do autor em criar, utilizar e comercializar sua obra com ampla liberdade. Isso demonstra a importância central na proteção a tais direitos.

Após a Antiguidade Clássica, observa-se a Idade Média (Coppes Jr, 2015). Neste período, o instituto dos direitos ligados aos livros foi reduzido, haja vista a proibição de diversas leituras e a concentração de traduções e cópias em manuscritos feitos nos mosteiros, as quais eram, diversas vezes, alteradas ou reduzidas, sem citar o autor, devido à “inspiração divina”, como o observado por Moraes:

Como a obra normalmente ocorria no interior do mosteiro, por óbvio, ainda mais difícil se tornava o da autoria, uma vez que o acesso aos livros não era livre. Ademais, diante da posição pelos monges em relação às obras, eram muito comuns e dos textos, em total afronta à do trabalho. Aliás, vale aqui notar que os poucos autores do período, diante do desrespeito e da ausência de jurídica, mesmo a apelar para e pragas (Moraes, 2008, p. 23).

Essa dificuldade nas cópias sofreu uma drástica alteração com o surgimento da imprensa por Gutenberg (1498), afinal, o texto não dependia mais apenas da mão (Coppes Jr, 2015). Agora, tinha-se a imprensa móvel; logo, os escritos não eram alterados de uma cópia para a outra. Com isso, criou-se um mercado de vendas de livros voltado para o lucro. Desse modo, observou-se o investimento de mercenários e o aumento de contrafações e a preocupação com a integridade do escrito:

O controle sobre a reprodução da obra, que até então se dava pela posse do manuscrito original, foi perdido, visto que os possuidores de uma cópia impediam, sem grandes dificuldades, reproduzi-la. Por isso, pode-se dizer que a facilidade de disseminação das obras também provocou o aumento de incidência do plágio e da contrafação. Nessa situação, perdia o impressor original o dinheiro investido na criação e cessamento do texto, montante esse que não era despendido em caso de reimpressão do trabalho por terceiro, o que tornava bastante lucrativa a atividade daquele que somente pegava a obra já editada e a reimprimia (German, 2009, p. 14).

Após isso, foi gerado um sistema de privilégios e censura, pois era necessário ter dinheiro e autorização voltada a empresas específicas, as quais podiam imprimir os livros. Com isso, surge o primeiro instituto o qual tenta reduzir essa situação a Lei da Rainha Ana ou

Copyright Act (1710), prevendo a proteção dos editores contra a reprodução ilegal e sem autorização de seus impressos, ou seja, ainda não citava a propriedade intelectual.

A propriedade intelectual passou a ser mencionada sistematicamente na Revolução Francesa, a partir de decretos, tais como o de 1791 (Carta dos Direitos de Representação), o qual reconhecia o direito do autor durante a vida e dos herdeiros por um período determinado e, em 1793, o qual estabeleceu a proteção direitos de propriedade dos escritos de todo o gênero, compositores de música, pintores e desenhistas. Ou seja, apesar de documentos anteriores citarem a proteção autoral de modo separado, tal tutela foi, pela primeira vez, sistematizada além dos livros e citou outras produções intelectuais, tais como a música (Zanini, 2014).

A partir disso, começou o avanço na área, trazendo discussões em relação ao direito patrimonial e moral do autor, além dos correlatos ao autoral. Desse modo, foram realizadas convenções sobre o tema, como a Convenção de Berna em 1886 (Gervais, 2019). No Brasil, com a criação das universidades de direito em São Paulo e Olinda, em 1827, observou-se a proteção na utilização desses livros por um determinado período. Em 1830, o Código Penal estabelecia, em seu artigo 261, alguns direitos autorais:

Art. 261: Imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir quaesquer escriptos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez annos depois da sua morte, se deixarem herdeiros. Penas - de perda de todos os exemplares para o autor, ou traductor, ou seus herdeiros; ou na falta delles, do seu valor, e outro tanto, e de multa igual ao tresdobro do valor dos exemplares. Se os escriptos, ou estampas pertencerem a Corporações, a prohibição de imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir, durará sómente por espaço de dez annos (Brasil, 1830).

Ademais, após isso, a CF de 1988, a qual elevou o direito autoral patrimonial e moral à proteção constitucional, enquanto direito fundamental, como observado no artigo 5º “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar” (Brasil, 1988).

Somado a tais diplomas, foi instituída a Lei dos Direitos Autorais (Lei n.º 9.610/98). A evolução tecnológica transformou os direitos autorais, haja vista o advento da internet e a, consequente, replicação e disseminação das obras em uma fração de segundos, desse modo, os usuários comuns dos *streamings* tornam-se editores da obra, sendo isso um risco para toda construção histórica de proteção à propriedade intelectual:

Em questão de minutos, qualquer obra de certos tipos (livro, música, filme, entre outros) pode ser e transmitida a milhares de pessoas em todo o mundo, sem nenhuma ao autor ou ao cultural. Há quem afirme, como André Bertrand, que o digital pode os direitos autorais, uma no processo criativo e na forma de utilização

das obras. Essas não mais ser a da de um autor trabalhando de forma isolada, mas sim um produto cultural de valor do de uma equipe de diferentes profissionais (Losso *apud* Santos, 2008, p. 139).

Além disso, observa-se que os institutos aptos para a defesa das garantias citadas, por vezes, não observam os trabalhos como uma construção coletiva: intelectual, fonográfica, editorial, entre outros. Desse modo, não há como proteger os direitos autorais na internet, sem observar a rede encarregada da criação até a distribuição de produtos culturais. Sobre isso, afirma Fábio Ulhoa Coelho:

A defesa do direito autoral, diante dos desafios que a internet suscita, entre a proteção de editores e autores, é ilusório imaginar que poderia ser suficiente proteger apenas o autor. Sem a do editor (do produtor de fonograma ou videograma, indústria cinematográfica etc) não há eficiente proteção dos direitos do autor. Como essa depende, para existir, da adequada proteção jurídica ao feito na e distribuição da obra, que o estímulo à produção intelectual (na remuneração do autor pela sua obra) pressupõe a tutela dos interesses dos empresários de cultura (Coelho, 2020, p. 262).

Desse modo, é possível afirmar o surgimento de novos desafios ligados ao direito autoral com o advento da internet, gerando um embate entre a rápida reprodução e disseminação frente ao direito constitucional do autor de utilizar e receber por sua criação.

3. ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD)

3.1 Histórico e caracterização da gestão coletiva

A gestão coletiva, segundo a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OPMI), é definida como o exercício dos direitos autorais e direitos conexos realizados por organizações que atuam no interesse e em nome dos titulares desses direitos (OPMI, 2023). Nesse aspecto, trata-se de um ente mandatário de diversos titulares de direitos autorais, no caso do Brasil, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) com suas associações titulares.

Entretanto, todo o processo de gestão coletiva está atrelado a um histórico político e econômico conturbado, agregado a uma drástica divergência de interesses entre os grandes mandatários e os necessitados da arrecadação dos direitos autorais (Valente, 2016). Sendo assim, observa-se que desde o pioneirismo Francês no surgimento de sociedades de gestão coletiva, tais como o *Bureau Dramatique* e a *Sacem (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique)*, respectivamente, nos séculos XVIII E XIX, já havia uma diversidade de conflitos devido a divergência de predileções. Sobre isso, afirma Oswaldo Santiago:

Sua formação permanece, entretanto, como um sinal de que, apesar de parentes, os compositores e autores teatrais são famílias distintas uma da outra, como as duas são distintas, por sua vez, da família dos “escritores”. É que, em 1838, fora formada também a mais liberal *Société des Gens des Lettres* (Santiago, 1985, p. 95).

Após isso, diversas associações surgiram. No caso do Brasil, não há como desvinculá-las do pioneirismo do teatro e da censura vigente no período varguista. Nesse contexto, a primeira instituição a surgir foi a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), cujo suporte jurídico veio a partir da Lei Getúlio Vargas (Decreto 5.492/28), a qual teve iniciativa quando Vargas era deputado e foi aprovada após sua chegada à presidência do país (Moraes, 2007).

Contudo, havia uma duplicidade em tal legislação, afinal, ela exigia uma lista prévia das músicas apresentadas no evento, desse modo, vigorava o lado positivo do pagamento do autor a partir da reprodução musical e a censura daquilo que o governo não queria que fosse difundido:

A regulamentação dessa lei (Decreto n. 18.527/28) obrigou, efetivamente, os empresários de funções públicas (que chamaríamos, atualmente, de produtores de eventos) a juntar as autorizações dos autores ao programa prévio e apresentá-las às autoridades policiais responsáveis pela censura (Censura Teatral no Distrito Federal, ou autoridade de função equivalente nos Estados e no Território do Acre, art. 42), sem o que a função (o evento) não poderia ser realizada. Qualquer alteração feita nas

obras a serem apresentadas também tinha de ser aprovada pelo autor e pelos mesmos órgãos (Valente, 2016, p. 30).

A partir disso que, em 1938, foi fundada a ABCA (Associação Brasileira de Direito Autoral) e, logo, iniciaram-se as disputas entre as entidades, as quais, por vezes, enfrentavam-se e, em outros momentos, possuíam posturas combinadas. Então, em um desses momentos de convergência de interesses entre a SBAT e a ABCA surgiu a UBC (União Brasileira de Compositores) (Valente, 2016).

Além dessas, a ASPAC e a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música) também estão inseridas nesse debate. Nesse sentido, observa-se que a SBACEM foi acusada diversas vezes de ser financiada por instituições internacionais de modo a favorecer os editores e garantir aos autores valores mínimos relacionados às suas obras. Vale apontar que nesse período histórico o Brasil vivia a ditadura varguista (1937-1945), então, vigorava o pouco acesso à informação do autor em relação ao efetivamente arrecadado e devido à sua obra (Valente, 2016).

Com isso, é possível perceber e vincular a interpretação das disputas entre autores, editores e associações ao contexto sociopolítico de cada um, tendo em vista a diversidade de narrativas dos atores pertencentes a classes e associações diferentes, evidenciando uma diversidade nos debates:

Os ataques mútuos entre Sbacem e UBC diferiam em tom: enquanto, nas críticas da Sbacem, sobressaíam atitudes morais pessoais, a UBC adotava um discurso de classe, político, sempre evidenciando as problemáticas relações entre autor e editor; já em relação aos antigos dirigentes da Sbat, Oswaldo Santiago também adotava o discurso de denúncia de desonestidade e autoritarismo (Valente, 2016, p. 38).

Tudo isso decorria do interesse das associações em conseguir adesão dos autores, sobretudo, dos grandes musicistas, tendo em vista que se trata de comércio (Morreli, 2000). Desse modo, a partir da leitura de Morreli (2000), observa-se que seria a própria condição de sócio que leva ao recebimento de valores, além da valorização do sistema de pontos. Vale apontar que, nesse momento, a difusão do rádio e, a partir da década de 1970, a televisão trouxe outros debates relacionados aos direitos dos produtores fonográficos, músicos e atores.

Ainda, é necessário expressar o rádio como elemento difusor de ideias e pensamentos sociais, os quais não podiam ser questionados por conta da ditadura militar (Fausto, 2016). Nesse período ditatorial, os direitos autorais tornaram-se tributáveis no Imposto de Renda (Lei n.º 4.480/64) e houve uma forte pressão para unificação das associações, passando por uma Comissão Parlamentar de Inquérito até chegar na votação da Lei n.º 5.988/73, esta lei

criou o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), e o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), este responsável, enquanto órgão de fiscalização, consulta e assistência por orientar toda a política governamental em matéria de direito autoral. Desse modo, gerando uma dualidade na opinião pública:

Suas atribuições, especificadas como estão pelo art. 117, podem ser compendiadas em dois objetos principais: No âmbito interno, zelar pela exata aplicação das leis e pelo bom funcionamento das associações de titulares de direito de autor e dos direitos conexos, com poder de intervenção e até mesmo de cassação da autorização para funcionarem, de fiscalização dessas entidades e do Escritório Central e Arrecadação e Distribuição; na fixação de normas para a unificação de preços, sistemas de cobrança e distribuição; gerenciado Fundo do Direito Autoral, manifestação sobre conveniência de alterar as normas de direito autoral e problemas a ele concernentes (Chaves, 1979, p. 41).

A partir disso, a disputa altera-se: no lugar da disputa por associados, tem-se a disputa para conseguir ocupar os cargos de direção do ECAD e, também, o poder de voto, o qual era feito de modo a beneficiar as maiores associações (Chaves, 1979). Esses aspectos começaram a mudar com o fim da Ditadura Militar e a, conseqüente, promulgação da Constituição Federal de 1988 e a Lei de Direitos Autorais, a qual manteve o ECAD e definiu o funcionamento das associações.

Pois bem, segundo a Constituição Federal, o cidadão tem a liberdade na escolha de se associar e sua permanência, além disso elas só podem ter as atividades suspensas ou encerradas por decisão judicial (*vide* Art. 5º da Constituição Federal 1988) . Paralelamente, a Lei nº 9610/98 aponta para o dever das associações de direitos autorais:

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;

(...)

VI - garantir aos associados o acesso às informações referentes às obras sobre as quais sejam titulares de direitos e às execuções aferidas para cada uma delas, abstendo-se de firmar contratos, convênios ou pactos com cláusula de confidencialidade; VII - garantir ao usuário o acesso às informações referentes às utilizações por ele realizadas (Brasil, 1998).

Apesar de Lei de Direitos Autorais apresentar uma diversidade de deveres para as associações, a evolução rápida e exponencial da tecnologia e dos *streamings* não estava posta,

levando a diversas atitudes consideradas controvertidas e autoritárias, tanto por parte dos autores e músicos, como das gravadoras e editoras (Valente, 2016). Consequentemente, com a pressão da classe artística, surgiu uma nova lei de gestão coletiva (Lei n.º 12.853/2013) na tentativa de relacionar as obrigações para a nova realidade: plataformas digitais. Diante do exposto, é fundamental entender as associações que compõem o ECAD e as proteções e críticas realizadas ao sistema de cobrança de direitos autorais na Execução Pública.

3.1.2 Estrutura do ECAD

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) foi criado pela Lei n.º 5.988/73 e seguiu válido após a promulgação da Lei de Direitos Autorais. Atualmente, representa o sistema de gestão coletiva vigente no Brasil, o qual é composto por sete associações: Abramus (Associação Brasileira de Música e Artes), Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes), Assim (Associação de Intérpretes e Músicos), Sbacem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), Socinpro (Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais), UBC (União Brasileira de Compositores), Sicam (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) (ECAD, 2024).

Desse modo, há um encadeamento desde a criação até o recebimento dos direitos autorais pela execução pública: o autor cria sua música; na sequência, envia um relatório atualizado para as associações; após isso, a música é executada publicamente e o usuário paga por isso. Nesse momento, o ECAD capta qual música foi reproduzida, por meio do código ISRC (*International Standard Recording Code* ou Código de Gravação Padrão Internacional), passa o valor para as associações, as quais repassam o percentual para seus filiados (Domínio Público *apud* ECAD, 2023).

Sendo assim, pode-se dizer que sua finalidade principal é a arrecadação, inspeção, fiscalização, controle e distribuição dos direitos autorais sobre as execuções musicais, ou literomusicais e de fonogramas, nacionais e estrangeiros. Pois bem, além das legislações que regem o ECAD (Lei n.º 9.610/98 e Lei n.º 12.853/2013), têm-se o estatuto e as normas de regulamentação, estruturas fundamentais para compreender a gestão dos direitos autorais.

O estatuto do ECAD o denomina como uma associação civil de natureza privada sem finalidade econômica e sem fins lucrativos, com prazo de duração indeterminado, constituída

por associações de direitos de autor e dos que lhes são conexos (Estatuto ECAD, 2015). Na sequência aborda os requisitos que as associações precisam ter para fazer parte da instituição, logo, aponta:

Para ser admitida como administrada pelo ECAD, a associação deverá ser constituída estatutariamente sem fins lucrativos e preencher os seguintes requisitos: a) Apresentar prova do registro do Estatuto no cartório competente, bem como da inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ. b) Apresentar a relação dos membros da sua Diretoria, acompanhada da respectiva ata de eleição, devidamente registrada, e, ainda, a relação dos seus associados e das obras e/ou fonogramas sob sua administração. c) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais publicados em quantidade equivalente ou superior a 10% (dez por cento) da média administrada por sociedades componentes do ECAD. d) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados. § 1º A admissão, ou manutenção de entidade como associação administrada, dependerá de decisão da Assembléia Geral, nos termos da alínea o) do artigo 28, deste Estatuto (Estatuto do ECAD, 2015).

Mais adiante, demonstra a necessidade da associação manter-se como administrada pelo período de um ano ininterrupto e, a partir disso, ser considerada efetivada no ECAD. Após isso, apresenta os direitos, deveres e penalidades ligados às associações. Vale observar que elas só podem ser destituídas do ECAD por votação da maioria ou desconstituição da própria associação, na forma do estatuto.

Ademais, aponta para a estrutura interna, a qual é dividida em Assembleia Geral e Superintendência (Estatuto ECAD, 2015). Nesse contexto, o primeiro órgão é considerado supremo, sendo responsável pelas suas normas de direção, fiscalização e composto pelas Associações Efetivas. Consequentemente, tal órgão é responsável privativo pelas votações centrais, as quais norteiam toda atuação ligada aos direitos autorais, nos termos do artigo 28 do Estatuto do ECAD:

Art. 28 Compete privativamente à Assembléia Geral: a) aprovar e alterar o presente Estatuto e suas eventuais modificações, por 2/3 (dois terços) dos votos sociais; (...) g) aprovar sistemas, normas, critérios e planos de arrecadação e distribuição dos direitos autorais de sua competência. h) aprovar a aquisição ou a alienação de imóveis, por 2/3 (dois terços) dos votos sociais presentes, na forma da alínea a) supra; i) estabelecer normas para a aquisição e alienação de patrimônio móvel; j) aprovar a instalação ou a desativação de Unidades Operacionais; l) aprovar a nomeação de procuradores “ad judícia” e/ou “ad negotia”, proposta pelo Superintendente; m) aprovar a política salarial do ECAD e seu quadro de cargos e salários; n) contratar empresa de processamento de dados, se necessário, para o controle eletrônico de suas operações; o) admitir e excluir Associações, na forma dos Arts. 8º e 9º, deste Estatuto, por 2/3 (dois terços) dos votos sociais presentes, observado o disposto na alínea a) supra; p) deliberar e adotar sobre qualquer providência necessária ao atendimento das atividades do Escritório (Estatuto do ECAD, 2015).

A superintendência, por sua vez, executa as determinações da Assembleia Geral e dá cumprimento às normas legais, estatutárias e regimentais (Estatuto ECAD, 2015). A partir dessa cúpula é que são criadas as normas regulamentadoras. Neste documento, são apresentadas definições centrais, além da apresentação dos princípios e critérios de arrecadação e distribuição. No momento atual deste trabalho, é imperioso apresentar conceitos normativos, para, com isso, compreender a proteção e as críticas efetuadas ao sistema de gestão coletiva baseado no ECAD.

Sendo assim, o Regulamento de Arrecadação, em seu artigo 4º, conceitua:

I - Usuário – Toda pessoa física ou jurídica que execute obras musicais, literomusicais e fonogramas através da comunicação pública, direta ou indireta, por qualquer meio ou processo, seja a utilização caracterizada como geradora, transmissora, retransmissora, distribuidora ou redistribuidora. Para os efeitos de arrecadação, consideram-se também usuários os organizadores de espetáculos, os proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários dos locais ou estabelecimentos em que ocorra execução pública de obras musicais, literomusicais e fonogramas. (art. 5º, V, Art. 29, VIII, alíneas “b” a “i”; Art. 68 e parágrafos, art. 86, 89 e 110 da Lei 9.610/98); II - Execução pública musical – A utilização de obras musicais e literomusicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica (ART. 68, §2º, LEI N.º 9.610/98).

Além disso, o Regulamento de Arrecadação traz a importante distinção entre usuário permanente e eventual. Nesse aspecto, o primeiro é aquele que executa obras musicais publicamente com habitualidade e continuidade; por sua vez, o segundo realiza essa execução de modo esporádico. Toda essa estrutura é fundamental para a arrecadação dos direitos autorais e conexos. Entretanto, possui diversos problemas atrelados à eficiência prática, conforme veremos a seguir.

3.2 Dualidade no sistema de gestão coletiva no direito autoral brasileiro

Não há dúvidas que o ECAD foi uma conquista histórica para os direitos autorais relacionados à Execução Pública no Brasil (Valente, 2016). Entretanto, com o passar dos anos, analisa-se uma desvirtuação da sua função principal, a qual deveria ser a defesa dos direitos autorais e conexos, e, na realidade, provoca o favorecimento das grandes associações e editoras (Valente, 2016).

Em decorrência disso, sua atuação já foi alvo de diversas investigações, a principal delas foi o requerimento nº 547, de 2011 – SF, o qual resultou em uma Comissão Parlamentar

de Inquérito (CPI) em 2011. Vale apontar que a CPI é um instrumento importante na proteção da democracia, a qual só pode ser instaurada por, tendo como “cargos principais” a relatoria e a presidência, no caso em tela, senador Lindbergh Farias (PT/RJ) e o senador Randolfe Rodrigues (PSOL/AP), de acordo com o relatório constante no Senado (Relatório Final, CPI, ECAD, 2011).

É importante ressaltar que, apesar de sua importância nuclear, a CPI não tem caráter decisório. O seu relatório final aponta para medidas que devem ser tomadas e, em uma parcela significativa das vezes, é enviado um parecer ao Ministério Público. No caso em questão, uma dura crítica realizada pelos autores e que, inclusive, resultou na CPI, foi a alegação da formação de um cartel. Desse modo, no âmbito da Secretaria de Direito Econômico (SDE) do Ministério da Justiça (MJ), foi instaurado o Processo Administrativo nº 08012.003745/2010-83, em face do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e das associações junto a este credenciadas, para apuração de suposta formação de cartel (Relatório Final, CPI, ECAD, 2011).

Nesse sentido, são diversos os argumentos que fortalecem a tese da formação de um cartel, prevalecendo o que aponta para a dificuldade no ingresso de uma nova associação ao ECAD. As conclusões dessas teses são apontadas no Relatório Final da CPI (2011):

A primeira denúncia refere-se à conduta, que seria praticada pelo Ecad, de dificultar o credenciamento de novas associações. Para tanto, **a entidade teria estipulado regras quantitativas abusivas e bastante rígidas (...)** (i) comprovação de titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por associações já componentes do Ecad; (ii) manutenção de representação permanente em pelo menos dois Estados, além da sede da sociedade; e (iii) quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do Ecad. A segunda denúncia refere-se **à conduta, que seria praticada pelas associações credenciadas, de dificultarem e, mesmo, impedirem o credenciamento de novas associações junto ao Ecad.** Para realizar tal conduta restritiva, elas se valeriam de um dispositivo estatutário do Escritório Central consoante o qual uma nova associação somente poderá se credenciar se aquelas já credenciadas o aprovarem. Isso porque as associações credenciadas possuem assento na Assembléia Geral do Ecad, cujo estatuto reza, no § 1º de seu art. 8º, que “a admissão, ou manutenção de entidade como associação administrada, dependerá de decisão da Assembléia Geral” (grifo nosso).

Essa postura do ECAD em requerer tantas coisas para uma associação ser efetiva, somada à padronização na parcela dos valores cobrados, foi enquadrada como cartel no parecer opinativo da Secretaria de Direito Econômico (SDE) e no relatório final da CPI. Por outro lado, o juiz de Direito Rodolfo César Milano, da 43ª vara Cível de SP, no processo 1132681-83.2015.8.26.0100, decidiu de modo favorável ao Ecad, alegando que não se trata de

cartel, tendo em vista a necessidade de monopólio dos processos para trazer uma objetividade na cobrança dos royalties das músicas:

O que o ECAD realiza, então, com a tabela de valores é a precificação genérica desse custo todo à facilitação tanto para o autor como também àquele que se utilizará da execução da obra musical. Ou seja, o valor que o produtor pagaria diretamente ao autor, ao preço que este estipulasse, pois a obra é dele, seria pago ao próprio ECAD, mediante valores criteriosamente compostos por suas assembleias (Sentença, Processo 1132681-83.2015.8.26.0100, 2016, SP).

Segue a narrativa apontando para o posicionamento do Superior Tribunal de Justiça:

Em se tratando de direito do autor, compete a este a sua fixação, seja diretamente, seja por intermédio das associações ou, na hipótese, do próprio Ecad, que possui métodos próprios para elaboração dos cálculos diante da diversidade das obras reproduzidas, segundo critérios eleitos internamente. Dessa forma, em regra, está no âmbito de atuação do Ecad a fixação de critérios para a cobrança dos direitos autorais, que serão definidos no regulamento de arrecadação elaborado e aprovado em assembleia geral composta pelos representantes das associações integram, e que contém uma tabela especificada de preços (valores esses que deverão considerar “a razoabilidade, a boa-fé e os usos do local de utilização das obras”, conforme a nova redação expressa no § 3º do art. 98 da Lei nº 9.610/1998). É firme a jurisprudência desta Corte Superior no sentido de ser válida a tabela de preços instituída pelo Ecad e seu critério de arrecadação (REsp. nº 1.160.483-RS, rel. e. Min. LUIS FELIPE SALOMÃO, 2014).

Outra crítica em relação à atuação do ECAD diz respeito ao modo de votação das decisões, o qual funciona de modo a favorecer as maiores, o que dificulta a inserção do artista independente, nos termos do estatuto, como observado no artigo 25, transcrito *in verbis*:

Art. 25 Cada Associação disporá de número de votos proporcionais ao quantitativo de direitos autorais distribuídos pelo ECAD aos seus associados e representados, no ano civil imediatamente anterior. § 1º O cálculo de votos será feito pelo ECAD e informado às Associações, passando a vigorar a partir do primeiro dia útil de abril de cada ano. § 2º À Associação Efetiva que menor arrecadação tiver, será distribuído 1 (um) voto e, às demais, um quantitativo proporcional. § 3º No cálculo dos votos serão desprezadas as frações inferiores a $\frac{1}{2}$ (meio) voto e arredondadas para maior as iguais ou superiores. § 4º Toda Associação admitida como Efetiva apenas disporá de 1 (um) voto até completar 12 (doze) meses de sua admissão no ECAD, a partir de quando passará a dispor dos votos que lhe caibam nos termos do “caput” deste Artigo (Estatuto do ECAD, 2015).

Além disso, vigora o distanciamento do artista em todo o processo, sobretudo, com a escassez de audiências públicas. Nesse sentido, apesar da conclusão da CPI ter sugerido uma lei de gestão coletiva, a qual foi efetivamente promulgada (Lei n.º 12.853/2013), as associações deveriam seguir certos princípios e deveres para com os artistas e a sua presença na sociedade:

Art. 98, § 2º As associações deverão adotar os princípios da isonomia, eficiência e transparência na cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma. (...)§ 7º As informações mencionadas no § 6º são de interesse público e o acesso a elas deverá ser disponibilizado por meio eletrônico a qualquer interessado, de forma gratuita, permitindo-se ainda ao Ministério da Cultura o acesso contínuo e integral a tais informações.(...)§ 9º As associações deverão disponibilizar sistema de

informação para comunicação periódica, pelo usuário, da totalidade das obras e fonogramas utilizados, bem como para acompanhamento, pelos titulares de direitos, dos valores arrecadados e distribuídos (Brasil, 2013).

Entretanto, apesar da exigência normativa, é evidente que ainda há uma dificuldade no acesso à informação e, conseqüentemente, na participação do autor, afinal, mesmo não sendo o mandatário, deveria ter o direito à informação resguardado (Pinto, 2016). Na prática, esse direito fica restrito aos relatórios anuais com balanços patrimoniais e sociais, os quais só são apresentados uma vez no ano (entre maio e junho) (ECAD, 2024).

Desse modo, o autor não tem um acompanhamento periódico do funcionamento das associações e não pode sair delas, para não ficar sem receber as frações de reais pelo seu trabalho (Pinto, 2016). Todo esse processo expõe uma dualidade na atuação do ECAD, haja vista que devia ser uma associação privada de arrecadação e distribuição, sem fins lucrativos. Apesar disso, gera economia, possui gastos e montantes financeiros, além de prestar um serviço de interesse público, o qual deve ser baseado na transparência e eficiência prática (Valente, 2016).

Diante do exposto, é fundamental explicar o processo de arrecadação dos direitos autorais na execução pública e como esses têm sido suprimidos com a falta de atuação em prol do autor, pelo ECAD e associações, frente aos *streamings*. Ainda, deve-se focar no *Spotify*, devido à sua relevância para o mercado musical, e no *Tiktok* em decorrência da sua ampla utilização para disseminação das músicas na atualidade.

3.3 Arrecadação dos direitos do autor na execução pública

A Execução Pública musical é a utilização de músicas em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos e transmissão, inclusive a radiodifusão, internet e exibição cinematográfica, mediante a participação de artistas remunerados ou não, segundo o ECAD. E, no Brasil, as arrecadações de direitos autorais atrelados a tal execução são realizadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição junto à gestão coletiva (Falcão, 2012).

Nesse contexto, as associações que executam esse trabalho e compõem o Escritório Central de Distribuição e Arrecadação são: Abramus, UBS, Amar, Assim, Sbacem, Socinpro e Sicam. Tudo isso, baseado na Lei de Gestão Coletiva (Brasil, 2013) .

Pois bem, é necessário apontar que a arrecadação dos direitos autorais e conexos será feita de modo diverso a depender da localização, região, meio de transmissão, intuito de lucro,

entre outros fatores. No presente trabalho, será delineada a diferenciação a partir dos meios de transmissão. Nesse aspecto, explica-se: quando a reprodução é feita de modo mecânico, ou seja, execução de fonograma, tais como rádio e televisão, a parte autoral receberá 2/3 do direito autoral devido, e a parte conexa (intérprete, produtor fonográfico e músicos), 1/3 (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024).

Isso funciona da seguinte maneira: a música é cadastrada e, com isso, passa a ter um ISRC (*International Standard Recording Code* ou Código de Gravação Padrão Internacional), o qual funciona como um CPF da música. Ou seja, a partir dele, a canção consegue ser identificada. Normalmente, esse trabalho de cadastro da música é realizado pelo autor ou pelas distribuidoras. Essas são responsáveis por levar as canções do artista para o público da melhor maneira possível, na atualidade, para os agregadores digitais, tais como o *Spotify*.

Para ilustrar melhor, relembre as tradicionais lojas de discos, as quais recebiam os discos das gravadoras. No caso digital, as lojas de música digitais recebem a música de empresas de distribuição digital. Nesse aspecto, em vez de enviar caixas de vinil a cada semana, distribuidores digitais entregam música digital para as principais lojas de música (Brandão, 2023).

Atualmente, existem várias empresas realizando esse trabalho, tais como *LANDR*, *CD Baby*, *TuneCore*, *Ditto Music*, *Loudr*, *Record Union*, *Mondon Tunes*, *Reverbnation*, *Tratore*, entre outras. Elas podem ser pagas, gratuitas, terem prazos diferenciados para o lançamento das músicas e pagarem aos autores 100% dos royalties. Diante disso, cabe a cada autor entender qual a melhor opção para seu objetivo de trabalho. Nesse contexto, trabalham com contratos de adesão. Como exemplo disso, é importante destacar parte do contrato da *Tratore*, justamente, sobre a distribuição para as agregadoras:

DOS DIREITOS CONCEDIDOS 3. Você confere à TRATORE os seguintes direitos de gestão sobre as Obras: (i) O direito de autorizar a distribuição digital das Obras, por todos os canais, portais, agregadores e demais distribuidores com quem tenha contrato para esse tipo de utilização, seja por download, por streaming, ou qualquer outra tecnologia, através de produtos completos ou de faixas avulsas, e ainda por coletâneas digitais geradas por serviços digitais ou ainda pela TRATORE, podendo promover a compactação, transcrição em qualquer formato de arquivo eletrônico e armazenagem das Obras para as finalidades desta autorização; (...) 3.3 A TRATORE poderá licenciar os direitos das Obras sem nenhuma restrição e limitação de tempo territorial, mídias de utilização e número de 'cópias' digitais comercializadas, podendo, ainda, a TRATORE exercer os direitos através de terceiros com quem venham a celebrar contratos. Você irrevogavelmente se obriga a ratificar todas as licenças concedidas a terceiros pela TRATORE durante o prazo de vigência, mesmo após o término e/ou rescisão do presente Contrato (Tratore, 2021).

Desse modo, para distribuir, realizam o cadastro em uma das associações de gestão coletiva (Abramus, UBC, Amar, Assim, Sbacem, Socinpro e Sicam), o que também pode ser feito diretamente pelo autor. A partir disso, o direito autoral e o conexo devem ser recolhidos. Então, as rádios, canais de televisão, lojas, boates, ou seja, todos os meios que executam a música mecanicamente devem mandar uma lista prévia ao ECAD, juntamente ao pagamento pelas canções exibidas, respeitando o percentual estabelecido no site da instituição (ECAD) para cada meio.

Normalmente, a tabela de preços é atualizada anualmente no Regulamento de Arrecadação de tal instituição, observando-se a quantia para radiodifusão e televisão aberta:

IV – Radiodifusão e TV abertavia sistema de satélite 1) Transmissão e/ou retransmissão musical, com ou sem imagem, pela radiodifusão por ondas hertzianas. 1.1)Emissoras de televisão a) As emissoras de televisão pagarão mensalmente pelos direitos autorais de transmissão e/ou retransmissão de obras e de fonogramas musicais uma importância correspondente a **2,5% (dois e meio por cento) do respectivo faturamento bruto, devidamente comprovado por documento idôneo**. b)A assembleia geral do Ecad, conforme os interesses dos titulares por ela representados, poderá autorizar a celebração de contratos, fixando critérios e parâmetros de precificação, respeitados os princípios presentes neste regulamento (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2023) (Grifo nosso).

Ademais, há uma diferenciação no percentual para emissoras de canal fechado, entretenimento, publicidade e canais legislativos. No tocante à rádio funciona da seguinte maneira:

1.5) Emissoras de rádio AMeFM a) As emissoras de rádio pagarão mensalmente pelos direitos autorais de transmissão e/ ou retransmissão de obras e de fonogramas musicais o valor constante na Tabela de Preços de Rádio (Anexo II), que leva em consideração a potência diurna dos transmissores, a região socioeconômica e a população do local onde estão instalados os transmissores. b) As emissoras que possuam outorga e/ou transmissor para o interior de estado, mas que sua programação musical atinja a capital do mesmo, deverão pagar o valor relativo ao seu município de concessão acrescido de 30% (trinta por cento) do preço da retribuição que pagaria uma rádio com a mesma potência na capital, se for uma rádio FM; ou acrescido de 20%(vintepor cento)dopreço da capital,sefor emissora de rádio AM. c) Se a emissora de rádio possuir transmissor localizado e instalado em outro município que não o da outorga, para efeito de classificação do nível populacional, prevalecerá o do município de maior população, de acordo como censo do IBGE utilizado pelo Ecad. (Regulamento de arrecadação,ECAD, 2023).

Vale apontar que os percentuais serão diferenciados, recolhidos em menor escala, em rádios comunitárias, educativas, mantidas por entidades governamentais ou religiosas sem finalidade lucrativa (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024).

A partir do momento que o ECAD arrecada esses percentuais fonomecânicos, ele fica com uma taxa administrativa de 10% (dez por cento), repassa 5% (cinco por cento) para a administração das associadas e distribui 85% (oitenta e cinco por cento) para o pagamento dos

direitos autorais e conexos. Destes 85%, $\frac{2}{3}$ irão para o autor e $\frac{1}{3}$ irá para os conexos, os quais são divididos entre 41,7% para os intérpretes 41,7%, 41,7% para os produtores fonográficos, e 16,6% para os músicos acompanhantes (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024 *apud* Lei nº 12.853/2013). Vale frisar que todo esse percentual está atrelado à execução mecânica.

Ademais, é preciso apontar para os créditos retidos, os quais ocorrem quando uma música captada pelo Ecad apresenta inconsistência ou ausência de informações, ou seja, o fonograma não é identificado devido à falta de cadastro da obra ou do fonograma (ISRC), falta de informações no cadastro da obra e referências de intérprete, duplicidades, divergência entre as grafias cadastradas e captadas, nomes incorretos, entre outros (ECAD, 2024). Portanto, os valores referentes a ela não são distribuídos para autores, intérpretes, editoras e os demais titulares (Art. 97, § 10 e § 11 da Lei n.º 12. 853/2013).

No ano de 2022, segundo o Balanço Patrimonial do ECAD, ficaram retidos R\$ 1.227.093,00 (um milhão, duzentos e vinte e sete mil e noventa e três reais) (ECAD, 2023). Esse valor deve ficar no ECAD pelo período de 05 (cinco) anos. Nesse período, se o autor se identificar, pode recolher (Balanço Patrimonial, ECAD, 2022). Caso oposto, após esse tempo, o valor deve ser redistribuído para a fonte que foi arrecadado, nos termos da Lei de Gestão Coletiva (Lei n.º 12. 853/2013):

§ 10. Os créditos e valores não identificados deverão permanecer retidos e à disposição dos titulares pelo período de 5 (cinco) anos, devendo ser distribuídos à medida da sua identificação. § 11. Findo o período de 5 (cinco) anos previsto no § 10 sem que tenha ocorrido a identificação dos créditos e valores retidos, estes serão distribuídos aos titulares de direitos de autor e de direitos conexos dentro da mesma rubrica em que foram arrecadados e na proporção de suas respectivas arrecadações durante o período da retenção daqueles créditos e valores, sendo vedada a sua destinação para outro fim.

Vale dizer que, em alguns momentos, esse valor foi utilizado pelo ECAD para benefício próprio, como em 2004, no qual eles resolveram distribuir para as associadas. Isso foi um escândalo público, o qual também foi objeto na CPI anteriormente citada, tendo em vista tratar-se de apropriação indébita, ou seja, ilícito civil e penal (Relatório Final, CPI, 2011). Diante disso, vale reafirmar que esse crédito não pode ter finalidade diversa da instituída em lei (Lei n.º 12.853/2013).

Diferente da arrecadação mecânica, quando se fala de shows “ao vivo”, a maneira de arrecadar já muda, pois não se protege a gravação, ou seja, o fonograma, apenas o direito do autor. Desse modo, nas apresentações ao vivo não são pagos direitos conexos, apenas a parte autoral.

Na atualidade, o problema central está na arrecadação das agregadoras, as quais são fundamentais para os artistas, tendo em vista que compõem 50% do capital musical, ou seja, a maior parte, segundo Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) na Pesquisa do Mercado Brasileiro da Música Independente (ABMI, 2021).

4. ASPECTOS CONSTRUTORES DO NÃO PAGAMENTO DOS DIREITOS CONEXOS NO SPOTIFY

4.1 Atores centrais na distribuição musical frente ao músico independente

A evolução tecnológica trouxe a figura do “músico independente”, ou seja, aquele que é responsável pela composição, gravação e distribuição sem a participação de um selo, gravadora, editora (agregadora) (Lima, 2019). Esse fato movimentou o mercado, haja vista o pensamento da possibilidade de novos talentos sem a necessária intermediação de um “patrocinador” (Marchi, 2022). No entanto, a chance de um artista independente conseguir ganhar algum valor ou visualização razoável é drasticamente menor (Lima, 2019).

Sendo assim, apesar desta classe ocupar numericamente a maior parte dos serviços de *streaming*, como aponta a pesquisa realizada pela Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) baseada em dados de 2019 e 2020 (ABMI, 2021). Nessa pesquisa, também se observa que a classe dos músicos independentes ocupa mais da metade da lista dos artistas. Apesar disso, eles não possuem recursos financeiros para arcar com os custos que garantem a continuidade do serviço, tendo que recorrer ao “segundo ofício” ou a perda dos direitos autorais patrimoniais digitais.

Dito isso, é importante diferenciar os atores envolvidos na indústria da música, os quais são centrais no contexto tecnológico. Nesse aspecto, conceitua-se a gravadora, segundo a IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica), como uma parceira para ajudar os artistas a alcançar o sucesso comercial e criativo (IFPI, 2023). Logo, fornecem recursos e pessoas, com o intuito de: apoiar uma equipe de crescimento, no que for necessário; investimento: para realizar a sua visão artística; experiência: para se envolver com os mercados em todo o mundo; relacionamentos: conectá-los a outros artistas e outros criadores; suporte: com a criação e gravação de suas músicas; coordenação global: ajudando a alcançar fãs no mundo todo (IFPI, 2023).

Nesse caso, a diferença nuclear do papel da gravadora antes e depois da música na era das plataformas digitais é a sua necessidade para a gravação propriamente dita (Marchi, 2020). Entretanto, mesmo não sendo fundamental no processo de gravação, a chance de um artista ser ouvido pelo público sem essa intermediária continua pequena, afinal, para aparecer nos algoritmos é preciso de investimento, capital e humano. Então, é possível afirmar que

essas grandes conglomeradas continuam necessárias para o alcance de um trabalho (Marchi, 2020).

Além das gravadoras, as editoras ou agregadoras também são centrais, pois são responsáveis por deixar o trabalho do artista à disposição das emissoras televisivas, rádios, séries, ou seja, promovê-lo. Isso funciona da seguinte forma: o artista cede, por escrito e onerosamente, os direitos autorais, respeitando os limites da Lei de Direitos Autorais:

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei; II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita; III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos; IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário; V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato; VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato (Brasil, 1998).

Somado ao serviço prestado nos limites legais, as agregadoras ficam com uma parcela significativa dos direitos autorais atrelados à execução pública no meio digital (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024). Em paralelo, questiona-se para onde vai esse percentual no que diz respeito à maioria dos artistas que são independentes e não possuem editoras. Pois bem, para compreender melhor isso, ainda é necessário observar o conceito do selo, que é outro ator fundamental na “Era dos Nichos”, pois estes surgiram como um braço das grandes gravadoras e, atualmente, também possuem uma parcela independente.

Nesse caso, o selo é responsável por promover determinados artistas que se encaixam no gênero deste (Texeira *apud* Pinheiro, 2016). Em contrapartida, recebem um percentual por venda de aparelhos físicos e shows (Texeira *apud* Pinheiro, 2016). Junto a esses atores, é preciso diferenciar o produtor fonográfico, pessoa que patrocina financeiramente o fonograma e recebe direitos conexos aos autorais, do produtor musical, o qual assessora a gravação, no quesito artístico.

Pois bem, após esses esclarecimentos, já começa a ficar evidente que o músico independente, principalmente o convidado para a gravação, é o menos beneficiado financeiramente em toda cadeia industrial (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024). Sobretudo, quando se fala em direito autoral nos *streamings*. Sobre isso, é fundamental relembrar que toda arrecadação nesse sentido é realizada pelo ECAD (Escritório Central de

Arrecadação e Distribuição) que, após um grande embate, conseguiu procedência na justiça e, hoje, a disponibilização da música na internet é considerada Execução Pública, segundo posicionamento do Superior Tribunal de Justiça (STJ):

RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. INTERNET. DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. TECNOLOGIA STREAMING . SIMULCASTINGE WEBCASTING . EXECUÇÃO PÚBLICA. CONFIGURAÇÃO. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ECAD. POSSIBILIDADE. SIMULCASTING. MEIO AUTÔNOMO DE UTILIZAÇÃO DE OBRAS INTELECTUAIS. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. NOVO FATO GERADOR. TABELA DE PREÇOS. FIXAÇÃO PELO ECAD. VALIDADE (...). 2. **Streaming é a tecnologia que permite a transmissão de dados e informações, utilizando a rede de computadores, de modo contínuo. Esse mecanismo é caracterizado pelo envio de dados por meio de pacotes, sem a necessidade de que o usuário realize download dos arquivos a serem executados.** 3. **O streaming é gênero que se subdivide em várias espécies, dentre as quais estão o simulcasting e o webcasting (...). Logo, o que caracteriza a execução pública de obra musical pela internet é a sua disponibilização decorrente da transmissão em si considerada, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas.** (RESP 1.559.264, 2017) (grifos nossos).

A partir desse julgamento foi consolidada a cobrança de direitos autorais em decorrência da disponibilização do provedor na internet. Nesse caso, segundo o ECAD, os percentuais funcionam da seguinte forma: 30% do valor arrecadado fica com a plataforma de *streaming*/loja virtual; 58% do valor arrecadado fica com a parte conexa, como produtor fonográfico, intérprete e músicos acompanhantes; 12% do valor arrecadado é para direitos autorais. Destes 12% atrelados aos direitos autorais, 3% são recolhidos pelo ECAD e distribuídos pelas suas associações aos autores e 9% é recolhido e pago a partir das editoras, agregadoras (ECAD, 2022). Entretanto, a maioria dos artistas são independentes. Ou seja, hoje, no Brasil, o músico que gravou o fonograma e tem seu direito constitucional e legal conexo ao autor não recebe seu percentual atrelado ao autoral nas suas maiores plataformas artísticas: os *streamings*.

Tudo isso se deve aos grandes monopólios e conglomerados que se perpetuam enquanto intermediários negociando junto a plataformas com sistemas não benéficos para a real valorização cultural do artista e democratização do acesso ao público (Marchi, 2020). Como consequência, é gerado um desestímulo à classe artística em proporcionar arte em um contexto sociopolítico de negação cultural, mantendo o país com características de subdesenvolvimento.

Contudo, não é apenas o Brasil que sofre com as políticas dos *streamings* que não pagam direitos autorais conexos aos músicos. Mas, a maioria onde vigora plataformas como o *Spotify*, haja vista a forma de arrecadação da plataforma atualizada até 2024, e o *TikTok*,

tendo em vista que a rede social é pouco transparente no que tange aos contratos até o presente momento.

4.2 O real funcionamento do *Spotify*

O *Spotify* é um serviço digital que dá acesso instantâneo a milhões de músicas, podcasts, vídeos e outros conteúdos de criadores no mundo todo (*Spotify*, 2024). Desse modo, tal acervo fica disponível em computadores e celulares com iOS e Android, o qual pode ser acessado a partir de planos gratuitos ou assinaturas pagas.

Vale apontar que, segundo dados divulgados pela plataforma, o *streaming* possui mais de 80 milhões de músicas, 8 milhões de artistas, 500 mil usuários e está presente em 65 países (*Spotify*, 2024). Por conta disso, o *Spotify* é a maior plataforma de música da atualidade, ou seja, não há como falar de direito autoral dos músicos sem entender a relação com esse meio.

Sendo assim, a música é cadastrada, analisada e distribuída, funcionando como uma prateleira de locadora. Para tanto, ela acessa clientes por meio de curadorias humanas e algorítmicas. Nesse aspecto, é importante frisar que o consumo de tal arte mudou, vive-se, hoje, na era da “pós – posse”, termo classificado por Tinson Sinclair (TINSON, 2017). Isso indica dizer que se prioriza o acesso no lugar da posse, transformando a música de bem em serviço.

Dentro da plataforma, a descoberta musical “ocorre em três fases: a primeira delas, caracterizada pela procura individualizada, apelando à proatividade de cada consumidor, passando para uma componente social iniciada em 2010-11, e de 2013 à atualidade dando prioridade à curadoria humana e algorítmica” (Vieira, 2018, p. 04). Essa curadoria trabalha ligando dados, a partir do histórico musical somado às informações da rede de pessoas semelhantes. Tal aspecto busca trazer uma personalização para suprir a falta de materialidade na experiência auditiva. Além disso, a curadoria acontece de forma estruturada ou não estruturada. Ou seja, “ela é dita não estruturada quando o utilizador apenas destaca ou acumula itens, sem categorizá-los. Paralelamente, tem-se a curadoria estruturada quando o indivíduo agrupa e coleciona os itens, categorizando-os de acordo com seus critérios” (Vieira, 2018, p. 13).

Diante dessas informações, fica evidente a importância do *Spotify* para a projeção de novos artistas (Freitas, 2023). Entretanto, o embate começa quando se fala dos direitos autorais. Pois, como visto no tópico anterior, apenas 12% do arrecadado é voltado ao pagamento desses direitos e, para o compositor diretamente pelo ECAD, apenas 3% (Regulamento de arrecadação, ECAD, 2024). Logo, a parte conexa não recebe direitos autorais nessa plataforma. Além do mais, esse percentual corresponde a um valor menor que \$0,01 dólar (ECAD, 2024).

Nesse momento, vale frisar que o *Spotify* não tem acesso aos contratos dos músicos com suas distribuidoras e editoras (Spotify, 2022). Consequentemente, o que se sabe é que o percentual arrecadado pelo ECAD é distribuído trimestralmente para *streamings* de áudio e vídeo, começando pelo segundo mês do ano, (fevereiro, maio, agosto e novembro), além de mensalmente, quando engloba os repasses de valores referentes aos segmentos Shows (espetáculos musicais, espetáculos circenses, espetáculos de natureza diversa e festejos populares), Shows Carnaval, Shows Festa Junina e Serviços Digitais – *Internet Show* (transmissão exclusiva ou simultânea de shows na *internet*). Essas informações estão disponíveis no “Calendário de Distribuição” do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD, 2024).

Contudo, a soma de todo esse valor é absurdamente baixa, o que está associado ao modo de arrecadação *pro rata* e à omissão legislativa no tocante à redistribuição dos valores conexos na parte autoral (Severiano, 2022). Afinal, o sistema de arrecadação *pro rata* utilizado pelo *Spotify* beneficia apenas os grandes artistas, haja vista que, com ele, o total de reproduções (ou *plays*) dados em um período equivale ao valor geral da arrecadação. Após isso, esse valor é dividido pela quantidade total e chega-se ao valor de um único *play*. Então, o artista recebe esse valor multiplicado pela quantidade de vezes que sua música foi tocada (Severiano, 2022).

Desse modo, a parte artista independente, ou seja, a maior no *Spotify* e que, na maioria dos casos, não possui condições de lançar gravações periodicamente e nem investimento publicitário para possuir as maiores quantidades de visualizações, recebe menores frações de dólar a cada dia. Afinal, cerca de 100 mil músicas entram diariamente na plataforma e, com isso, a divisão é cada vez maior (Spotify, 2024).

Nesse aspecto, o método de arrecadação utilizado pela plataforma cria abismos entre os grandes artistas e os independentes (UBC, 2024). Por conta disso, alguns serviços de *streaming* utilizam o *user center*, ou seja, utilizam do pagamento e do histórico do usuário,

para dividir proporcionalmente o valor entre os artistas consumidos por aquele cliente. Esse modelo reduz a desigualdade entre artistas em diferentes graus de conhecimento do público. Entretanto, não é utilizado pela principal plataforma (Severino, 2022).

Contudo, a questão ficou ainda mais sensível com a recente alteração da plataforma, pois, agora, só recebe o percentual de direito autoral quem tiver mais de 1000 *plays* nos últimos doze meses (Spotify, 2024). Enfim, essa forma de arrecadação de modo geral paga uma fração minúscula aos compositores e não paga aos músicos e produtores, peças centrais no processo de criação.

Ademais, a omissão legislativa no que se refere ao pagamento de direitos autorais para a parte conexa é séria e demonstra uma falha no acompanhamento da lei às novas necessidades e dinâmicas sociais do meio tecnológico. Além de um evidente desinteresse da plataforma em efetivar os pagamentos de forma menos injusta. Isso fica evidente ao analisar a situação do Uruguai, primeiro país do mundo a editar uma lei que obriga os serviços de *streamings* a pagarem a parte conexa e a resposta da plataforma foi afirmar que deixaria de atuar no país (UBC, 2023), o que mudou após pressão.

Contudo, arrecadar a parte conexa, não diminui o percentual da plataforma. Dito isso, é necessário entender o tratado francês e a legislação uruguaia como precursores dos avanços acerca do tema, afinal são os primeiros países a versar sobre o direito autoral da parte conexa nos *streamings*.

4.2.1 Tratado Francês

A França é um país importante na temática garantia e desenvolvimento dos direitos humanos, haja vista que foi o berço da Revolução Francesa, a qual possuía o lema da “igualdade, fraternidade e liberdade”. Nesse sentido, os direitos autorais estão abarcados pelos direitos humanos e, na Constituição brasileira, pelos direitos e garantias fundamentais (Brasil, 1988).

Sendo assim, a primeira convenção acerca do tema inicia-se na França, na década de 1880. A Convenção da União de Berna (CUB) é fruto dos trabalhos que resultaram na *Association Littéraire et Artistique Internationale* (em tradução livre de francês: Associação Literária e Artística Internacional) de 1878, desenvolvida por insistência do escritor francês

Victor Hugo. Antes da sua adoção, as nações frequentemente recusam reconhecer os direitos de autor de trabalhos de estrangeiros. Desse modo, ela foi revista em Paris e completada em Berna, na Suíça, em 1914 (Zanini, Leonardo 2014).

Na atualidade, possui a ADAMI (*Société de Gestion Collective des Droits de Propriété Intellectuelle des Artistes-Interprètes* – Sociedade Civil para a Gestão dos Direitos dos Artistas e Músicos do Espetáculo) que é uma organização francesa de gestão coletiva dos direitos dos artistas (OGC), ou seja, dos direitos conexos. Nesse aspecto, no final de 2022, a ADAMI assinou um acordo pioneiro com os produtores fonográficos, no qual estes aceitaram repassar aos músicos e intérpretes 10% a 11% das receitas obtidas com as execuções no *streaming* dos álbuns e *singles* dos quais estes participem (UBC, 2023).

Sendo assim, trata-se do Acordo de garantia de remuneração mínima listado no artigo L. 212-14 do Código de Propriedade Intelectual francês, o preâmbulo desse documento diz que:

(...) o acordo é celebrado entre, por um lado, as organizações profissionais representativas dos artistas intérpretes e as organizações de gestão colectiva representativas dos artistas intérpretes e, por outro lado, as organizações profissionais representativas dos produtores de fonogramas e as organizações de gestão colectiva representativas dos produtores de fonogramas exercem esta atividade como atividade principal e que, portanto, estão abrangidos pelo Acordo Coletivo Nacional de Edição Fonográfica (CCNEP). (Tradução livre).

Além disso, sintetiza os três objetivos centrais dessa remuneração mínima:

Visa implementar a Garantia de Remuneração Mínima (GRM) prevista no artigo L. 212-14 do Código da Propriedade Intelectual. Trata-se, assim, da remuneração paga pelos produtores de fonogramas aos artistas intérpretes em troca da disponibilização de um fonograma para que todos possam ter acesso a ele por sua própria iniciativa, no âmbito das transmissões em streaming. Pretende-se que seja tornado obrigatório por despacho do Ministro responsável pela Cultura no âmbito do disposto no artigo L. 212-14 do Código da Propriedade Intelectual.

Diante disso, tornou-se o primeiro país do mundo a pagar os direitos conexos ao autor nos *streamings* (UBC, 2022), sobre isso é importante trazer a fala de Ana Mosca (advogada, especialista em direito autoral):

(...) Avanços como a inclusão de direitos conexos no streaming deveriam estar garantidos num texto legal. Trata-se de algo mais do que justo, é urgente que se pague. Atualmente, tudo o que esteja fora da margem da atual lei de direitos autorais depende de chancela pelo STJ ou STF. É uma grande insegurança para os artistas. Além disso, não ajuda nada termos um governo declaradamente contrário à classe criativa. Os secretários que passaram recentemente pela área têm, quase todos, um total desconhecimento sobre o tema", diz Ana. "Na França, o governo encomendou o acordo. Aqui, governo e Congresso não parecem minimamente preocupados com as indústrias criativas, que fazem a economia girar. Em vez disso, há corte de verbas, boicote à extensão da Lei Aldir Blanc, veto à Lei Paulo Gustavo... (Mosca, 2022).

Desse modo, tal documento é uma conquista histórica dos sindicatos e entidades franceses que representam intérpretes e músicos acompanhantes, o qual altera a lógica de trabalho e recebimento. Vale apontar que, segundo dados expostos pelo *Spotify*, só em 2023 a plataforma de *streaming* de música somou receitas de 3,35 bilhões de euros entre julho e setembro, crescimento de 10,6% na comparação anual (*Spotify*, 2023).

Esse fato evidencia um ganho das gravadoras sobre o não pagamento dos direitos conexos. Pois bem, como o acordo de remuneração mínima firmado pela ADAMI e demais entidades não alterou o percentual de lucro da empresa, o *Spotify* permaneceu atuando no país (UBC, 2023).

4.2.2 Legislação Uruguaia

A constituição uruguaia, assim como a brasileira, versa sobre os direitos autorais, dada a sua importância em uma sociedade democrática de direitos, a qual resguarda o direito à propriedade. Isso é evidente nos artigos 32 e 33 da Constituição Uruguaia, os quais:

Artigo 32.- A propriedade é um direito inviolável, mas sujeita às disposições das leis estabelecidas por razões de interesse geral. Ninguém poderá ser privado do direito de propriedade, salvo nos casos de necessidade ou utilidade pública estabelecidos em lei e sempre recebendo justa e prévia indenização do Tesouro Nacional. Quando a expropriação for declarada por necessidade ou utilidade pública, os proprietários serão indenizados pelos danos que sofrerem pela duração do processo de desapropriação, quer a desapropriação seja concluída ou não; mesmo aqueles que decorrem de variações no valor da moeda. Artigo 33.- A obra intelectual, direito do autor, do inventor ou do artista, será reconhecida e protegida por lei (Brasil, 1967. Tradução livre).

Além disso, o país possui legislações específicas, tais como a Lei de Direitos autorais n.º 9.739/2003 e a Lei de Proteção à Propriedade Intelectual n.º 17.616/2003 (Canavez, 2020). Tais instrumentos normativos objetivam a proteção do autor e de seus conexos, como fica evidente no artigo primeiro da Lei n.º 9.739/2003:

Art. 1º. Esta lei protege o direito moral do autor de toda criação literária, científico ou artístico e reconhece o direito de propriedade sobre produções de seu pensamento, ciência ou arte, observado o estabelecido pelo direito consuetudinário e pelos artigos seguintes. Da mesma forma, **e com base nas disposições decorrentes desta lei, protege os direitos dos artistas, intérpretes, produtores de fonogramas e organizações de radiodifusão.** Esta proteção não afetará de forma alguma a proteção dos direitos autorais sobre as obras protegidas. Consequentemente, nenhuma das disposições contidas a seu favor nesta lei pode ser interpretada no

sentido de prejudicar essa proteção (Lei de Direitos Autorais. Tradução livre. Grifos nossos).

Apesar da proteção legal, observa-se que esses diplomas normativos não estavam atualizados para a nova realidade tecnológica. Sobretudo no que diz respeito às plataformas digitais, como o *Spotify*. Afinal, o referido *streaming* não paga direitos autorais conexos aos do autor musical (UBC, 2023). Desse modo, não cumpre as legislações postas.

Em decorrência disso, as associações internacionais de direitos autorais, tais como AEPO ARTIS (Associação de Organizações Europeias de Intérpretes, FILAIE (Federação Ibero-Latino-Americana de Artistas Intérpretes), FIM (Federação Internacional de Músicos) e SCAPR (Conselho de Sociedades para a Gestão Coletiva dos Direitos dos Intérpretes), começaram a apoiar a SUDEI (Sociedade Uruguaia de Artistas e Intérpretes) para alterar essa realidade (CLIP, 2023). Desse modo, a SUDEI corresponde a uma associação civil sem fins lucrativos formada por intérpretes de obras musicais e literárias residentes na República Oriental do Uruguai (Santopietro, 2023).

Sendo assim, objetiva a defesa dos direitos morais e a gestão dos direitos patrimoniais dos seus associados e representantes no país e no estrangeiro. Atualmente, segundo dados expostos pela própria organização, representa mais de 4.500 artistas, entre músicos, atores, cantores, dançarinos do país, e os diferentes artistas internacionais através de contratos de reciprocidade (AIE, Espanha, 2023) e a FILAIE, Federação Ibero-Latino-Americana de Artistas Cênicos e Intérpretes.

Diante da representatividade da instituição, participou do Projeto de Prestação de Contas ou Rendição de Contas, ou seja, um trâmite legal anual do Legislativo uruguaio que inclui o orçamento e outros temas fundamentais para o bom funcionamento do Estado. Logo, a SUDEI apresentou o texto, intitulado de “A Revolução Digital, O Novo Modelo da Indústria Musical E O Direito dos Intérpretes”, o qual altera os artigos 284 e 285 da Lei de Direitos autorais, adicionando o pagamento conexo nas plataformas:

Artigo 284. O intérprete de obra literária ou musical tem o direito de exigir remuneração pela sua interpretação difundida ou retransmitida através de radiotelefonia, televisão, Internet ou redes digitais de qualquer espécie, ou gravada ou impresso em disco, filme, fita, fio ou qualquer outra substância, meio ou corpo adequado à reprodução sonora ou visual. Caso não se chegue a acordo, o valor da remuneração será fixado em julgamento sumário de autoridade judicial competente. 285. Os acordos celebrados entre autores, compositores, intérpretes, diretores e roteiristas no que diz respeito ao seu poder de comunicação pública e de disponibilização ao público de fonogramas e gravações audiovisuais geram, em todos os casos, o direito ao justo e remuneração equitativa pela sua exploração. Fica ainda estabelecido que as entidades gestoras devidamente autorizadas a funcionar

ficam investidas da correspondente representação legal nos termos da regulamentação do Poder Executivo (Rendição de Contas, 2023. Tradução livre).

Esses artigos são nucleares, à medida que, pela primeira vez, as plataformas digitais serão obrigadas a pagar para a parte autoral conexa (UBC, 2023). Fato esse é importante, pois deixa o Uruguai como pioneiro, vanguarda nas mudanças que precisam ser efetivadas pelo *Spotify*. Nesse momento, é importante salientar que o projeto, oposto ao alegado pela empresa em nota, a qual afirmou que:

O Spotify já paga cerca de 70% de cada dólar que gera de música para as gravadoras e editoras, que são as donas dos direitos da música e pagam aos artistas e compositores. Qualquer pagamento adicional torna nosso negócio insustentável. Temos orgulho de sermos os maiores geradores de receitas da música, tendo contribuído com mais de 40 bilhões de pesos uruguaios. Graças ao streaming, a indústria da música no Uruguai cresceu 20% só em 2022”, afirmou a empresa, que acusou as mudanças na legislação de obrigá-la a “pagar duas vezes pela mesma música”, o que “lamentavelmente não nos deixa outra opção além de deixar de estar disponíveis no Uruguai (*Spotify*, 2023).

Não se trata de uma diminuição do valor arrecadado pela plataforma. Mas, de uma redistribuição das gravadoras e da autoral com as conexas, de modo equitativo, conforme foi explicado pela SUDEI e por Jorge Gandini, relator do projeto e membro do Partido Nacional de centro-direita, os quais afirmaram que há um problema interpretativo que precisa ser esclarecido, pois não há um “duplo pagamento”, há apenas um novo reajuste (Santopietro, 2023).

Logo, assemelha-se ao tratado Francês, entretanto aumenta a proteção, pois a regra é legislativa. Contudo, no caso em questão, a plataforma anunciou que iria parar as operações no país a partir de fevereiro de 2024 (*Spotify*, 2023). Diante disso, houve o questionamento do por que o *Spotify* sairia do Uruguai se, com a mudança, ele não perdesse lucro e a parte conexa será paga. Com isso, estava evidente que tal decisão foi feita para gerar pressão nos demais países e cobrir uma face assustadora e sigilosa da indústria musical: o contrato entre as grandes gravadoras e o *Spotify*.

Entretanto, após ampla pressão do *Spotify*, o governo recuou e assinou um decreto, o qual obriga as gravadoras a pagarem diretamente para a parte conexa de modo justo e equitativo (Santopietro, 2023). Desse modo, reafirmando a não duplicidade no pagamento da plataforma. Fato esse, levou o *Spotify* a recuar e seguir com as atividades no país.

Por todo exposto, observa-se, apesar das consequências, a alteração da Lei de Direitos Autorais uruguaia como pioneira e vanguardista. Afinal, é o primeiro país do mundo a

garantir- por meio de lei- o pagamento dos direitos conexos na “Era dos *Streamings*” (UBC, 2023).

Ademais, trazendo para o plano nacional, verifica-se a possibilidade de soluções similares à encontrada pelo Uruguai, tendo em vista que – apesar das diferenças- o tratamento dos direitos autorais no país também é realizado pela gestão coletiva, a partir da SUDEI (SUDEI, 2024). Paralelamente, no Brasil, é realizado pelo ECAD. Junto a isso, a fixação de um valor mínimo de pagamento para os conexos faz jus à intervenção mínima do estado nos contratos, a fim de restabelecer o equilíbrio entre as partes, nos moldes do Código Civil.

5. DELINEAMENTOS SOBRE A FALTA DE TRANSPARÊNCIA NA ARRECADAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS NO *TIKTOK*

5.1 A importância do TikTok para a ascensão musical

Além das plataformas de *streamings*, ou seja, da tecnologia apta a transmitir conteúdos pela internet, têm-se as redes sociais. Essas estão voltadas à transmissão de conteúdos somada à relação entre pessoas. Entre as redes mais consumidas no mundo encontra-se o *TikTok*, o qual possui mais de 3 bilhões de usuários e está presente em mais de 150 países, sendo o atual recordista de downloads e usuários (Walliter, 2021). Nesse sentido, trata-se de uma rede social sucessora do aplicativo *Musica.ly*, criado em 2014, o qual funcionava da seguinte forma:

(...) centralizava sua proposta em dublagens de trechos musicais de 15 a 60 segundos, às quais diferentes velocidades, filtros e efeitos, entre outros, poderiam ser adicionados. (...). Em 2015, um ano após seu lançamento oficial, o aplicativo chinês já havia atraído milhões de musers - como eram chamados seus interagentes - e se tornou um dos mais baixados em mais de 30 países, incluindo Estados Unidos, Japão e Brasil (Bastos, et al., 2021, p. 6).

Após isso, a empresa *ByteDance* comprou o *Musica.ly* e fundiu as características para formar o *TikTok* em 2016. A partir disso, a rede social começou a utilizar algoritmos poderosos atrelados à inteligência artificial para recomendar conteúdos e impulsionar os participantes a criarem e replicarem as *trends*, ou seja, assuntos, vídeos, coreografias e músicas selecionadas naquela semana. Afinal, ao participar de uma *trend*, o usuário tem uma maior chance de viralizar o seu conteúdo, algo valioso na era da reprodução. Pois bem, juntando todos esses aspectos a rede se tornou um fenômeno, sobretudo no Brasil, que é o segundo maior consumidor da plataforma, perdendo apenas para a China, a criadora. Desse modo:

No *ranking*, a China aparece na liderança do uso do TikTok nos últimos 12 meses, com 72% dos entrevistados reportando ter utilizado o app entre julho de 2020 e junho deste ano. No Brasil, o percentual é de 40%, seguido pelo México, com 37%, pela Rússia, com 31%, e pela Alemanha, com 26%. Os Estados Unidos aparecem em sexto lugar, com 24%. O ranking é completado por Reino Unido (24%) e Canadá (22%). Na China, o TikTok tem uma versão adaptada ao mercado local que leva o nome de Douyin (Revista Exame, 2021).

Diante disso, hoje, o *TikTok* é responsável por alterações e criações culturais, posto que trouxe um modo de consumo acelerado corresponde à efemeridade da globalização, sobre isso:

A globalização de hoje é mais do que uma troca de lugares. Que determinadas formas culturais de um lugar migrem ou se desloquem a um outro lugar, que um lugar influencie culturalmente um outro, não faz ainda a globalização. A globalização de hoje modifica o lugar enquanto tal. Ela o desinterioriza, toma-lhe a ponta que anima um lugar. Onde as formas culturais de expressão se perdem, no

processo de deslocalização, de seu lugar original, levadas e oferecidas a uma justaposição hipercultural, a uma simultaneidade hipercultural, em que a perda da unidade dos objetos e dos fatos do aqui e agora cede à repetição atópica, é aí que a áurea está em declínio (...) (Han, 2019, p. 66- 67).

A partir disso, é possível afirmar que a rede social não só impactou no modo de compor as músicas com mais aceleração, refrões no início e batidas mais marcadas para as danças, como também moldou o que leva um artista a ter sucesso: a audiência. Sobre isso, é importante trazer a pesquisa realizada pela *Winnin* (plataforma que, por meio de Inteligência Artificial, consolida dados das maiores plataformas de vídeo do mundo e permite analisar, entender e criar estratégias de conteúdos em vídeo para transformar em estratégias comerciais), a qual demonstrou que das dez músicas mais tocadas no *Spotify* em 2020, sete fizeram sucesso primeiro no *TikTok* (Sabra, 2024).

Com isso, fica evidente a importância da rede social na ascensão do artista. Outro caso que demonstra a importância da rede para a indústria da música é o caso da canção “Envolver” da Anitta, a qual conquistou o primeiro lugar do *Spotify* global após viralizar no aplicativo, como pode ser visto nas diversas reportagens jornalísticas da época:

“Envolver”, que deve estar presente no novo disco da cantora, a ser lançado ainda este ano, também ganhou as redes sociais. No TikTok, um vídeo de Anitta performando a canção em um show viralizou e se transformou em um “desafio” (algo comum na plataforma) reproduzido por milhares de pessoas e chegando até mesmo a celebridades internacionais, como o cantor Justin Bieber. A música está entre as 10 músicas mais escolhidas pelos usuários nos Estados Unidos no Tik Tok (Revista Exame, 2022).

Desse modo, o *TikTok* foi apontado como elemento fundamental para, pela primeira vez na história, um artista brasileiro ocupar o topo das paradas de músicas mundiais (Revista Exame, 2022). Entretanto, justamente pela importância da rede social no que diz respeito à promoção de diferentes artistas, é importante questionar e entender como funciona a arrecadação de direitos autorais.

No caso em tela, observa-se que, mesmo tendo despontado como fenômeno em 2020, a rede social ainda não possuía nenhum acordo com o ECAD. Afinal, foi alegado que não se tratava de uma plataforma de consumo musical “somos uma plataforma de criação e visualização de vídeos curtos, não um produto para puro consumo de música que requeira um catálogo inteiro de uma gravadora” (Todd Scheffin, 2020).

Entretanto, essa afirmação era controversa, tendo em vista o peso da rede na ascensão de artistas e os contratos antigos do *TikTok* e gravadoras como a Warner e a Sony. Após pressão midiática e judiciária, em julho de 2021, a plataforma anunciou que fechou um

contrato com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição para o pagamento de direitos autorais. Apesar dessa conquista, vigora aqui um problema mais nebuloso que no *Spotify*: a falta de transparência nos percentuais (ECAD, 2021).

Nesse sentido, em buscas feitas em diversos canais e no próprio administrativo, encontrou-se uma política de propriedade intelectual dúbia, a qual não deixa claro qual o percentual de remuneração dos artistas. Na Central de Ajuda do *TikTok* aparece a “Política de Propriedade Intelectual”, a qual afirma que:

A TikTok respeita os direitos de propriedade intelectual dos outros, e esperamos que faça o mesmo. Os Termos de Serviço e das Diretrizes Comunitárias da TikTok não permitem a publicação, partilha, ou envio de qualquer conteúdo que viole ou infrinja o direito de autor, marcas ou outros direitos de propriedade intelectual de outrem. **Direito de Autor** O Direito de Autor é um direito que protege obras originais de autores (por exemplo, música, vídeos, etc.). Geralmente, o Direito de Autor protege uma expressão exteriorizada e original de uma ideia (por exemplo, a forma específica como um vídeo ou música é expresso ou criado) mas não protege ideias ou factos subjacentes. **Violação de Direito de Autor** Não permitimos qualquer conteúdo que infrinja o direito de autor. A utilização de conteúdo de terceiros, protegido por direito de autor, sem a devida autorização ou fundamento legalmente válido pode conduzir à violação das políticas da TikTok (Tiktok, 2024).

Desse modo, há uma aparente proteção que diz respeito ao *site* e a utilização dos vídeos. No entanto, vale apontar que, no processo de baixar e compartilhar, a fonte é perdida. Ainda tem toda uma parte do texto explicando como evitar e o que fazer ao ser notificado por infringir direitos autorais.

Entretanto, o que está longe de ficar claro é como funciona o percentual de direitos autorais. Sabe-se que o ECAD arrecada e distribui, porém, no presente caso, não fica explícito em nenhuma das plataformas como é feita essa divisão. Além de trechos presentes na central de ajuda do *TikTok* que deixam até o pagamento questionável, isso pode ser visto no trecho sobre o funcionamento da Biblioteca Comercial:

O que é a Biblioteca de Música Comercial? A Biblioteca de Música Comercial do TikTok é um conjunto de mais de 150.000 faixas **pré-aprovadas e isentas de royalties provenientes de artistas emergentes e gravadoras de primeira linha**. A biblioteca apresenta faixas com e sem letras em todos os gêneros, do rock, ao hip-hop, à eletrônica, à música folclórica, e está crescendo a cada dia, para que não falte uma trilha sonora a sua próxima campanha. A Biblioteca de Música Comercial pode ajudar você a encontrar músicas para usar em seu conteúdo orgânico e pago que é pré-autorizado para uso de empresas e marcas. Isso economiza o processo demorado e caro de obter licença por conta própria, para que você possa se concentrar em criar um ótimo conteúdo e administrar seus negócios (Tiktok, 2024).

Nesse caso, questiona-se a utilização de “isentas de royalties provenientes de artistas emergentes e gravadoras de primeira linha” (Tiktok, 2024). Pois bem, com tudo isso ainda não foi possível verificar a remuneração dos artistas a partir do *TikTok*, o que é um problema,

tendo em vista o peso da rede social na esfera e divulgação musical para o Brasil e o mundo (ESPM *apud* Winnin).

Após todos os embates atrelados à falta de pagamento de direitos conexos no *Spotify* e a não transparência dos percentuais de arrecadação a partir do *TikTok*, fica explícita a vulnerabilidade da classe artística no que tange à dualidade entre a distribuição de seu trabalho e a desproteção do recebimento e arrecadação.

5.2 Dilema entre a distribuição e a desproteção

No momento atual, não há como negar o impacto das novas tecnologias na sociedade e, conseqüentemente, nas produções musicais. Afinal, vive-se em um “*ciberespaço*”, ou seja, um meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores (Lévy, 1998), o qual cria uma “*cibercultura*”, que diz respeito ao conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensamento e valores que se desenvolvem com o crescimento do ciberespaço:

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “*cibercultura*”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (Lévy, 1999, p.17).

Desse modo, novos comportamentos sociais e artísticos são criados e remodelados para o consumo dentro da rede mundial de computadores. Logo, não há como fazer música hoje sem pensar na cultura das redes (Marchi, 2020). Diante dessa transformação tecnológica, o modo de consumir músicas passou da materialização do CD, para o conhecimento delas nas redes sociais e o consumo nos *streamings* (Marchi, 2020).

A partir desse contexto, a arrecadação dos direitos autorais sofreu drásticas mudanças, o que pode ser visto no último balanço divulgado pelo ECAD (Balanço Patrimonial, ECAD, 2023). Em 2022, o digital foi o segundo maior modo de arrecadação de direitos autorais e o que demonstrou maior crescimento. Vale apontar que o segmento perde apenas para a TV e a causa central disso é a fração mínima paga pelo digital, auxiliada pelo não pagamento da parte conexa (Balanço Patrimonial, 2023).

Com essa mudança para o digital, os artistas, agora, dependem de suas redes. Fato esse é dúbio, pois:

Novo pharmakon, a inteligência coletiva que favorece a cibercultura é ao mesmo tempo um veneno para aqueles que dela não participam (e ninguém pode participar completamente dela, de tão vasta e multiforme que é) e um remédio para aqueles que mergulham em seus turbilhões e conseguem controlar a própria deriva no meio de suas correntes. (Lévy, 1999, p.30).

Nesse sentido, é preciso observar as faces desse trabalho.

5.2.1 Distribuição

O meio digital facilitou a produção musical à medida que propagou as possibilidades de *homme studios*, somada a não dependência de uma gravadora para lançar a canção (Marchi, 2020). Por conta disso, obteve diversos pontos positivos, tais como a democratização da arte, a possibilidade de ascensão de novos artistas e a variação rítmica.

Em primeiro lugar, a democratização da arte é importantíssima, haja vista que ela, por muito tempo, foi vista e valorizada como produção e acesso da elite, uma arte sacralizada, estática e sem interferências do povo. Atualmente, a *internet* provocou a mudança no próprio conceito de arte, democratizando sua produção e seu acesso:

Através de sua prática, questiona símbolos e paradigmas, coloca a arte como algo transformável, que pode assumir diferentes significados e configurações em tempos diferentes. O ready-made analisado, portanto, referencia um trabalho de séculos passados, porém, assume identidade própria, ligando-se ao seu próprio tempo e possibilidades técnicas e intelectuais, na atitude de expor as evidências visuais e conceitos que a arte coloca em transformação ao longo dos diferentes períodos históricos e culturais (Archer *apud* Schlichta; 2016, p. 18).

Pois bem, a arte muda a sociedade e a sociedade é alterada pelo acesso à arte. Outro ponto importante diz respeito à ascensão de novos artistas, com novas características, que rompem com os padrões estéticos e criativos. Logo, o barateamento da tecnologia propiciou a utilização de novos recursos que auxiliam em seus processos de criação e divulgação de trabalhos, além de permitirem ao mundo um contato mais democrático com a arte e a cultura (Celeti, 2011).

Logo, os artistas individuais conseguiram conquistar seu espaço perante os grandes nomes do ramo artístico graças à cultura que não diferencia o mercado de *hits* com o de nichos. Por conta disso, tornou possível a ascensão de novos artistas. Ademais, é possível perceber uma maior variação rítmica no meio digital, o qual é composto por diversos nichos,

nesse caso, enquanto na rádio, o sertanejo domina, no digital há uma variação “cauda longa” (Gomes, 2015).

Todos estes aspectos fazem com que o músico tenha uma maior possibilidade de ter o seu trabalho reconhecido ao utilizar das redes sociais e dos serviços de *streamings*, os quais funcionam como as maiores vitrines para uma carreira musical.

5.2.2 Desconstrução

Em contrapartida, apesar do meio digital possuir maior distribuição e visibilidade, representa uma desconstrução de diversos direitos arduamente construídos em outros meios, uma vez que o artista não pode se preocupar apenas com a criação. Ele precisa estar presente e ativo nas redes. Além disso, as diferenças socioeconômicas ainda definem quem terá mais seguidores e as plataformas digitais não pagam devidamente. Em casos específicos, sequer pagam os direitos autorais (UBC, 2023).

Sendo assim, quando se fala da ocupação do músico em vários locais, fala-se de um trabalho muito superior às oito horas diárias e ao descanso semanal, ou seja, trata-se de direitos protegidos pela Constituição Federal que são violados (Horta Nunes, 2017). Na realidade do compositor independente, ele precisa fazer todo o processo e, com isso, a presença nas redes se torna um trabalho obrigatório para observar sua canção distribuída e sem remuneração (Marchi, 2019). Ou melhor, o próprio operário paga para trabalhar, tentando patrocinar e nunca é o suficiente:

Doravante não basta mais identificar-se passivamente com uma categoria, uma profissão, uma comunidade de trabalho; é necessário ainda engajar a singularidade, a própria identidade pessoal na vida profissional. É precisamente essa dupla mobilização subjetiva, bastante individual, de um lado, mas ética e cooperativa, de outro, que o universo burocrático e totalitário era incapaz de suscitar (Lévy, 1998, p.21).

Além disso, apesar da citada possibilidade de ascensão, ainda é um universo reprodutor de diferenças sociais. É possível afirmar isso ao observar que as músicas só têm maiores alcances quando são muito patrocinadas e replicadas (Severiano, 2022). No momento atual, até para concorrer em alguns editais, como o do Banrisul em 2020, o número de seguidores e o alcance das redes sociais dos músicos foi observado. Esse fato restringe artistas independentes, que, em sua maioria, precisam conciliar a atividade artística com outros serviços e não possuem dinheiro para patrocinar ou comprar visualizações:

A nova economia afeta a tudo e a todos, mas é inclusiva e exclusiva ao mesmo tempo; os limites da inclusão variam em todas as sociedades, dependendo das instituições, das políticas e dos regulamentos. Por outro lado, a volatilidade financeira sistêmica traz consigo a possibilidade de repetidas crises financeiras com efeitos devastadores nas economias e nas sociedades. (Castells, 1999, p. 203).

Ademais, há o ponto central deste trabalho: as redes sociais e os *streamings* lucram e não querem pagar ou pagam frações de centavos para as canções expostas. Atualmente, o digital é o segundo maior campo de arrecadação do ECAD, o *Spotify* lucrou cerca de 65 milhões de euros, apenas no trimestre de agosto a outubro de 2023, segundo o balanço da própria empresa (*Spotify*, 2023).

Entretanto, todo esse dinheiro não chega para os músicos, intérpretes e produtores fonográficos (UBC, 2023). Como foi visto, hoje, não se paga a parte conexa ao autor no *Spotify* e redes sociais importantes, como o *TikTok*, não possuem transparência no percentual de pagamento.

Diante disso, o artista segue subjugado ao interesse das grandes mandatárias, vivendo esse dilema de ser visto e não receber o devido por sua composição, ou seja, os seus direitos fundamentais são rompidos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo mostrou que o pagamento do direito autoral e do conexo devem ser realizados pelas plataformas digitais, de modo proporcional e transparente. Entretanto, isso só será efetivado a partir de uma mudança legislativa na Lei de Direitos Autorais para acrescentar a necessidade do percentual conexo nos *streamings* e a cobrança de transparência no que diz respeito aos contratos do ECAD com as redes sociais.

Caso isso não ocorra, o direito autoral fica mitigado e as plataformas com um lucro exacerbado diante dos autores, músicos convidados, intérpretes e produtores musicais. Noutro giro, não há como desvincular a importância das redes no que se refere à distribuição dos novos talentos. Conforme já dito, elas são responsáveis por trazer uma nova maleabilidade no cenário.

Então, apresentam artistas de diferentes classes, padrões e estilos musicais. Além da não necessidade de uma gravadora para gravar e lançar canções, álbuns. Desse modo, fica evidente que não há como pensar nas criações artísticas sem os contornos que elas terão no digital.

Assim, assentou-se a importância dos direitos autorais. Nesse momento, explicitou-se a tardia garantia do pagamento de direitos conexos ao autor. Ademais, versou sobre a importância do tema, haja vista que se fala de um direito constitucional à propriedade, o qual se desdobrou na propriedade intelectual e, por sua vez, no direito autoral.

Desse modo, restou evidente a sua valiosa proteção enquanto garantia de um direito de primeira dimensão. Após isso, elucidou-se a importância do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), no que toca à proteção dos direitos autorais. No entanto, ao longo deste trabalho, várias falhas na atuação do ente foram encontradas, desde as que levaram à Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), tais como desvio dos créditos retidos e dificuldades de associar-se, até as atuais, como a falta de transparência no contrato com redes sociais.

Nesse momento, fica importante registrar que, apesar das críticas necessárias ao ECAD, trata-se de uma importante associação, a qual deve ter seu funcionamento melhorado, adicionando critérios como a eficiência, moralidade e publicidade. Pois bem, neste trabalho, ficou clara a importância do *Spotify* na indústria musical brasileira e mundial, no que se refere à projeção de novas composições, além da projeção internacional e o intercâmbio cultural.

No entanto, assentou-se o entendimento que, mesmo com um lucro alto e em ascensão, vários direitos relativos à execução pública são suprimidos, sobretudo os direitos conexos, os quais não são pagos pelo *streaming*. Somado a isso, notou-se a importância das redes sociais, como o *TikTok*, na projeção de novos compositores, haja vista que ficou evidente a necessidade das músicas viralizarem nas redes para, após isso, serem ouvidas nas plataformas musicais.

Contudo, mesmo com essa importância quantitativa, não há transparência no modo que os contratos são feitos com o ECAD. Isso deixa o artista sem ter noção do percentual que recebe por música e se está retirando o valor correto, proporcional ao seu trabalho. Em contrapartida, não há como negar a importância dessa rede nas novas carreiras musicais.

Diante disso, o presente trabalho buscou elucidar o dilema em que vivem os novos compositores, pois são independentes e precisam dessas redes. Em contrapartida, perdem seus direitos constitucionais que são necessários à sua sobrevivência. Além de toda problemática da não valorização cultural, esse trabalho encontrou na legislação comparada com países como a França e o Uruguai uma possível solução.

No primeiro caso (francês), encontrou um tratado, pactuado entre as associações de gestão coletiva e os produtores fonográficos (editoras, gravadoras, patrocinadores), os quais ficam com a maior parcela do valor pago pelo digital. Nesse caso, a solução foi realizada em um contrato, estipulando um percentual mínimo aos músicos, intérpretes e produtores musicais. Com isso, o *Spotify* continua atuando e recolhendo sua parte no país.

Já, a segunda solução, mais assertiva e incisiva, foi a do Uruguai. No caso em tela, buscou-se uma alteração legislativa, a qual modernizou e tornou o país pioneiro na garantia do pagamento de direitos conexos ao do autor por lei. Sendo assim, a parte já destinada ao direito autoral, será dividida para, com isso, abarcar os conexos. No presente caso, embora o *Spotify* tenha afirmado que deixaria de atuar no país em fevereiro de 2024 voltou atrás.

Entretanto, a controvérsia central encontrada neste trabalho foi a não plausibilidade do fim do serviço no país. Afinal, o percentual da plataforma continua o mesmo, remodelando o recebido por gravadoras, editoras e autores. Com isso, estava explícita uma realidade nebulosa: a dos contratos realizados pelo *Spotify* com as grandes gravadoras mundiais.

Por fim, apesar de todas as controvérsias, este trabalho buscou mostrar a importância das plataformas digitais na nova realidade artística e a necessidade de uma alteração legislativa que acompanhe essas mudanças. Desse modo, pretendeu-se elucidar a importância dos

direitos conexos aos do autor, os quais são, cada vez mais, suprimidos. Tudo isso com o objetivo central de esclarecer e contribuir para a necessária mudança social: valorização do músico independente enquanto real fomentador da cultura das massas brasileiras.

REFERÊNCIAS

ABMI. **Análise do Mercado da Música no Brasil** – relatório 2020/2021. 2021. Disponível em https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2022/01/RELATORIO_ABMI_2021_FINAL.pdf. Acesso em: 20 de nov. 2024.

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral**: Conceitos essenciais. São Paulo: Manole. 2009

AGRELA, Lucas. **Brasil é o segundo país que mais usa TikTok no mundo**. Exame. 28 de setembro de 2021. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/brasil-e-segundo-pais-que-mais-usa-tiktok-no-mundo/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

ALBUQUERQUE, I.; MELLO, P. **A rede de internet e as comunidades artísticas**: um novo ponto de encontro virtual. In: III Encontro de História da Arte, IFCH/UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3645/3517>. Acesso: 15 dez. 2023.

ALVES, Valter da Silva. **O crime de usurpação de direitos de autor e direitos conexos**. Leya, 2014.

ANDERSON, C. **A cauda longa**. III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, Campinas, 2007. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ARAUJO, Diego. **Música na web não é execução pública e não deve gerar pagamento ao Ecad**. Conjur. 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2017-ago-13/diogo-araujo-musica-internet-nao-gerar-pagamento-ecad/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

Artistas arrecadam 15% a menos em direitos autorais em comparação com primeiro trimestre de 2020. **ECAD**. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/artistas-arrecadam-15-a-menos-em-direitos-autorais-em-comparacao-com-primeiro-trimestre-de-2020/>. Acesso: 15 nov. 2023.

ASCENSÃO, José de Oliveira. As “exceções e limites” ao direito de autor e direitos conexos no ambiente digital. **Revista da ESMape, Recife**, 2013, 13.28: 315-351e.

ASSIS ZANINI, Leonardo. Direito do Autor em perspectiva histórica: Da Idade Média ao Reconhecimento dos Direitos de Personalidade do Autor. **Centro Universitário de**

Araraquara, 2014. Disponível em: https://es.mpsp.mp.br/revista_justitia/index.php/Justitia/article/view/77/34. Acesso em: 20 de nov. 2024.

BACOUELLE, JOHANA. **Accord sur le streaming musical** : la reconnaissance d’une garantie de rémunération minimale au profit des artistes. 2022. Disponível em: <https://www.actu-juridique.fr/affaires/propriete-intellectuelle/accord-sur-le-streaming-musical-la-reconnaissance-dune-garantie-de-remuneration-minimale-au-profit-des-artistes/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

BARBOSA, Cláudio. **Propriedade intelectual**: introdução à propriedade intelectual como informação. Elsevier Brasil, 2013.

BARBOSA, Denis Borges. **Uma Introdução à Propriedade Intelectual**. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2010.

BASTOS, Aurélio Wander. **Dicionário de Propriedade industrial e assuntos conexos, Aurélio Wander Bastos**. 1997. Ed lumen júris.

BASTOS, Hemilly. **Trends no TikTok e sua influência no streaming musical**: os casos Doja Cat e Olivia Rodrigo. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. 2021. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/ij05/hemilly-bastos.pdf>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

BOCCHINO et al. **Publicações da Escola da AGU**: Propriedade intelectual, conceitos e procedimentos. 2. ed. Florianópolis: Imprensa Universitária UFSC, 2011.

BRANCO, Sérgio. A natureza jurídica dos direitos autorais. **Civilistica. com**, vol. 2 n.2, p. 1-26. 24. jun. 2013.

BREDA, Lucas. **Artistas**: protesto para que cada “play” pague um centavo de dólar no streaming. Folha de Pernambuco, 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/silenciados-pela-pandemia-musicos-vendem-os-proprios-instrumentos/177872/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

BRASIL. TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO COMARCA DE SÃO PAULO – FORO CENTRAL CÍVEL 43ª VARA CÍVEL. **Sentença, processo 1132681-83.2015.8.26.0100. 2016**. REsp. nº 1.160.483-RS, rel. e. Min. LUIS FELIPE SALOMÃO.

BULHÕES, Maria Amélia. Práticas artísticas em redes sociais virtuais. **Revista USP**, 92 (2012): 46-57.

CANAVEZ, Luciana; ANDRADE, Victor; CORDIOLI, Hiago. Cidadania e tutela dos direitos autorais na ordem jurídica brasileira e nos países – membros do Mercosul. **Revista de Estudos Jurídicos UNESP**, a.24, n.40, 2020.

CARAVINA, Carolina. **O direito autoral e os serviços de *streaming* no âmbito musical**. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro Universitário Presidente Prudente. 2020. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/Direito/article/view/8870>.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos direitos autorais no Brasil e no mundo. **Cadernos de Direito** 1.1 (2001): 209-220.

CAVALIERI FILHO, Sérgio; A nobreza, I. Direito autoral e responsabilidade civil. **Revista da EMERJ**, 2001, 4.13.

COCORUTO, Rafael Clementi. As editoras musicais como titulares Derivadas. In: **A gestão coletiva de obras musicais**, São Paulo: LEUD, 2020.

COELHO, Carlos Lacerda. Vale o que vier? Considerações sobre a reprodutibilidade musical no TikTok em tempos de Hipercultura. **Revista Latitude**. Volume 16. 2022.

COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de Direito Civil**. 8ª edição, volume 4. Revista dos Tribunais. 2020.

COELHO, Luiza Tangari. O direito moral do autor na correspondência. **Revista do CAAP**, n. 1, 2010.

COELHO, Matheus Xavier. **ECAD e sua importância na proteção dos direitos autorais e fomento à cultura**. Rota Jurídica, 2023.

Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **Relatório Final** – ECAD, 2011. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/609935/RF_CPI_ECAD_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 de nov. 2024.

CORDEIRO, Francisco Eduardo Alves; AGUIAR, Lisiane Machado. **A ética do consumo da música nas plataformas de streaming**: Estudo do posicionamento crítico de Taylor Swift sobre as políticas de pagamento. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Parintins - AM – 24 a 26/06/2019.

COSTA, T. **Tendências de Instagram:** confira os principais *insights* para 2020. Rock Content. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/tendencias-de-instagram/>. Acesso em: 09 set. 2020.

COUTINHO, Ronaldo. **Por que é importante ter um grande número de seguidores no Instagram?** Diário de Jaraguá, Jaraguá do Sul, 2023. Disponível em: <https://www.diariodajaragua.com.br/geral/por-que-e-importante-ter-um-grande-numero-de-seguidores-no-instagram/478090/>. Acesso: 15. dez. 2023.

CURI, Cláudia. **O direito autoral e sua tutela penal na internet.** Dissertação mestrado, UNIVEM, 2016. Disponível em: https://aberto.univem.edu.br/bitstream/handle/11077/1683/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Larissa%20Stefani.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 20 de nov. 2024.

DE MARCHI, Leonardo. Pós-streaming: um panorama da indústria fonográfica na Quarta Revolução Industrial. **MAGI, Érica (ed.)**, p. 223-248, 2020.

DE MARCHI, Leonardo; HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Mudanças relevantes na indústria da música em tempos de pandemia: plataforma e financeirização no streaming de áudio e vídeo. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura**, v. 24, n. 2, p. 47-64, 2022.

DILÁSCIO, Júlia Soresini Ramalho, and Felipe Maciel TESSAROLO. A arte em outra tela: os artistas conquistam seu espaço por meio das redes sociais. In: **Temática** – Periódicos UFPB, v. 15, n. 09, Setembro/ 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/48052/27843>. Acesso: 15 dez. 2023.

ECAD. **Balanco patrimonial 2022.** Disponível em:

<https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/06/Balanco-Patrimonial.pdf>. Acesso: 14 nov. 2023.

ECAD. **Balanco social 2022.** Disponível

em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/06/Balanco-Social-2022.pdf>. Acesso: 14 nov. 2023.

ECAD. **Estatuto do Ecad**. Disponível em:

<https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/03/EstatutoEcad.pdf>. Acesso: 14 nov. 2023.

ECAD. **Regulamento da arrecadação**. Disponível em:

<https://www4.ecad.org.br/wp-content/themes/ecad/public/docs/regulamento-de-arrecadacao.pdf>. Acesso: 15 nov. 2023.

ECAD. **Regulamento de distribuição 2022**. Disponível em:

<https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/05/Regulamento-de-Distribuicao-21-22-final.pdf>. Acesso: 15 nov. 2023.

ECAD. **Relatório anual 2022**. Disponível em:

<https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/05/Relatorio-anual-2022.pdf>. Acesso: 15 nov. 2023.

EL PAIS. ***E-mail de Spotify a sus usuarios confirma que continuara sus operaciones en Uruguay***. Disponível em:

<https://www.elpais.com.uy/informacion/sociedad/el-mail-de-spotify-a-sus-usuarios-para-confirmar-que-continuara-sus-operaciones-en-uruguay>. Acesso em: 02 dez. 2023.

FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920**. Editora Companhia das Letras, 2016.

FALCÃO, Caio Valério Gondim Reginaldo; SOARES FILHO, Sidney. Direito autoral e ecad: análise jurisprudencial do papel do escritório central de arrecadação e distribuição na cobrança judicial pela execução pública de obras musicais e congêneres. **Revista jurídica da FA7**, 2012, v. 9, p. 53-64.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.E; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil**. Beco do Azougue, 2016.

FREITAS, Maria do Carmo Duarte. No TikTok do seu coração: do jabá às “trends”. Estratégias e manipulação algorítmica na produção do sucesso musical. *Comum. Mídia. Consumo*, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 90-108, jan./abr. 2023. DOI 10.18568/CMC.V20I57.2714

FREITAS, Virginia Castro de. **"Personalização de playlists e retenção de usuários no spotify"**. Trabalho de Conclusão de Curso. UFCG, 2023. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/32470>.

GABRIEL, M. **Marketing na era digital**: conceitos, plataformas e estratégias. São Paulo, Novatec Editora, 2010.

GENTIL, Isadora Pereira Salomon. **Os novos panoramas da arte na era digital**: da sacralidade artística à inventividade pelas redes sociais. Monografia (Formação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.

GONÇALVES, Rafael. **Estudo Sobre a Obrigatoriedade do Pagamento de Direitos Autorais ao Ecad por Utilização De Música em Festas de Casamento**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5156>.

IOLA, **Codigue Del Diritto di Auttore**: Comentario. Torino: Unione , 1943.

JUNGSMANN, D. M. **À caminho da inovação**: proteção e negócios com bens de propriedade intelectual: guia para o empresário /Diana de Mello Jungsmann, Esther Aquemi Bonetti. – Brasília: IEL, 2010. 125 p.: il. ISBN 978-85-87257-49-9.

JÚNIOR, F. M. M. (2021). **Tiktok e música pop**: relações entre mídia, plataformas e produção de conteúdo no meio digital. Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura (ISSN: 2358 – 212X), 10 (1).

KRETSCHMANN, Ângela. **O acesso à cultura e o monopólio de obras intelectuais**: onde está o bem público? E para onde vai o direito autoral?. Propriedade intelectual e Internet 2 (2009): 223-246.

LAUBIER, Charles. **Streaming musical**: ce que prévoit l'accord du 12 mai sur la rémunération minimale des artistes. 2022.

LAZZARIN, Luis Fernando. Aproximações entre músico “independente”, cultura digital e empreendedorismo. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 24, n. 2, p. 83-100, 2024.

LÉVY, P. (1998). **A inteligência coletiva por uma antropologia do ciberespaço** (L. P. Rouanet, Trad.). São Paulo: Loyola. (Trabalho original publicado em 1997).

LÉVY, P. (1999). **Cibercultura**. (C. I. da Costa, Trad.). São Paulo: Ed. 34. (Trabalho original publicado em 1997).

LIMA, Alice Coutinho Costa. **Profissão músico independente:** as tensões da subsistência e gestão de carreira. Disponível em: https://www.academia.edu/74017514/Profiss%C3%A3o_m%C3%BAsico_independente_as_tens%C3%B5es_da_subsis%C3%A2ncia_e_gest%C3%A3o_de_carreira. Acesso em: 20 de nov. 2024.

LOSSO, Fabio Malina. **Os direitos autorais no mercado da música.** Tese de Doutorado – Faculdade de Direito – Universidade de São Paulo, 2008.

MAGROOVE. **Distribuidora de Música:** Entenda Tudo Sobre Distribuição Musical. Magroove. Disponível em: <https://magroove.com/blog/pt-br/distribuidora-de-musica/>. Acesso em 15 nov. 2023.

MATOS, Thaís. **Quanto um compositor ganha pelo seu play em streamings?** Entenda o pagamento de direitos autorais. G1, 2021 . Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/06/11/quanto-um-compositor-ganha-pelo-s-eu-play-em-streamings-entenda-o-pagamento-de-direitos-autorais.ghtml>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

MAYRINK COSTA, Ivaro. A Tutela Penal dos Direitos Autorais. **Revista da EMERJ**, v. 11, nº 42, 2008.

MIRANDA, Francisco Cavalcanti Pontes de. **Tratado de Direito Privado.** Tomo I, S. Paulo. RT, 1977.

MORAIS, Dario Joaquim Lúcio Tavares Gomes et al. **Propriedade intelectual, conflitos nos direitos autorais e desafios diante o direito sucessório.** Trabalho de Conclusão de Curso, PUC, 2023. Disponível em: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/6462>.

MORAIS, Rodrigo. Como surgiu o ECAD. In: **Jornal A Tarde**, coluna Judiciárias, ed. 06 nov. 2023.

MORIMOTO, Akemy. **O que é uma editora musical?** UBC. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18823/o-que-e-uma-editora-musical>. Acesso: 22 nov. 2023.

MOSCA, Ana Zan. **Como a Tik Tok lida com direitos autorais?.** Jusbrasil. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/como-a-tik-tok-lida-com-direitos-autorais/736051244>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MOSCA, Ana Zan. **Streamings**: arrecadação de direitos autorais. Jusbrasil. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/streamings-arrecadacao-de-direitos-autorais/1609231594>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MUNIZ, Antônio et al. **Jornada de Inovação**: aplicação de conceitos, *frameworks*, ferramentas e experiências para potencializar a inovação e a transformação digital em empresas e startups. 1º Ed. Brasport, 2024.

NETTO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FTD. 1998.

NEVES, Carolina Schenkel de Moura Leite. **As plataformas de streaming de música sob uma dupla perspectiva**: Spotify e Deezer à luz do acesso à cultura e da proteção aos direitos autorais. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Direito de Vitória, 2020. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/51c7c87d-65eb-43b9-9304-a8616f95c016>.

PANCINI, Laura. **Spotify volta atrás e anuncia permanência no Uruguai**. Exame. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/spotify-volta-atras-e-anuncia-permanencia-no-uruguai/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

PARLAMENTO. **Rendición de Cuentas**: ante nuevo reclamo de Spotify, la coalición se mantiene firme con las modificaciones a la ley de derechos de autor. La diaria politica. Disponível em: <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2023/10/rendicion-de-cuentas-ante-nuevo-reclamo-de-spotify-la-coalicion-se-mantiene-firme-con-las-modificaciones-a-la-ley-de-derechos-de-autor/>. Acesso: 14 nov. 2023.

PAULO, S. F. (2020). A Terceira revolução industrial e a estagnação da acumulação capitalista. **Mundo Livre: Revista Multidisciplinar**, 5(2), 54-77. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/mundolivres/article/view/40349>. Acesso: 15 dez. 2023.

PEREIRA, Alexandre Libório Dias. Problemas Actuais da Gestão do Direito de Autor: Gestão Individual e Gestão Colectiva do Direito de Autor e os Direitos Conexos na Sociedade da Informação. **Direito da Sociedade da Informação**, 2003, 4: 433-453.

PEREZ, Pedro Ismael. **El de Autor en la**. Madrid: Reus, 1952.

PINTO, Lucas Baffi Ferreira. DIREITO AUTORAL E LIBERDADE DE ASSOCIAÇÃO: A QUESTÃO DO ECAD. Conflitos Culturais: Como resolver? Como conviver?. In: **Interfaces da Lusofonia**. Disponível em: https://www.academia.edu/22746641/Conflitos_Culturais_Como_resolver_Como_conviver.

PONTES, Márcio. **Como o TikTok está mudando a forma de consumir e produzir música no mundo?** Sabra. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/tiktok-artistas/>. Acesso em: 06 jun. 2024.

PRADO, Jean. **Ecad quer cobrar por streaming de música na internet**. Isso faz sentido?. Tecnoblog. Disponível em: <https://tecnoblog.net/especiais/ecad-cobranca-musica-streaming/>. Acesso em: 10 out. 2023.

PRECE, France. **Spotify é o 'inimigo íntimo' do qual os músicos não conseguem se livrar**. Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/02/10/interna_cultura,1343723/spotify-e-o-inimigo-intimo-do-qual-os-musicos-nao-conseguem-se-livrar.shtml. Acesso em: 10 out. 2023.

Rendimentos em direitos autorais na música têm novo impacto em função da pandemia. **ECAD**. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/rendimentos-em-direitos-autorais-na-musica-tem-novo-impacto-em-funcao-da-pandemia/>. Acesso: 15 nov. 2023.

SANTOPIETRO, Raul. **Gobierno atiende reclamos de spotify y evita que se vaya del país**: decreto descarta que exista doble pago. El País. Disponível em: <https://www.elpais.com.uy/informacion/politica/gobierno-atiende-reclamos-de-spotify-y-evita-que-se-vaya-del-pais-decreto-descarta-que-exista-doble-pago>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SATURNINO, Antonio. **A democratização da música com os streamings digitais**. Matraca Cultural. Disponível em: <https://matracacultural.com.br/2019/02/05/a-democratizacao-da-musica-com-os-streamings-digitais/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SEVERIANO, Victor Sales. **Remuneração dos artistas nas plataformas de streaming**: uma comparação entre os modelos pro-rata e user-centric. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Econômicas)-Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, Jorde Barbosa. **Seguidores no Instagram, Spotify, Youtube e Facebook são métricas da vaidade**. Trampo Marketing Digital. Disponível em: <https://agenciatrampo.com.br/seguidores-no-instagram-spotify-youtube-e-facebook-sao-metricas-da-vaidade/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SIMÕES, I. A sociedade em rede e a cibercultura: dialogando com o pensamento de Manuel Castells e de Pierre Lévy na era das novas tecnologias de comunicação. **Temática**, Paraíba: Ano V, n. 05 – Maio/2009. Disponível em: <https://portalidea.com.br/cursos/dd0ca1c4bab4e2416c1d663ddd346e52.pdf>. Acesso: 15. dez. 2023.

SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral **Liinc em Revista**, v.7, n.2, setembro 2011, Rio de Janeiro, p. 664 – 680.

SOUZA, Ramon de. **TikTok firma acordo global para liberar mais faixas da Universal Music**. CanalTech. Disponível em: <https://canaltech.com.br/apps/tiktok-firma-acordo-global-para-liberar-mais-faixas-da-universa-l-music-178682/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SOUZA, Roberta. **Arte nas redes sociais: seguidores vão de aliados na divulgação a pré-requisito para a contratação**. Diário do Nordeste. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/arte-nas-redes-sociais-seguidores-vao-de-a-liados-na-divulgacao-a-pre-requisito-para-a-contratacao-1.3177528>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SUDEI **sostiene que de aprobarse los artículos de la Rendición de Cuentas Spotify no pagaría más de lo que paga actualmente**. Diário Correio Punta Del Leste. Disponível em: <https://correopuntadeleste.com/sudei-sostiene-que-de-aprobarse-los-articulos-de-la-rendicion-de-cuentas-spotify-no-pagaria-mas-de-lo-que-paga-actualmente/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SZANIAWSKI, Elimar. **Direitos de Personalidade e sua Tutela**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1993.

TAMMARO, Rodrigo. **Consumo e produção musical se transformam em meio aos serviços de streaming**. Jornal da USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/consumo-e-producao-musical-se-transformam-em-meio-aos-servicos-de-streaming/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

TCE. **TCE esclarece requisitos para contratação de artista consagrado sem licitação. 2020**. Disponível em: <https://m.tce.pr.gov.br/noticias/noticia.aspx?codigo=7953>. Acesso: 15 dez. 2023.

TEIXEIRA, Victoria Ragazzi; PINHEIRO, Rose Mara. **A era do streaming musical e a sobrevivência da cena independente**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–São Paulo–SP. 2016.

TIKTOK – **Central de ajuda**. Disponível em:
<https://www.tiktok.com/creators/creator-portal/pt-br/artist-music-pt-br/contas-de-empresas-e-uso-de-direitos-musicais/>. Acesso: 15. fev. 2024.

TIKTOK – **Propriedades da biblioteca intelectual**. Disponível em:
<https://www.tiktok.com/legal/page/global/copyright-policy/pt-BR>. Acesso: 15 fev. 2024.

Una asociación de internet se suma a Spotify y reclama eliminar artículos de la Rendición.
Montivideo Porta. 2023. Disponível em:
<https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Una-asociacion-de-internet-se-suma-a-Spotify-y-reclama-eliminar-articulos-de-la-Rendicion-uc865442>. Acesso em: 10 nov. 2023.

URUGUAY. **Ley n. 9739/37 – Ley de Derechos Autor**. Montevideo, Uruguai. Registro nacional de leis e direitos: 1937.

VALE, Nathalia Bastos. **Direitos autorais e o ECAD**. Jusbrasil. Disponível em:
<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/direitos-autorais-e-o-ecad/1213224425>. Acesso em: 10 jan 2023.

VELLEDA, Luciano. **Crítério de seguidores nas redes sociais em edital do Banrisul desagrada músicos**. Brasil de Fato. Disponível em:
<https://www.brasildefatores.com.br/2020/06/26/criterio-de-seguidores-nas-redes-sociais-em-edital-do-banrisul-desagrada-musicos>. Acesso em: 15 jan. 2023.

VIEIRA, Jorge. **Música na era do *streaming***: curadoria e descoberta musical no *Spotify*. Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal. 2018.

WACHOWICZ, Marcos, et al. **Propriedade Intelectual**. Curitiba: Juruá, 2010.

ZANINI, Leonardo. Direito de autor em perspectiva histórica: da idade média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. **Revista de Estudos Jurídicos UNESP**, a.24, n.40, 2020.