

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO
MESTRADO EM DIREITO

CRISTINA BAUM DA SILVA

**O USO DO STREAMING MUSICAL SOB O ENFOQUE DA LEI DE DIREITOS AUTORAIS
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO SPOTIFY À LUZ DA TEORIA DOS DIREITOS HUMANOS E
FUNDAMENTAIS**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE DIREITO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO - MESTRADO**

CRISTINA BAUM DA SILVA

**O USO DO STREAMING MUSICAL SOB O ENFOQUE DA LEI DE DIREITOS
AUTORAIS BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO SPOTIFY À LUZ DA TEORIA DOS
DIREITOS HUMANOS E FUNDAMENTAIS**

Porto Alegre

2023

CRISTINA BAUM DA SILVA

**O USO DO STREAMING MUSICAL SOB O ENFOQUE DA LEI DE DIREITOS
AUTORAIS BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO SPOTIFY À LUZ DA TEORIA
DOS DIREITOS HUMANOS E FUNDAMENTAIS**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Direito, na Área de Concentração em Fundamentos Constitucionais do Direito Público e do Direito Privado e Linha de Pesquisa Direito, Ciência, Tecnologia & Inovação, da Escola de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dra. Gabrielle Bezerra Sales Sarlet (Orientadora)

Prof. Dr. Francisco Humberto Cunha Filho

Prof^a. Dra. Fernanda Borghetti Cantali

Profa. Dra. Fernanda de Carvalho Lage

Prof. Dr. Fausto Santos de Moraes

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

S586u Silva, Cristina Baum

O uso do streaming musical sob o enfoque da lei de direitos autorais brasileiro : Uma análise do Spotify à luz da teoria dos direitos humanos e fundamentais / Cristina Baum Silva. – 2023.

211 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Direito, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Gabrielle Bezerra Sales Sarlet.

1. algoritmos. 2. direitos autorais. 3. direitos fundamentais. 4. discriminação algorítmica. 5. Spotify. I. Sales Sarlet, Gabrielle Bezerra. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

Agradeço à minha mãe Iára Baum (*in memoriam*) que me ensinou sobre força, fé, dedicação e coragem, que sempre orou por mim e me amou, e agradeço tanto quanto ao meu pai, Flávio Carvalho da Silva, que me vê como uma granada rodolita, enquanto eu, na verdade, ainda não sei quem eu realmente sou.

Agradeço ao meu irmão Carlos Alberto Baum da Silva (*in memoriam*), que com seu título de Doutor em psicologia e como primeiro professor negro no curso de psicologia da UFRGS, me demonstrou que vale a pena estudar e ocupar ambientes predominantemente branco, e agradeço à minha irmã, Cristiane Baum da Silva, pela lealdade e amizade que tanto valorizo. Muito embora cada linha dessa dissertação tenha sido complexa e dolorosa, concluo o mestrado por vocês e para vencer a morte. Isso sim é propósito.

Agradeço a todos os meus amigos, em especial ao Lucas Goulart, Maria Rita Arêdes, Bruno Bortagaray, Mayra Pires e Ana Reymunde que, durante esta jornada, seguraram a minha mão. Vocês são a luz da minha vida.

Agradeço à Adriana Ilha, que não somente me abriu portas no mundo da propriedade intelectual, mas me auxiliou a concretizar meus sonhos e desejos profissionais. Um singelo “muito obrigada” nunca será o suficiente a esta advogada e amiga que me inspira e me ensina tanto sobre o universo da advocacia.

Agradeço à Patrícia Franciosi pelo seu profissionalismo, dedicação e por toda sua ajuda para me tornar uma mulher mais sábia, forte, atenta e feliz.

Agradeço aos professores e funcionários do PPGD da PUCRS, em especial à Caren Klinger, pelas lições e por serem uma inspiração para permanecer me dedicando ao Direito.

Agradeço à minha orientadora, professora Gabrielle B. Sales Sarlet pela orientação prestada e pelas lições de resiliência.

Agradeço aos meus colegas de mestrado, em especial o grupo Giraffers, composto pela Camila Galvão, Maria Lúcia Buchain, Rodrigo Mambrini e Diogo Miranda, assim como agradeço ao Abel pelos cafés pós aula e sábios conselhos e à Juliana Ribas pelo acolhimento. A vocês: Provérbios 17:17.

Agradeço aos meus colegas e ao prof. Dr. Gustavo Matte do curso História do Metal. Obrigada pelas incríveis lições sobre a música.

Agradeço aos meus colegas e professores da Nova Acrópole. Estudar filosofia e arte é um exercício para manter o espírito em equilíbrio, é um despertar para quem realmente somos para então, amarmos melhor.

Agradeço à Martina Recena que me incentivou a cursar o mestrado e a quem eu desejo muita prosperidade.

“Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - Assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas”. Nietzsche

Para a minha mãe (*in memoriam*) e para todos os meus ancestrais.



RESUMO

Por intermédio do *streaming*, dos algoritmos de pagamento de direitos autorais e dos algoritmos de recomendação de *playlists*, o Spotify vem violando normas de direitos fundamentais culturais, de direitos fundamentais de autor e a dignidade da pessoa humana dos compositores musicais. O presente trabalho foi realizado através do método hipotético-dedutivo e é introduzido apresentando-se como o *streaming*, uma tecnologia de transmissão instantânea de dados, transformou a indústria da música que estava à beira da falência com os incontroláveis *uploads* e *downloads* via Napster, µTorrent e o The Pirate Bay. Diante da relevância do uso das tecnologias sobre os direitos fundamentais e seguindo a área de concentração “Fundamentos Constitucionais do Direito Público e do Direito Privado” deste PPGD, no primeiro capítulo é discorrido sobre os direitos culturais sob a perspectiva internacional, constitucional, e demais normas jurídicas de proteção à cultura, bem como a preocupação da UNESCO com a discriminação algorítmica que ocorre na indústria da música. No segundo capítulo é feita uma revisão histórica e bibliográfica dos direitos autorais, da indústria fonográfica, assim como é tratado sobre o papel do ECAD na gestão coletiva de direitos autorais no Brasil. Finaliza-se esse capítulo apontando a eficácia dos direitos fundamentais nas relações privadas entre compositores e gravadoras. No terceiro capítulo é narrado a história do Spotify, como a empresa vem se comportando com as demandas dos compositores musicais em relação ao valor do *streamshare*, o rateio dos direitos autorais e como a plataforma vem atuando para auxiliar no crescimento dos artistas. Conclui-se que o Spotify é uma empresa de tecnologia que visa ao seu crescimento no mercado de ações e vem instrumentalizando os compositores musicais.

Palavras-chaves: Algoritmos. Direitos autorais. Direitos fundamentais. Discriminação algorítmica. Spotify.

ABSTRACT

Through streaming, royalty payment algorithms, and playlist recommendation algorithms, Spotify has been violating norms of fundamental cultural rights, fundamental copyright and the human dignity of music composers. The present work was carried out through the hypothetical-deductive method and is introduced by presenting how streaming, a technology of instant data transmission, transformed the music industry that was on the verge of bankruptcy with the uncontrollable uploads and downloads via Napster, μ Torrent and The Pirate Bay. Given the relevance of the use of technologies on fundamental rights and following the area of concentration “Constitutional Foundations of Public Law and Private Law” of this Graduate Program in Law, the first chapter discusses cultural rights from the international, constitutional, and other legal norms of protection of culture, as well as UNESCO's concern with the algorithmic discrimination that occurs in the music industry. In the second chapter, a historical and bibliographic review of copyright, of the phonographic industry is made, as well as it is treated on the role of ECAD in the collective management of copyright in Brazil. This chapter concludes by pointing out the effectiveness of fundamental rights in the private relations between composers and record labels. In the third chapter, the history of Spotify is narrated, explaining how the company has been behaving with the demands of musical composers in relation to the value of streamshare, the apportionment of copyright and how the platform has been acting to assist in the growth of artists. It is concluded that Spotify is a technology company that aims at its growth in the stock market and has been instrumentalizing musical composers.

Keywords: Algorithms. Algorithmic discrimination. Copyright. Fundamental rights. Spotify.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABMI - Associação Brasileira de Música Independente
- ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes
- AINDA - Comissão Especial sobre Inteligência Artificial na Era Digital
- ALAI - Associação Literária e Artística Internacional (*Association Litteraire et Artistique Internationale*)
- AMAR - Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes
- ASSIM - Associação de Intérpretes e Músicos
- BaRT - *Bandits for Recommendations as Treatments*
- CD - *Compact Disc*
- CEO - *Chief Executive Officer*
- CF - Constituição Federal
- CIG - Comitê Intergovernamental
- CISAC - Confederação das Sociedades de Autores e Compositores
- CMA - *Competition & Markets Authority*
- CNM - *Central Nacional de Musique*
- DJ - Disc jockey
- DMCA - *Digital Millenium Copyright Act*
- ECAD - Escritório de arrecadação e distribuição de direitos autorais
- ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing
- EUA - Estados Unidos da América
- GAAT - Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio
- GESAC - *European Grouping of Societies of Authors and Composer*
- IA - Inteligência Artificial
- IBDA - Instituto Brasileiro de Direitos Autorais
- IFPI - Federação Internacional da Indústria Fonográfica
- IMPALA - *Independent Music Companies Association*
- ISRC - *International Standard Recording Code* (Código de Gravação Padrão Internacional)
- ISWC - Códigos de combinação Normalizado Internacional para Obras Musicais
- LDA - Lei de Direitos Autorais
- LP - Disco de vinil (*long play*)
- MIR - *Music Information Retrieval* (sistema de recuperação de informação sobre música)
- NFT - *Non-fungible token*

NMPA - Associação Nacional dos Editores de Música
OMC - Organização Mundial do Comércio
OMPI - Organização Mundial de Propriedade Intelectual
ONU - Organização das Nações Unidas
P2P - *peer-to-peer*
PNC - Pacto Nacional de Cultura
PNL - Processamento de Linguagem Natural
PNPC - Conselho Nacional de Política Cultural
PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura
RIAA - Associação Americana de Indústria de Gravação
RS - *Recommender Systems* (sistemas de recomendação)
SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música
SECULT - Secretaria da Economia Criativa e Diversidade Cultural
SGAE - *Sociedad General de Autores e Editores*
SGDL - Sociedade dos Homens de Letras (*Société des Gens de Lettres*)
SICAM - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
SNC - Sistema Nacional de Cultura
SOSIMPRO - Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais
STJ - Superior Tribunal de Justiça
TIC - Tecnologias de Informação e Comunicação
TRIPS - *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*
UBC - União Brasileira de Compositores
UBEM - União Brasileira de Editoras de Música
UDA - Unidade de Direito Autoral
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura
WIPO - *World Intellectual Property Organization*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Home screen</i> do Spotify para computadores 1.....	99
Figura 2 – <i>Home screen</i> do Spotify para computadores 2.....	99
Figura 3 – <i>Home screen</i> Spotify para celular	100
Figura 4 – Mapa das fases da indústria fonográfica	107
Figura 5 – Fórmula dos <i>royalties</i> de <i>streaming</i> em detalhes.....	138
Figura 6 – Receitas do <i>streaming</i>	139
Figura 7 – Divisão de receita dos direitos fonográficos e autorais.....	140
Figura 8 – Lucro final do artista no <i>streaming</i>	141

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 OS DIREITOS CULTURAIS.....	17
2.1 A DIVERSIDADE CULTURAL NO ÂMBITO DA UNESCO.....	27
2.1.1 Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais	29
2.1.2 Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Ambiente Digital.....	32
2.2 OS PRINCÍPIOS CULTURAIS NA CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988	35
2.3 O SISTEMA NACIONAL DE PROTEÇÃO À CULTURA E O <i>STREAMING</i>	39
2.4 O PLANO NACIONAL DE CULTURA	45
3 A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA LEI DE DIREITOS AUTORAIS	48
3.1 AS CRISES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	55
3.2 OS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL.....	61
3.2.1 Os Direitos Morais do Autor	65
3.2.1.1 A Dignidade da Pessoa Humana do Compositor	66
3.2.2 Os Direitos Patrimoniais do Autor	74
3.3 OS CONTRATOS DE DIREITOS AUTORAIS	78
3.4 A GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL.....	81
3.5 A EFICÁCIA DIRETA DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS NAS RELAÇÕES PRIVADAS ENTRE COMPOSITORES MUSICAIS E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA ..	89
4 O SPOTIFY.....	97
4.1 O <i>STREAMING</i>	105
4.2 CONCEITO DE ALGORITMO.....	114
4.2.1 A Governança Algorítmica	118
4.2.1.1 O Algoritmo de Recomendação do Spotify.....	123
4.2.1.2 O Algoritmo de Pagamento de Direitos Autorais do Spotify	137
4.3 A DISCRIMINAÇÃO ALGORÍTMICA NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA	154
4.4 A LICENÇA DE USO DE DIREITOS AUTORAIS DO SPOTIFY COM AS GRAVADORAS	163
5 CONCLUSÃO.....	175
REFERÊNCIAS	179

1 INTRODUÇÃO

Se antes era necessário aguardar o lançamento de algum álbum de um artista específico, e a sociedade acompanhava as mudanças de gênero musical conforme esses lançamentos ocorriam, hoje, com o *streaming*, tem-se em mãos um acervo infinito de músicas no celular.

O *streaming* é a tecnologia que transfere e compartilha dados de forma instantânea, que auxiliou toda a cadeia produtiva da indústria da música a se expandir e, logo, alargou não apenas o número de músicas, como o número de compositores no Brasil e no mundo.

Tal tecnologia serviu de base para a criação do Spotify, o aplicativo que dá aos seus usuários acesso a infinitas músicas, *podcasts* e vídeos em escala mundial. O serviço ofertado pela empresa, de origem sueca, cresceu e vem crescendo exponencialmente desde o seu lançamento em 2008, diante da promessa de sanar a crise na indústria fonográfica que ocorreu nos anos 2000, com a criação do Napster, uma plataforma *online* de compartilhamento via tecnologia *peer-2-peer* (P2P). Tal crise ameaçou severamente a existência de gravadoras e editoras musicais, que se dava pelos incontáveis *uploads* e *downloads* de músicas em *sites* de pirataria, como, por exemplo o µTorrent e o The Pirate Bay.

Após essa “salvação” na indústria da música e com o crescimento desta empresa de tecnologia de *streaming* musical, as gravadoras vêm aumentando o seu faturamento ano após ano, sendo objeto de críticas tais crescimentos, enquanto os compositores musicais vêm se tornando dependentes da plataforma e ganhando centavos de dólares por suas composições.

Para além do *streaming*, o Spotify utiliza os algoritmos, tanto para calcular a arrecadação e distribuição de direitos autorais, quanto para criar *playlists* (lista de músicas) personalizadas aos consumidores da plataforma, com a intenção de manter estes usuários constantemente ativos na plataforma. Ambas as tecnologias são utilizadas de forma autônoma, ou seja, sem a supervisão humana¹.

Diante do problema supracitado, as justificativas da presente pesquisa estão: (a) na perspectiva de aprofundar e desenvolver a pesquisa no campo dos direitos fundamentais do autor e da dignidade da pessoa humana dos compositores brasileiros; (b) na necessidade de estudar e dialogar sobre as tecnologias que fomentam a cultura e a diversidade cultural brasileira, em especial a música, considerada uma das expressões culturais mais antigas da humanidade; (c) na imprescindibilidade de analisar como os algoritmos podem aprimorar o pleno exercício da liberdade criativa dos compositores musicais brasileiros e seus direitos

¹ ERIKSSON, Maria *et al.* *Spotify teardown: inside the black box of streaming music*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

patrimoniais de autor e, por fim, (d) na urgência em observar se o Spotify vem, de fato, auxiliando estes sujeitos pertencentes à indústria cultural e fomentando a diversidade cultural brasileira.

Para tanto, a pesquisa traz como problemas: *i*) o uso de algoritmos de *machine learning* e de algoritmos *big data* para a recomendação de playlists do Spotify violam a diversidade cultural brasileira?; e *ii*) o uso de algoritmos para o pagamento de direitos autorais pelo Spotify e o valor do *streamshare* (des)respeitam a dignidade da pessoa humana dos compositores musicais?

As hipóteses são: *i*) ao impor *playlists* personalizadas aos usuários, com o emprego de algoritmos, o Spotify deixa de promover a diversidade cultural brasileira; *ii*) as normas de direitos autorais brasileiras são violadas pelo Spotify por falta de transparência na governança algorítmica da plataforma; e *iii*) ao impor um valor, o *streamshare*, tão baixo, e ao realizar os pagamentos de direitos autorais com base em uma cota por *streaming*, o Spotify viola as normas de direitos fundamentais de autor, causando um desequilíbrio nas relações privadas entre compositores, editoras, gravadoras e agregadoras digitais.

Diante da ausência de transparência, explicabilidade e interpretabilidade na governança algorítmica do Spotify, que implica numa discriminação que viola os direitos autorais, a presente pesquisa tem, como objetivo principal, analisar o uso dos algoritmos da plataforma Spotify, que possui a natureza de um *software* de reprodução fonográfica com o enfoque em coletar dados de usuários, à luz do princípio da dignidade da pessoa humana dos compositores musicais brasileiros. O objetivo geral é fazer uma revista no regime jurídico das obras musicais na Internet, uma revisão na teoria e nas normas de direito fundamental à cultura e nas normas de direitos morais e patrimoniais de autores, conforme expressa a Constituição Federal de 1988.

A presente pesquisa descritiva foi desenvolvida por intermédio de uma revisão bibliográfica, com método hipotético-dedutivo e, em especial nos capítulos 2 e 3, interpretando as normas de direitos culturais e de direitos autorais. Já para o desenvolvimento do quarto capítulo, a pesquisa foi construída por intermédio de análise e reflexões de documentos, estatísticas e relatórios disponibilizados pelo Spotify e por sites jornalísticos investigativos que relatam sobre as ações, as ferramentas e o crescimento da plataforma desde a sua criação.

Para este fim, a presente pesquisa inicia retomando o conceito de cultura, do ponto de vista antropológico, filosófico e jurídico. A cultura, consoante a Constituição Federal (Título VIII, Capítulos III, IV e V), é um direito social, devendo o Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais (Art. 215, CF/88). Ainda no primeiro

capítulo é apresentado como os direitos fundamentais à cultura no ambiente digital são protegidos e promovidos, em plano internacional, por intermédio da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura, a UNESCO através da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Ambiente Digital, enquanto no plano nacional é estudado sobre os princípios constitucionais culturais, o Sistema Nacional de Proteção à Cultura e o Plano Nacional de Cultura. Por último, é investigado sob o enfoque da discriminação algorítmica na indústria fonográfica.

No segundo capítulo desta dissertação são revistas, partindo do contexto histórico, as normas de direitos autorais, desde a Era Romana até a concepção da lei 9.610/98, a atual lei de direitos autorais. Em seguida é apresentada resenha das crises existentes na indústria fonográfica, sob a perspectiva da tese defendida por Fabio Losso², que subdividiu tais crises em 5 grandes crises advindas a cada nova tecnologia de transmissão e comunicação ao público na indústria da música, finalizando este presente capítulo na nova crise que se apresenta com as plataformas de *streaming* musicais, em especial o Spotify, o líder atual do mercado.

Na mesma divisão é esmiuçada a lei 9.610/98 sob a perspectiva da proteção dos direitos morais dos compositores musicais, a dignidade da pessoa humana destes, seus direitos patrimoniais de autor, devidamente protegidos por via de contratos de cessão, concessão e licença de uso de obras musicais e o papel do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – o ECAD – para assegurar os direitos de arrecadação e distribuição de direitos autorais de execução pública. Por derradeiro, é explanado sobre a eficácia dos direitos fundamentais nas relações privadas entre compositores e gravadoras frente ao uso de fonogramas no Spotify.

Na quarta parte é apresentada desde a concepção do Spotify por parte dos seus idealizadores e CEOs Daniel Ek e Martin Lorentzon, fragmentando no decorrer deste capítulo as inteligências artificiais utilizadas, como o *streaming* e os algoritmos de recomendação e de pagamento de direitos autorais, concomitantemente com o crescimento da empresa, consoante aos relatórios disponibilizados pela própria empresa, o Spotify Update, as associações internacionais que estudam e acompanham a indústria fonográfica como o próprio ECAD, a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) e demais relatórios de associações europeias, como a GESAC (*European Grouping of Societies of Authors and Composer*) e

² LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. 2008. 253f. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI:10.11606/T.2.2008.tde-28092009-082901. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-28092009-082901/pt-br.php>. Acesso em: 07 mar. 2022.

Independent Music Companies Association (IMPALA), bem com as investigações jornalísticas realizadas por sites especializados em acompanhar a indústria da música.

Por fim, é descrito o funcionamento do contrato de licenças de uso de direitos autorais entre o Spotify e as principais gravadoras internacionais que dominam o mercado da indústria da música, no qual é apontado que tais acordos são extremamente vantajosos para ambos. Entretanto fazem os compositores musicais receberem apenas centavos de dólares por parte da plataforma Spotify.

2 OS DIREITOS CULTURAIS

A origem metafórica do termo cultura é a formação do homem, sua melhoria e seu refinamento. O segundo significado, de acordo com o Dicionário de Filosofia, indica o produto dessa formação, ou seja, o conjunto dos modos de viver e de pensar cultivados, civilizados, polidos, que também costumam ser indicados pelo nome de civilização³.

Do ponto de vista antropológico, a cultura age para unificar e ordenar experiências, de modo que seus membros percebam organização, consciência e sistema. Trata-se de uma visão de mundo que oferece concepções de orientação da realidade⁴. A cultura dá às pessoas identificação de grupo, na medida em que ela se constrói sobre experiências históricas compartilhadas, criando um senso de identidade cultural coletiva.

Economicamente, a importância das indústrias culturais se destaca nas sociedades modernas, assentando-se sobre três elementos relacionados: a sua capacidade de fazer e fazer circular produtos que influenciam o nosso conhecimento, compreensão e experiência; seu papel como sistemas de gestão da criatividade e do conhecimento; e seus efeitos como agentes de mudança econômica, social e cultural⁵.

Nos primórdios, Zygmunt Bauman rememora que a expressão “cultura” significava “um agente da mudança do *status quo*, e não de sua preservação; ou, mais precisamente, um instrumento de navegação para orientar a evolução social rumo a uma condição humana universal”. A intenção de conceituar “cultura” não era “para servir como registro de descrições, inventários e codificações da situação corrente, mas apontar um objetivo e uma direção para futuros esforços.” O pensador aponta que “o nome “cultura” foi atribuído a uma missão proselitista, planejada e empreendida sob a forma de tentativas de educar as massas e refinar seus costumes, e assim melhorar a sociedade e aproximar “o povo”, ou seja, os que estão na “base da sociedade”, daqueles que estão no topo”⁶.

Sociologicamente, Zygmunt Bauman narra que o termo “cultura” foi adicionado ao vocabulário moderno “como uma declaração de intenções, o nome de uma missão a ser empreendida”. Tratava-se de “um lema e um apelo à ação”. Advém, historicamente, de “um apelo ao camponês e ao semeador para que arassem e semeassem a terra infértil e enriquecessem

³ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁴ ANI, Marimba. *Yurugu: and behavior: an African-centered critique of European cultural thought*. [S.l.]: Editora Africa World Press, 1994.

⁵ HESMONDHALGH, David. *The cultural industries*. 3. ed. Los Angeles, London: SAGE, 2007.

⁶ BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. [E-book].

a colheita pelo cultivo”, a agricultura⁷. Ou seja, é “a intervenção do homem no ambiente natural” e “tudo o que o homem vem produzindo ao longo da história”⁸.

No campo jurídico, para Peter Häberle, o conceito “cultura” é usado para quase tudo. A expressão caiu em “conceito da moda e universal e ameaça se tornar cientificamente improdutiva”. Tal problema “só pode ser remediado por uma estruturação e uma precisão”. A cultura, nada mais é do que a “criação” ou o “resultado da evolução da humanidade”⁹.

A cultura também é conceituada por Humberto Cunha Filho como a “produção humana vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie” na totalidade, e “de cada um dos indivíduos; sendo a música inegavelmente intrínseca a qualquer cultura, e tem atuação eficaz na produção e na transmissão da sabedoria humana ao longo dos séculos de sua existência, considerando que cada sociedade, com suas características e necessidades típicas, condicionam um tipo de arte”¹⁰.

A cultura, na visão do escritor, é “a base de todos os direitos”, logo, “passa-se a entender que direitos culturais são aqueles relacionados às artes, à memória coletiva e ao fluxo dos saberes que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana”¹¹. “É igual feijão com arroz, é necessidade básica”, conforme destaca Gilberto Gil¹².

Os direitos culturais reconhecem a existência da própria cultura e da cultura de outras civilizações e, a partir dessa consciência, é possível pleitear aprimoramentos e a possibilidade de livre migração entre elas. São recortes específicos, proibindo alguns comportamentos, reafirmando outros, seja por permissão ou até mesmo por obrigação do Estado e da sociedade¹³. Os direitos culturais se referem a todos os seres humanos e, em especial, aos mais desfavorecidos, aqueles cuja cultura é desprezada. A luta pelo reconhecimento dos direitos

⁷ BAUMAN, 2013.

⁸ CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

⁹ HÄBERLE, Peter. Constituição “da cultura” e constituição “como cultura”: um projeto científico para o Brasil. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 13, n. 72, p. 9-32, nov./dez. 2016. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/2846>. Acesso em: 20 mar. 2023.

¹⁰ SILVA, Alanna Pires. *Análise bioética do ensino de música no Brasil e seu impacto na sociedade*. 2021. 50f. Dissertação (Mestrado em Bioética) - Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, MG, 2021. Disponível em: <http://www.univas.edu.br/mbio/docs/dissertacoes/58.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

¹¹ CUNHA FILHO, op. cit.

¹² GIL Ministro da Cultura em Paraty 2003. [S.l.: s.n], 26 set. 2008. 1 vídeo (5 min 50 s). Canal Gilberto Gil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc>. Acesso em: 27 out. 2022.

¹³ CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Afinal, temos ou não 'direito à cultura'. *Consultor Jurídico*, São Paulo, 17 abr. 2021a. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2021-abr-17/cunha-filho-afinal-temos-ou-nao-direito-cultura>. Acesso em: 18 dez. 2022.

culturais, especialmente pelo respeito aos patrimônios culturais comuns que constituem riquezas amplamente desperdiçadas, diz respeito a todos¹⁴.

A eficácia dos direitos culturais surge como fator primordial da paz duradoura, que visam proteger o indivíduo contra o Estado. A compreensão de seu conteúdo permite, também, resistir a todas as manipulações que se formam em torno das identidades e que visam criar “blocos”, ou seja, nações e grupos étnicos, uns contra os outros¹⁵. Trata-se de lutar pela paz, após as atrocidades causadas pela Segunda Guerra Mundial, em específico, definida no respeito à diversidade cultural e aos direitos humanos¹⁶.

No plano internacional os direitos culturais encontram guarida nas principais fontes de Direito Internacional Público, quais sejam, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciências e Cultura (UNESCO)¹⁷, fundada em 16 de novembro de 1945, a Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU)¹⁸, de 1948, o Pacto Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos¹⁹, de 1966, o Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais²⁰, também de 1966²¹ e o Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em matéria de direitos econômicos, sociais e culturais, o “Protocolo de San Salvador”²², de 1988.

¹⁴ BIDAULT, Mylène; MEYER-BISCH, Patrice (org.). *Afirmar os Direitos Culturais*: comentário à Declaração de Friburgo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4628261/mod_resource/content/1/Aula%205_11%2004_Texto%201_Afirmar%20os%20direitos%20culturais.pdf. Acesso em: 11 fev. 2023.

¹⁵ Consoante o Dicionário de Filosofia”, “o homem "culto" é, em primeiro lugar, o homem de espírito aberto e livre, que sabe entender as ideias e as crenças alheias ainda que não possa aceitá-las ou reconhecer sua validade”. Em: ABBAGNANO, 2007.

¹⁶ BIDAULT; MEYER-BISCH, op. cit.

¹⁷ BRASIL. *Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007*. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Brasília, DF: Presidência da República, 2007. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm. Acesso em: 03 fev. 2023.

¹⁸ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. [1948]. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>. Acesso em: 18 dez. 2022.

¹⁹ BRASIL. *Decreto nº 592, de 6 de julho de 1992*. Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos. Promulgação. Brasília, DF: Presidência da República, 1992b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0592.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

²⁰ BRASIL. *Decreto nº 591, de 6 de julho de 1992*. Atos Internacionais. *Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*. Promulgação. Brasília, DF: Presidência da República, 1992a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0591.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

²¹ COSTA, Sebastião Patricio Mendes da. *Conhecimentos tradicionais*: direito à proteção e proteção aos direitos. 2017. 234 f. Tese (Doutorado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7678>. Acesso em: 18 dez. 2022.

²² BRASIL. *Decreto nº 3.321, de 30 de dezembro de 1999*. Promulga o Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em Matéria de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais "Protocolo de San Salvador", concluído em 17 de novembro de 1988, em São Salvador, El Salvador. Brasília, DF: Presidência da República, 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3321.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

O primeiro documento internacional atrelado ao tema da cultura e da diversidade cultural foi criado pela UNESCO, que entrou em vigor em 4 de novembro de 1946. A agência especializada tem como propósito contribuir para a consolidação da paz, a erradicação da pobreza, o desenvolvimento sustentável e o diálogo intercultural mediante a educação, as ciências, a cultura, a comunicação e a informação. E dentre suas prioridades está a promoção da diversidade cultural, o diálogo intercultural e uma cultura de paz. Por conta disso, a principal missão da UNESCO é garantir o espaço e a liberdade de expressão de todas as culturas do mundo²³.

O Preâmbulo da Declaração Universal de Diversidade Cultural da UNESCO ensina que a cultura deve ser considerada como um conjunto distinto de elementos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais de uma sociedade ou de um grupo social. Além da arte e da literatura, ela abarca também os estilos de vida, modos de convivência, sistemas de valores, tradições e crenças²⁴, acrescentando-se os “bens materiais e imateriais, as tecnologias, as ciências, as espiritualidades, a ética e o próprio direito”²⁵.

O art. 22 da Declaração Universal dos Direitos Humanos preceitua que os Estados e a comunidade internacional têm o dever de assegurar os “direitos econômicos, sociais e culturais” indispensáveis à dignidade e ao livre desenvolvimento da personalidade de cada pessoa²⁶. A partir da Declaração Universal da ONU, “constata-se a existência de uma nova fase, caracterizada pela universalidade simultaneamente abstrata e concreta”, “por meio da positivação [...] de direitos fundamentais reconhecidos a todos os seres humanos, e não apenas (mas também) aos cidadãos de determinado Estado”²⁷.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, nos seus arts. 22 e 27 valoram os direitos econômicos, sociais e culturais, ao apontar que toda pessoa humana deve exigir “a satisfação dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis, graças ao esforço nacional e à cooperação internacional, de harmonia com a organização e os recursos” tanto quanto o direito de todos tomarem “parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de

²³ MARTIGNAGO, Gisella. *Direito de proteção à diversidade cultural musical: a música eletrônica e o DJ*. 2014. 125f. Tese (Doutorado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/6640?mode=full>. Acesso em: 15 out. 2022.

²⁴ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*: texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. Brasília, DF, 2007. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224>. Acesso em: 15 out. 2022.

²⁵ CUNHA FILHO, 2018.

²⁶ CUNHA FILHO, 2021a.

²⁷ SARLET, Ingo Wolfgang. *A eficácia dos direitos fundamentais: uma teoria geral dos direitos fundamentais na perspectiva constitucional*. 13. ed., rev. atual. e ampl. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2018.

participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam. A todos é dado o “direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria”²⁸.

O Pacto Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos considera os direitos culturais num sentido mais amplo, integrando o indivíduo a diferentes grupos sociais, como se percebe da leitura do seu art. 27²⁹.

O Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais protege os direitos culturais em diferentes vertentes, tanto como liberdade, prestação, participação ou mesmo como direito do autor, como se verifica da leitura do seu art. 15³⁰⁻³¹. Na constituição desse instrumento, a UNESCO aprovou a Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966)³², o qual, logo de plano, no art 1º, enunciou que: a) todas as culturas têm a mesma dignidade e valor que devem ser respeitadas e preservadas; b) todos os povos têm o direito e o dever de desenvolver a sua cultura; e c) todas as culturas, por sua rica variedade e diversidade e pela influência recíproca que exercem umas sobre as outras, formam parte do patrimônio comum da humanidade.

O Pacto Internacional de Direitos Sociais, Econômicos e Culturais prevê a obrigação de realização progressiva de tais direitos por parte dos Estados signatários, sem prejuízo de obrigações de caráter imediato, “e em geral guardam relação com conteúdos e obrigações vinculadas aos direitos civis e políticos, como a garantia de um mínimo existencial (vida com dignidade) ou a proibição de discriminação na garantia de igual acesso aos bens sociais”, como instrui Ingo Sarlet³³.

²⁸ ONU, [1948].

²⁹ BRASIL, 1992b - Artigo_27 - Nos Estados em que haja minorias étnicas, religiosas ou lingüísticas (sic), as pessoas pertencentes a essas minorias não poderão ser privadas do direito de ter, conjuntamente com outros membros de seu grupo, sua própria vida cultural, de professar e praticar sua própria religião e usar sua própria língua.

³⁰ Ibid. - Artigo 15 1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de: a) Participar da vida cultural; b) Desfrutar o processo científico e suas aplicações; c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor. 2. As Medidas que os Estados Partes do Presente Pacto deverão adotar com a finalidade de assegurar o pleno exercício desse direito incluirão aquelas necessárias à convenção, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura. 3. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à pesquisa científica e à atividade criadora. 4. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e do desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais no domínio da ciência e da cultura

³¹ COSTA, S. P. M., 2017.

³² ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional*. 04 nov. 1996. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/cultura/coop96.htm>. Acesso em: 05 fev. 2023.

³³ SARLET, 2018.

Os direitos sociais, econômicos e culturais, de acordo com o autor, “são direitos cuja satisfação depende não mais de uma abstenção, mas sim, de uma atuação positiva, de um conjunto de prestações estatais”³⁴.

Na visão do Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, a cultura é um conceito amplo e inclusivo que abrange todas as manifestações da existência humana³⁵. Os direitos culturais, na visão deste Comitê, “são parte integrante dos direitos humanos e, como outros direitos, são universais, indivisíveis e interdependentes. A plena promoção e respeito pelos direitos culturais é essencial para a manutenção da dignidade humana e interação social positiva entre indivíduos e comunidades em um mundo diverso e multicultural”³⁶.

O art. 14 do Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos, “Protocolo de San Salvador” trata do direito aos benefícios da cultura reconhecendo: a) o direito de toda pessoa a participar na vida cultural e artística da comunidade; b) gozar dos benefícios do progresso científico e tecnológico; e c) beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais que lhe caibam em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas de que for autora³⁷.

Entre as medidas que os Estados Partes integrantes do presente Protocolo deverão adotar para assegurar o pleno exercício deste direito, figurarão as necessárias para a conservação, desenvolvimento e divulgação da ciência, da cultura e da arte³⁸.

Os Estados Partes deste presente Protocolo devem comprometer-se a: respeitar a liberdade indispensável para a pesquisa científica e a atividade criadora, reconhecendo os benefícios que decorrem da promoção e desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais em assuntos científicos, artísticos e culturais e, nesse sentido, comprometem-se a propiciar maior cooperação internacional nesse campo³⁹.

Já no plano nacional, Humberto Cunha Filho aponta que “os direitos culturais recebem o tratamento especial, no título *Dos Direitos e Garantias Fundamentais*, na Constituição

³⁴ SARLET, 2018.

³⁵ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais: *Comentário Geral n.º 21*: direito de todos a participar na vida cultural – artigo 15.º, n.º 1 do Pacto (43.ª sessão, 2009). A. Components of article 15, paragraph 1 (a). “Cultural life”. 2009. Disponível em: <https://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/comentariogeral21.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

³⁶ Ibid.

³⁷ COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Protocolo adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em matéria de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, “Protocolo de San Salvador”*. 1996. Disponível em: http://www.cidh.org/basicos/portugues/e.protocolo_de_san_salvador.htm. Acesso em: 06 jan. 2023.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

Federal de 1988, em face de possíveis tentativas de suprimi-los do ordenamento jurídico, protegendo-os contra as doutrinas que justificam postergações de implementação”⁴⁰.

A expressão “cultura”, utilizada pelo constituinte de 1988, além das já expostas até aqui, está vinculada ao acervo comum da identidade de cada um dos grupos e das regiões que coopera para a identidade nacional, desde suas memórias históricas, condições étnicas, produção artística, intelectual, filosófica e sociológica, formando uma subconstituição cultural, que pode, inclusive, caracterizar um Estado de Cultura⁴¹.

Consoante o conceito de Ingo Sarlet, os direitos fundamentais “são todas aquelas posições jurídicas concernentes às pessoas, que, do ponto de vista do direito constitucional positivo, foram, por seu conteúdo e importância (fundamentalidade em sentido material), integradas ao texto da Constituição, portanto, retiradas da esfera de disponibilidade dos poderes constituídos (fundamentalidade formal)”⁴².

Trata-se na visão do autor como “o conjunto de direitos e liberdades institucionalmente reconhecidos e garantidos pelo direito positivo de determinado Estado, tratando-se, portanto, de direitos delimitados espacial e temporalmente, cuja denominação se deve ao seu caráter básico e fundamentador do sistema jurídico do Estado de Direito”⁴³.

Os direitos fundamentais e os direitos sociais possuem uma dupla dimensão: negativa (defensiva) e positiva (prestacional). Tais dimensões implicam direitos subjetivos correspondentes, de conteúdo negativo e positivo, o que não afasta a possível e útil classificação dos direitos fundamentais em direitos de defesa e direitos a prestações. A distinção entre direitos positivos e negativos não é incompatível com a noção da correlação entre todos os direitos fundamentais, outrossim, não implica uma menos-valia jurídica dos direitos a prestações⁴⁴.

Por serem multifuncionais, os direitos fundamentais, consoante Ingo Sarlet, podem ser classificados em dois grupos: *i*) os direitos de defesa, “que assumem habitualmente a feição de direitos subjetivos”, que incluem os direitos de liberdade, igualdade, as garantias e parte dos direitos sociais, como as liberdades sociais e liberdades políticas; e *ii*) os direitos a prestações, “que não raras vezes são positivados expressamente sob a forma de normas programáticas”, estando integrados pelos direitos a prestações em sentido amplo, tais como os “direitos à

⁴⁰ CUNHA FILHO, 2018.

⁴¹ MOLINARO, Carlos Alberto; DANTAS, Fernando Antonio de Carvalho. Comentário ao artigo 215. In: CANOTILHO, J. J. Gomes; MENDES, Gilmar F.; SARLET, Ingo W. (coord.). *Comentários à Constituição do Brasil*. São Paulo: Saraiva, Almedina, 2018.

⁴² SARLET, 2018.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ SARLET, Ingo Wolfgang. *Dignidade (da pessoa) humana e direitos fundamentais na Constituição Federal de 1988*. 10. ed., rev. atual. e ampl., 3. tir. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2019.

proteção e à participação na organização e procedimento, assim como pelos direitos a prestações em sentido estrito, representados pelos direitos sociais de natureza prestacional”⁴⁵.

É de responsabilidade do Estado Democrático de Direito não apenas assegurar formalmente aos indivíduos um direito de escolha entre diferentes modelos de vida lícitos, como também precisa atuar fortemente para que os diferentes comportamentos culturais e sociais possam coexistir em harmonia e respeito recíprocos. O direito de livre expressão cultural está inserido nesse contexto porque a cultura integra a identidade humana e possibilita a inserção e integração social das pessoas. Um ser humano sem cultura não existe⁴⁶.

O direito de participar da vida cultural pode ser caracterizado como uma liberdade. Para que esse direito seja assegurado, exige-se do Estado Parte tanto a abstenção (ou seja, não ingerência no exercício das práticas culturais e no acesso a bens e serviços culturais) quanto a ação positiva (garantir condições prévias para a participação, facilitação e promoção da cultura, da vida, do acesso e da preservação de bens culturais)⁴⁷.

Essa liberdade, defende Humberto Cunha, “nem mesmo o mais aguerrido legislador, administrador ou jurisconsulto poderia retirar”. Se houvesse tal possibilidade, significaria admitir que se busca por um bem do qual a sociedade está desprovida e que poderá ser concedida, ou não, por alguém, ou pelo Estado. Ou seja, o indivíduo reivindicaria por um “direito à cultura”, pois haveria povos e pessoas “com cultura” e outros “sem cultura”⁴⁸.

Para sua efetivação, os direitos culturais necessitam de uma prestação positiva do Estado, que se concretiza promovendo políticas públicas, conjuntamente com a participação da sociedade. Por extensão, segundo o autor supra, “os programas de atividades e serviços culturais devem buscar realizar de forma satisfatória a concepção democrática da cultura, bem como demonstrar o quanto é possível e suscetível de multiplicação e inovação o setor cultural”⁴⁹.

Conseqüentemente, a eficácia dos direitos culturais não depende isoladamente de previsão normativa ou instrumentalidade infraconstitucional ou legal, mas da capacidade que os diferentes sujeitos de direito, na forma de atores sociais, como os artistas, e intelectuais, por

⁴⁵ SARLET, 2019.

⁴⁶ ZAMBAM, Neuro José; AGOSTINI, Margot Cristina. Direitos fundamentais, democracia e direito das culturas. *Revista Paradigma*, Ribeirão Preto, SP, v. 26, n. 2, p. 168-189, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.unaerp.br/index.php/paradigma/article/view/913>. Acesso em: 20 out. 2022.

⁴⁷ ONU, 2009.

⁴⁸ CUNHA FILHO, 2021a.

⁴⁹ SPAT, Gabrielli Machado; SUPTITZ, Carolina Elisa. O direito à cultura na sociedade em rede: políticas públicas do governo federal e sua efetivação no município de Santa Maria/RS. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITO E CONTEMPORANEIDADE: MÍDIAS E DIREITOS DA SOCIEDADE EM REDE*, 3., 2015, Santa Maria, RS. *Anais eletrônicos...* Santa Maria: UFSM, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/563/2019/09/6-7-1.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

exemplo, têm de se mobilizar a partir de suas necessidades⁵⁰, pois a lei não possui vida própria, e sua eficácia depende expressivamente da importância e predisposição à luta que sobre ela se empenha⁵¹.

Os direitos culturais se manifestam de diversas formas, a saber: a) por prestações estatais positivas consistindo em obrigações de fazer, a exemplo de políticas públicas no setor; b) por liberdades culturais essenciais ao desenvolvimento da personalidade humana, verdadeiros direitos subjetivos que implicam faculdades ou poder de exigir na não ingerência estatal, como a censura ou restrições indevidas à livre manifestação do pensamento; c) por garantias institucionais do pluralismo cultural a serem tuteladas pelo legislador ordinário e legislador derivado; e d) por competências constitucionalmente conferidas aos entes federativos em matéria cultural⁵².

A Constituição Federal de 1988 utiliza o termo “cultura” em dispositivos diversos e com significados também diversos, o que germina na necessidade de estabelecer um conhecimento sobre cada dispositivo⁵³. Trata-se de categorias relacionadas à criação, ao acesso à difusão, às liberdades e ao dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens culturais⁵⁴⁻⁵⁵.

Vislumbra-se a importância do tema pela quantidade expressiva de dispositivos constitucionais dedicados, sendo abundante também a legislação ordinária sobre a matéria, estando estabelecido que a efetivação das políticas públicas de cultura é de responsabilidade da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios⁵⁶.

⁵⁰ COSTA, Rodrigo Vieira *O registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais*. 2017. 523f. Tese (Doutorado em Direito) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/179893>. Acesso em: 20 nov. 2022.

⁵¹ CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *(F)atos, política(s) e direitos culturais: experimentações cotidianas*. São Paulo: Editora Dialética, 2021b. [E-book.]

⁵² SARMENTO, George. O direito de participar da vida cultural e a promoção da identidade nacional. *Revista Eletrônica do Mestrado em Direito da UFAL*, Maceió, v. 7, n. 1, p. 2-15, 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/rmdufal/article/view/2576>. Acesso em: 20 nov. 2022.

⁵³ CASTRO, Angelita Gomes Freitas de; SANTOS, Eduardo Rodrigues. O princípio fundamental da dignidade da pessoa humana como elemento estruturante do sistema de direitos fundamentais na Constituição Brasileira de 1988 e o direito fundamental à cultura. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 21., 2012, Uberlândia, MG. *Anais...* Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012. p. 13597-13624.

⁵⁴ CUNHA FILHO, 2018.

⁵⁵ “Os bens culturais materiais, tangíveis e intangíveis, compõem um vasto arsenal de obras, objetos, edificações, sítios de valor histórico, ou paisagístico, ou artístico, ou arqueológico e paleontológico, ademais dos conjuntos urbanos, as reservas ecológicas, os espaços científicos, os espaços públicos e privados destinados às manifestações artístico-culturais, bem como os documentos e demais produção textual cultural”. Em: MOLINARO; DANTAS, 2018.

⁵⁶ CUNHA FILHO, 2021b.

Entre os direitos sociais⁵⁷ na Constituição Federal de 1988, estão incluídos os dispositivos garantidores da educação, da cultura, da comunicação e da ciência (Título VIII, Capítulos III, IV e V): Preceitua o art. 206 que “O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: Inciso II. Liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber”; o art. 215 “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”⁵⁸; O art. 216 conceitua o que é o patrimônio cultural brasileiro, de forma explícita, e do que se trata a cultura, de forma implícita⁵⁹.

Nas normas do art. 215 da Constituição Federal de 1988 “está contida uma norma definidora de fins e de tarefas a serem cumpridas pelo Estado, no âmbito de um direito fundamental à cultura” e “privilegia o acesso ao espaço de uma cultura comum, desde suas fontes, garantindo o exercício desses direitos e especiais modos de proteção, incentivo e valorização das expressões culturais⁶⁰”. Assim, Ingo Sarlet aponta que nesse dispositivo, “em momento algum definiu os meios e critérios pelos quais os poderes públicos deverão realizar as finalidades ali estabelecidas (por exemplo, apoiar e incentivar as manifestações culturais), podendo apenas ter-se como certo que não poderá, em hipótese alguma, atuar no sentido contrário”⁶¹.

A norma constitucional, ainda no art. 216 da Constituição Federal de 1988, aponta que constituem como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Sendo assim, percebe-se que, por intermédio dos direitos culturais, sem desprezar os demais direitos humanos e direitos fundamentais dispostos na Constituição Federal de 1988 – pelo contrário – tais direitos não são, isoladamente, um direito restrito aos artistas, mas um dever prestacional dos Estados para a humanidade.

⁵⁷ Ingo Sarlet conceitua Direitos Sociais como “direitos à libertação da opressão social e da necessidade”. Os Direitos Sociais “asseguraram as condições materiais mínimas para a sobrevivência e, para além disso, para a garantia de uma existência com dignidade”. O constitucionalismo brasileiro “compõe um complexo amplo e multifacetado de posições jurídicas, de tal sorte que a denominação de direitos sociais encontra sua razão de ser de que todos consideram o ser humano na sua situação concreta na ordem comunitária (social), objetivando, em princípio, a criação e garantia de uma igualdade e liberdade material (real), seja por meio de determinadas prestações materiais e normativas, seja pela proteção e manutenção do equilíbrio de forças na esfera das relações trabalhistas” e sociais em geral”. Em: SARLET, 2018.

⁵⁸ De acordo com Häberle as normas do Art. 215 da Constituição Federal de 1988 é “exatamente o tipo ideal de um artigo relacionado à cultura dentro do Estado constitucional”. Em: HÄBERLE, 2016.

⁵⁹ CUNHA FILHO, 2018.

⁶⁰ MOLINARO; DANTAS, 2018.

⁶¹ SARLET, op. cit.

2.1 A DIVERSIDADE CULTURAL NO ÂMBITO DA UNESCO

Na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO⁶², os direitos culturais são declarados como universais, indissociáveis e interdependentes e fazem parte dos direitos humanos⁶³. O instrumento reforça a preocupação mundial com a educação e a necessidade de se respeitar a identidade cultural e de se expressar na língua que se deseje para divulgar as práticas culturais. Percebe-se que há um elemento de ordem política ao se defender o exercício dos direitos culturais. Os Estados, por exemplo, para efetivarem os direitos culturais, terão que preparar as condições para a expressão das práticas culturais e assim distribuir o poder⁶⁴.

A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e os direitos fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones (originários). Não se pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance⁶⁵.

A diversidade cultural é uma aposta, ao mesmo tempo, própria do sujeito (ele pode escolher referências diversas e mudá-las) e da sociedade em seu conjunto. A diversidade não é apenas tolerada, ou ignorada, ela é um valor a ser protegido, uma fonte de riqueza⁶⁶.

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural estabelece o princípio de uma “proteção mútua” entre diversidade cultural e direitos humanos que se opõe aos excessos relativistas e ao cerco comunitário. Importa valorizar as interações entre os agentes da diversidade, em primeiro lugar cada pessoa, em seus direitos e liberdades, mas também em suas responsabilidades em relação a ela mesma e a outros. Os direitos culturais permitem pensar e valorizar a diversidade pela universalidade, e mutuamente. A universalidade não é o mínimo denominador comum. Ela é o desafio comum, o desafio de cultivar a condição humana através de um trabalho permanente sobre nossas contradições comuns⁶⁷.

⁶² ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *Declaração Universal sobre a diversidade cultural*. 2002. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

⁶³ Para Ingo Sarlet a dignidade humana também possui um sentido cultural, sendo este o “fruto do trabalho de diversas gerações e da humanidade em seu todo, razão pela qual a dimensão natural e a dimensão cultural da dignidade da pessoa humana se complementam e interagem mutuamente” Em: SARLET, 2019.

⁶⁴ COSTA, S. P. M., 2017.

⁶⁵ UNESCO, 2002.

⁶⁶ BIDAULT; MEYER-BISCH, 2015.

⁶⁷ Ibid.

A diversidade cultural não é abstrata; com frequência ela se inscreve de múltiplas maneiras nos territórios internacionais e nacionais. Estes também requerem ser geridos levando em conta uma oposição entre múltiplos objetivos legítimos, como: a procura por unidade e coerência, o desejo de abertura e de promoção da diversidade, ou, ainda, entre desejo de memória e preocupação com a evolução e adaptação a um mundo em mudança (entre o passado e o futuro)⁶⁸.

O respeito à diversidade cultural permite afirmar que a ordem pública democrática é garantida pela aceitação da crítica mútua e respeitosa das pessoas. Toda pessoa, toda comunidade, toda tradição, precisa de críticas para seu autodesenvolvimento com respeito à diversidade. Logo, as liberdades de opinião e de expressão, de pensamento, de consciência e de convicção, e as liberdades artística e de participação na vida cultural não são concorrentes, mas constituem uma única e mesma liberdade desdobrada na diversidade de suas facetas⁶⁹.

Braço da indústria cultural, tem-se a indústria fonográfica que, segundo Leonardo De Marchi “tornou-se um laboratório propício para o desenvolvimento de técnicas de pesquisa sobre diversidade cultural”. Afinal, “trata-se de uma indústria de alcance global, que experimenta uma dinâmica intensa de transformação de suas estruturas produtivas, além de ser um negócio de cultura que apresenta uma farta quantidade de informação sobre o consumo de seus produtos”⁷⁰.

Para promover a diversidade e o respeito pelos direitos fundamentais culturais, neste caso aqui, na indústria da música na Internet, Octavio Kulesz propõe em seu estudo que é vital “promover um debate de alto nível entre governos, setor privado e sociedade civil, sobre como os algoritmos, os conjuntos de dados usados como *input* e a integração em larga escala de soluções baseadas em inteligência artificial⁷¹ podem afetar a igualdade de oportunidades,

⁶⁸ BIDAULT; MEYER-BISCH, 2015.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ DE MARCHI, Leonardo. Como os algoritmos do YouTube calculam valor?: uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 193-215, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p193-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140211>. Acesso em: 23 jun. 2022.

⁷¹ O conceito de Inteligência Artificial não está pacificado, entretanto, compreende Gabrielle Sales Sarlet que “consiste em uma criação algorítmica destinada a cumprir finalidades determinadas e especificadas com base no recebimento de dados objetivos e estruturados para gerar resultados igualmente objetivos.” Em: SALES SARLET, Gabrielle Bezerra. A inteligência artificial no contexto atual: uma análise à luz das neurociências voltada para uma proposta de emolduramento ético e jurídico. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 18, n. 100, p. 282, out./dez. 2022. DOI: 10.11117/rdp.v18i100.5214. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/5214>. Acesso em: 23 jun. 2022. A Inteligência Artificial “aplica-se em sistemas que apresentam um comportamento inteligente, capazes de analisar o ambiente e tomar medidas, com um determinado nível de autonomia, de modo a atingir objetivos específicos, cobrindo várias áreas, desde os motores de busca, os assistentes pessoais e outros, veículos automatizados, robôs e até às armas autônomas.” Em: SALES SARLET, Gabrielle Bezerra; CALDEIRA, Cristina Maria Gouveia. A inteligência artificial e o

principalmente em termos de gênero, raça e religião”, além disso, é necessário “garantir que os marcos referenciais éticos de inteligência artificial considerem os princípios e os objetivos da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura - UNESCO de 2005, bem como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU”. E por último, “desenvolver um marco referencial de políticas públicas que vá além de meras declarações sobre ética, a fim de garantir que as aplicações de inteligência artificial com impacto na vida cultural e social sejam auditáveis e passíveis de responsabilização”⁷².

A diversidade cultural é uma ferramenta elementar para construir a identidade nacional. “O constitucionalismo brasileiro tem a missão de contribuir para a convivência harmônica entre todas as culturas, promovendo valores como a tolerância, o pluralismo e o respeito às especificidades de cada grupo”. Ainda, cabe ao Estado, conforme previsto na própria Constituição Federal, a promoção de políticas públicas concretizadoras da Constituição Cultural. “Por fim, deve garantir a liberdade cultural como direito subjetivo individual, mantendo a postura de não-ingerência na expressão popular”⁷³.

2.1.1 Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais

No ano de 2005, a UNESCO encabeçou uma série de discussões sobre diversidade cultural, que resultou na celebração da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em Paris, e ratificada no Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006⁷⁴.

A Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, prevista no Decreto nº 6177⁷⁵, de 2007, refere-se à diversidade cultural como a “multiplicidade

ecossistema industrial no contexto pandêmico: uma abordagem jurídica e antropocêntrica do atual desafio das patentes na área da saúde sob o paradigma europeu. *R. Dir. Gar. Fund.*, Vitória, v. 22, n. 1, p. 132, jan./abr. 2021. DOI:10.18759/rdgf.v22i1.1889. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/24875>. Acesso em: 25 out. 2022.

⁷² KULESZ, Octavio. Cultura, máquinas e plataformas: o impacto da Inteligência Artificial na diversidade de expressões culturais. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 60. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

⁷³ SARMENTO, 2016.

⁷⁴ BRASIL. Câmara dos Deputados. *Decreto Legislativo nº 485, de 2006*. Aprova o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Brasília, DF, 2006. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/2006/decretolegislativo-485-20-dezembro-2006-548645-convencao-63819-pl.html>. Acesso em: 10 out. 2022.

⁷⁵ BRASIL, 2007.

de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão”. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados⁷⁶.

Seus princípios diretores são: 1) do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; 2) da soberania; 3) da igual dignidade e do respeito por todas as culturas; 4) da solidariedade e cooperação internacionais; 5) da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento; 6) do desenvolvimento sustentável; 7) do acesso equitativo; e 8) da abertura e do equilíbrio⁷⁷.

A presente Convenção focou em adotar uma postura direcionada à proteção e à expansão das manifestações culturais de países periféricos, o que ensejou uma rápida adesão de países em desenvolvimento. Entretanto houve uma oposição dos Estados Unidos, país que se destaca não só por ser a maior potência econômica mundial, mas também por ser detentor da mais poderosa indústria cultural existente⁷⁸. O consenso não foi instantâneo, tampouco tranquilo por parte do governo estadunidense⁷⁹.

A criação de instrumentos político-jurídicos para tratar da diversidade cultural em âmbito internacional foi motivada, de forma mais geral, pelo fenômeno que reconhecemos como globalização⁸⁰ e, em grande medida, por questões comerciais envolvendo trocas culturais decorrentes desse processo⁸¹.

A Convenção tem como propósito fortalecer os cinco elos inseparáveis da mesma corrente: a criação, a produção, a distribuição/disseminação, o acesso e o usufruto das

⁷⁶ BRASIL, 2007.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Os EUA ainda são considerados, em todo o mundo, o centro mundial da cultura popular; e os direitos autorais continuam sendo fundamentais como empresas e produtores de sucesso ganham dinheiro. Em: HESMONDHALGH, 2007.

⁷⁹ FREIRE, Cylviane Maria; BESSA, Leandro. A convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais: perspectivas e impactos no Brasil. *Revista Direitos Culturais*, Santo Ângelo, RS, v. 16, n. 39, p. 177-200, 2021. DOI: 10.20912/rdc.v16i39.83. Disponível em: <https://san.uri.br/revistas/index.php/direitosculturais/article/view/83>. Acesso em: 10 out. 2022.

⁸⁰ Globalização é o “processo que ocasiona uma integração, ou ligação estreita, entre economias e mercados, em diferentes países, resultando na quebra das fronteiras entre eles”. Em: GLOBALIZAÇÃO. In: Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/globalizacao/>. Acesso em: 06 dez. 2022.

⁸¹ OLIVEIRA, Danilo Júnior de; VAL, Ana Paula do; VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. Três pautas em destaque na agenda de diversidade cultural da Unesco: ambiente digital, tratamento preferencial e participação da sociedade civil. *Revista de Direito Internacional*, Brasília, DF, v. 17, n. 3, p. 75-93, 2020. DOI: 10.5102/rdi.v17i3.7049. Disponível em: <https://www.publicacoes.uniceub.br/rdi/article/view/7049>. Acesso em: 10 out. 2022.

expressões culturais veiculados por atividades, bens e serviços culturais – em particular nos países em desenvolvimento⁸².

Seus objetivos estão pautados em: a) proteger e promover a diversidade das expressões culturais; b) criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo; c) encorajar o diálogo entre culturas a fim de assegurar intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados no mundo em favor do respeito intercultural e de uma cultura da paz; d) fomentar a interculturalidade de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos; e) promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional; f) reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo; g) reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados; h) reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território; e i) fortalecer a cooperação e a solidariedade internacionais em um espírito de parceria visando, especialmente, ao aprimoramento das capacidades dos países em desenvolvimento de protegerem e de promoverem a diversidade das expressões culturais⁸³.

A Convenção está pautada pelos princípios do respeito aos direitos humanos e aos direitos fundamentais; da soberania; igual dignidade e respeito por todas as culturas; da solidariedade e cooperação internacionais; da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento; do desenvolvimento sustentável; ao acesso equitativo; abertura e equilíbrio, confundindo-se com a própria intenção de construção de um mundo tolerante, fraterno e democrático, em vários outros documentos internacionais impresso⁸⁴.

Ao levantar que todas as culturas do mundo podem comungar de uma convivência cordial e amistosa, fica reconhecido no presente instrumento a existência de uma gama de grupos, raças, etnias, que, além de invisíveis, estavam recolhidos em seus espaços específicos. Esse reconhecimento é o primeiro passo para o respeito a essas manifestações culturais e a valorização de que tais expressões possuem igual valor às demais⁸⁵.

⁸² UNESCO, 2007.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ FREIRE; BESSA, 2021.

A Convenção não cobre todos os aspectos da diversidade cultural mencionados pela Declaração Universal da UNESCO para a Diversidade Cultural, mas ressalta ser necessário reconhecer que os bens e serviços culturais comunicam identidades, valores e significados e, por isso, não podem ser considerados meras mercadorias ou bens de consumo quaisquer. No que concerne, também os Estados precisam tomar todas as medidas apropriadas para proteger e promover a diversidade das expressões culturais, garantindo o livre fluxo de ideias e obras artísticas⁸⁶.

O texto original deste instrumento não contempla os termos do ambiente digital. Contudo, há menções sobre o reconhecimento das tecnologias de informação e comunicação (TIC) e novas tecnologias como ferramentas de intensificação das interações culturais. Os arts. 12, 14 e 15 se referem à promoção de tecnologias e compartilhamento de informações, ampliação da visibilidade sobre a diversidade cultural, medidas de incentivo às ações de preservação e difusão de conteúdos culturais no campo das indústrias culturais e produção de conhecimentos especializados relativos à coleta de dados e estatísticas sobre a diversidade das expressões culturais⁸⁷.

Para tanto, é desejável que as políticas para a diversidade cultural considerem e sejam específicas para as realidades próprias ao ambiente virtual, já que as possibilidades abertas pelas tecnologias digitais para a diversidade das expressões culturais, bem como os riscos a que essa diversidade é exposta no universo digital, podem diferir dos observados no mundo material⁸⁸.

2.1.2 Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Ambiente Digital

Na 13ª sessão do Comitê Intergovernamental (CIG) de 2020, bem como de outras reuniões que a antecederam, a pauta central foi a implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005 no Ambiente Digital. A possibilidade de criação de novas linguagens e transposição de práticas artísticas e culturais para os meios digitais trouxe um conjunto de questões para a implementação da Convenção, os

⁸⁶ UNESCO, 2007.

⁸⁷ OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020.

⁸⁸ DUPIN, Giselle. Dez anos da Convenção da Diversidade Cultural: contribuições para um balanço. In: KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio; MIGUEZ, Paulo (org.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 15-58. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositoriodev.ufba.br/bitstream/ri/18127/3/DiversidadeCulturalPol%C3%ADticasVisibilidadesMidi%C3%A1ticasRedes-Cult22-EDUFBA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

quais se referem a desafios e oportunidades decorrentes dos novos modos de criação, produção, divulgação e acesso a bens e serviços culturais e patrimônio, bem como a questões relacionadas a ataques à liberdade artística e mobilidade dos artistas. É possível afirmar que os meios virtuais amplificaram as percepções das pessoas e das formas de compreensão do mundo, resultando em uma profunda transformação das indústrias culturais e das agendas das políticas de cultura⁸⁹.

Tais diretrizes reafirmam os princípios da universalidade da Internet, da abertura e da acessibilidade, bem como a importância da participação de múltiplos atores. Elas também lembram as disparidades no acesso às tecnologias digitais pelos países desenvolvidos ou em desenvolvimento, e a defasagem resultante desse fato, inclusive no interior desses países – entre homens e mulheres, zonas urbanas e rurais⁹⁰.

O tema da diversidade cultural no ambiente digital é associado à liberdade de expressão e artística, e aos demais direitos para a criação, distribuição e acessibilidade de expressões, previstos como direitos sociais e econômicos dos autores e artistas que vêm trabalhando em ambiente digital, bem como o respeito aos direitos humanos, a igualdade de gêneros e a autonomia das mulheres e meninas para participar das indústrias culturais e criativas a qualquer título⁹¹.

O mapeamento e a sistematização das boas práticas trazidos na rodada de abertura permitiram aferir como e de que forma as partes alcançaram/avançaram nos objetivos e resultados esperados desses roteiros nacionais, a partir de um quadro de temas comuns a todos os países, sendo eles: a) marcos regulatórios, políticas e medidas culturais projetadas ou revisadas para enfrentar os desafios do ambiente digital de forma participativa; b) políticas e medidas que apoiam a criatividade, negócios e mercados digitais, garantindo a diversidade do ecossistema digital; c) acordos internacionais para promoção e o intercâmbio equilibrado de bens e serviços culturais e promoção da igualdade entre os países no ambiente digital; d) cultura digital, habilidades e conhecimentos aprimorados; e e) direitos humanos e liberdades fundamentais promovidas no ambiente digital⁹².

Sem dúvida, com o advento das novas tecnologias, como o caso das plataformas digitais, os impactos nos processos de modernização das indústrias culturais trouxeram uma melhoria no que diz respeito à participação social e visibilidade de expressões artísticas, culturais e

⁸⁹ OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020.

⁹⁰ CONVENÇÃO da Diversidade Cultural ganha diretrizes para o ambiente digital. *Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, 09 jul. 2017. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/convencao-da-diversidade-cultural-ganha-diretrizes-para-o-ambiente-digital/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

⁹¹ Ibid.

⁹² OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, op. cit.

criativas. Em grande medida, as experiências compiladas pelas partes, por meio dos roteiros de boas práticas para o ambiente digital, propiciaram inaugurar e ampliar campos de diálogo mais diretos entre governos e sociedade civil, além de fornecer ferramentas eficientes para a participação ativa e instantânea, permitindo que grupos, associações e indivíduos consigam ter impacto nas decisões políticas culturais, seja nos países desenvolvidos ou em desenvolvimento⁹³.

Enquanto processos de globalização e avanços das tecnologias da informação e da comunicação contribuem para as culturas, por meio de trocas culturais, entre outros processos socioculturais que podem ser favorecidos e potencializados na/e com a Internet, com outras novas mídias e tecnologias, há também os aspectos negativos, que podem inclusive limitar a diversidade cultural nas mídias. É o processo contrário à cultura participativa e colaborativa, é a concentração de mídias, a formação de conglomerados midiáticos. Trata-se de uma ação resultante do contexto atual do capitalismo e foi potencializada com a globalização⁹⁴.

É preciso promover a diversidade cultural nas plataformas de *streaming*. Tais plataformas, que usam inteligência artificial para seu funcionamento, “impactam nas garantias à diversidade cultural, para a qual é fundamental o papel desempenhado” no mundo. Atualmente, “grande parte do acesso e do consumo das expressões culturais é realizado pela mediação de empresas de tecnologias europeias ou americanas, inseminadas por dados criados na cadeia produtiva da cultura, monitorados por inteligência artificial e disseminados para públicos hipersegmentados”, conforme constata Lucia Santanella⁹⁵.

Tanto a diversidade cultural quanto a diversidade econômica estão estritamente ligadas: diversidade de recursos, de demandas, de agentes, de ofícios, de modos de trocar, mas também diversidade das bacias econômicas de produção e de troca, e de duração dos desenvolvimentos. A ameaça de padronização ou, pelo contrário, o aumento de oportunidades, dizem respeito a todas as vertentes dessa diversidade⁹⁶.

⁹³ OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020.

⁹⁴ SANTOS, Giordana. UNESCO e a diversidade cultural na era digital: ‘diretrizes para implementação da convenção de 2005 no ambiente digital. *Diversidade cultural no ambiente digital*, Belo Horizonte, v. 70, n. 6, p. 23-34, jul. 2017. Disponível em: https://observatoriodiversidade.org.br/wp-content/uploads/2017/07/ODC_BOLETIM_julho_2017.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

⁹⁵ SANTAELLA, Lucia. Inteligência Artificial e cultura: oportunidades e desafios para o Sul Global. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 69-96. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

⁹⁶ BIDAULT; MEYER-BISCH, 2015.

A desconexão que persiste entre tecnologia e a cultura nesses debates é ainda mais impressionante, uma vez que as expressões culturais desempenham papel fundamental na maneira como os algoritmos e as aplicações automatizadas atuais funcionam⁹⁷. Logo, é visível “a importância do papel que a inteligência artificial tem a desempenhar para impulsionar o desenvolvimento da cadeia produtiva da cultura em países” da América Latina, “de modo a evitar que as *Big Techs* sejam alimentadas exclusivamente por dados provenientes da cadeia produtiva do Norte Global”⁹⁸.

Em suma, a convenção e UNESCO tem contribuído para estabelecer um diálogo mais direto entre governantes e sociedade civil, bem como no sentido de fornecer instrumentos eficientes para a participação ativa e instantânea de grupos, associações e indivíduos, seja nos países desenvolvidos ou em desenvolvimento⁹⁹.

2.2 OS PRINCÍPIOS CULTURAIS NA CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988

A Constituição Brasileira de 1988 também ficou conhecida como Constituição Cultural¹⁰⁰. Considera-se Constituição Cultural, consoante George Sarmiento, como “o conjunto de normas que disciplinam a tutela dos bens culturais, as liberdades culturais, o patrimônio cultural e a educação”. É considerado também nesta presente categoria “os princípios protetivos da identidade, memória, língua, folclore, arte. Ou seja, a proteção constitucional envolve um universo extremamente amplo de direitos fundamentais culturais”¹⁰¹.

Estabeleceu-se, consoante as normas do art. 23, inciso V, parágrafo único, da Constituição Federal de 1988, como competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios proporcionar os meios de acesso à cultura, cabendo ao ente federal editar leis complementares que fixassem normas para a cooperação entre as respectivas esferas de governo, inclusive em matéria de cultura, tendo em vista o equilíbrio do desenvolvimento e do bem-estar em âmbito nacional¹⁰².

Humberto Cunha, no entanto, questiona se os direitos culturais são, de fato, reconhecidos na Constituição Federal de 1988. O mesmo constata que na carta magna não há critérios prévios e, “ademais, nitidamente não se propôs um rol exaustivo, mas sim uma

⁹⁷ KULESZ, 2022.

⁹⁸ SANTAELLA, 2022.

⁹⁹ OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020.

¹⁰⁰ CUNHA FILHO, 2018.

¹⁰¹ SARMENTO, 2016.

¹⁰² MOLINARO; DANTAS, 2018.

categorização de direitos, núcleos sobre os quais podem derivar outros tipos de direitos, com base em legislações específicas”. São “categorias relacionadas à criação (compreendidas aí as científicas, artísticas e tecnológicas), ao acesso, à difusão, às liberdades (relativas às formas de expressão e manifestações culturais)” e ao “direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura”¹⁰³.

Há, de qualquer sorte, elementos de identidade cultural na carta magna brasileira de 1988, tais como língua, hino, bandeira nacional, diferentes etnias, comunidade latino-americana de nações, esportes¹⁰⁴.

Diversos são os princípios culturais que sustentam a normatividade cultural nacional, são eles: o princípio do pluralismo cultural; o princípio da participação popular; o princípio da atuação estatal como suporte logístico; o princípio do respeito à memória coletiva; e o princípio da universalidade¹⁰⁵.

O princípio do pluralismo cultural indica que todas as manifestações da cultura brasileira têm similaridade hierárquica e a classificação de dignidade perante o Estado. Nenhuma manifestação, independentemente da origem, de seguimentos cultos ou populares, pode ser oficializada e tampouco privilegiada. Induz esse princípio expressões como “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”. Está também na proteção da manifestação cultural e das datas significativas para as distintas etnias (“A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais”), bem como o vasto acervo de valor jurídico do patrimônio cultural brasileiro¹⁰⁶. Incorpora-se à ideia de diversidade cultural a partir da Convenção da Diversidade Cultural (2005)¹⁰⁷, e por isso, acredita-se que seja possível afirmar ser o princípio mais abrangente, de diversidade cultural, substituindo (ou igualando-se) ao de pluralismo¹⁰⁸.

O princípio da participação popular determina que os cidadãos, individualmente ou por organizações civis, podem opinar e deliberar diretamente sobre a política cultural a ser encetada. Da seção da cultura, esse princípio pode ser inferido sem qualquer dificuldade na prescrição determinante de que “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro. Contudo, pode ser encontrado em outros

¹⁰³ CUNHA FILHO, 2018.

¹⁰⁴ HÄBERLE, 2016.

¹⁰⁵ CUNHA FILHO, op. cit.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ BRASIL, 2007.

¹⁰⁸ VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. [E-book].

dispositivos constitucionais, como o inciso LXXIII, do art. 5º, garantidor de que qualquer cidadão pode acionar a justiça, sem despesas, para o patrimônio cultural”. Além disso, outras normas institucionalizam a participação por meio de conselhos, comissões e congêneres¹⁰⁹.

O princípio do respeito à memória coletiva está relacionado ao resguardo dos bens referenciais à identidade¹¹⁰ e às origens culturais da sociedade, em uma perspectiva de continuidade da construção geracional e de preservação dos valores que a identificam. A proteção do patrimônio cultural, dos acervos, das datas simbólicas e da memória é garantida constitucionalmente¹¹¹. Tal princípio refere-se “à ordem de que o poder público resguarde a documentação governamental; na previsão de punição aos causadores de danos às referências memoriais; no tombamento, pela própria Constituição, de ícones de luta pela liberdade, tais como os quilombos e documentos a eles referentes”¹¹².

O princípio da universalidade está ligado à ideia de acesso indistinto à cultura, de não exclusão dos indivíduos dos processos e benefícios culturais e de realização dos direitos culturais. Está relacionado ao princípio da pluralidade, porém enquanto este possui essência mais qualitativa (variedade de expressões e manifestações), a universalidade tem caráter mais quantitativo, como garantia de que a cultura será “acessada de forma massiva e por todos, os quais são seus titulares, indistintamente”¹¹³.

De acordo com tal princípio é possível afirmar que os direitos fundamentais, coincidem em algum sentido com os direitos humanos, uma vez que não são apenas direitos dos cidadãos de determinado Estado, salvo quando a própria ordem constitucional estabeleça ou quando autorize expressamente o legislador. Portanto, afirma Ingo Sarlet que “pelo simples fato de termos uma dignidade, somos titulares de direitos humanos e também de direitos fundamentais”¹¹⁴.

¹⁰⁹ CUNHA FILHO, op. cit.

¹¹⁰ O direito de identidade se dá “com o respeito à diferença cultural dos indivíduos inseridos na sociedade”. Essa diferença cultural “não deve ser interpretada como desigualdade de direitos entre os indivíduos, mas sim como o respeito à diferença cultural dos cidadãos que compõem a sociedade”, “incluindo-se, portanto, as culturas minoritárias e suas particularidades nessa perspectiva universal e multicultural que é a sociedade brasileira”. Em: FERREIRA, Gustavo Assed; MANGO, Andrei Rossi. Cultura como direitos fundamentais: regras e princípios culturais. *Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais*, Florianópolis, SC, v. 3, n. 1, p. 80-98, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/garantiasfundamentais/article/view/2108>. Acesso em: 05 jul. 2022.

¹¹¹ VARELLA, 2014.

¹¹² CUNHA FILHO, 2018.

¹¹³ VARELLA, op. cit.

¹¹⁴ SARLET, 2019.

Afinal, como deixa descrito Peter Häberle, o desenvolvimento de um “potencial constitucional cultural” brasileiro, “de forma autêntica”, somente o próprio brasileiro consegue elaborar¹¹⁵.

¹¹⁵ HÄBERLE, 2016.

2.3 O SISTEMA NACIONAL DE PROTEÇÃO À CULTURA E O *STREAMING*

O art. 216-A, inserido na Constituição Federal de 1988 via Emenda Constitucional nº 71/2012¹¹⁶, instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC), organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, a partir de “um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais”.

Tal sistema versa sobre os assuntos atrelados à diversidade das expressões culturais, como universalizar o acesso aos bens e serviços culturais com apoio dos entes federados e sociedade civil, consoante diretrizes do Plano Nacional de Cultura¹¹⁷.

A presente política de Estado foi arquitetada para promover o desenvolvimento humano, social e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais. Logo, em seu parágrafo 1º, do art. 216-A, um conjunto de princípios norteiam o seu funcionamento, ficando grifado “a diversidade das expressões culturais, a universalização do acesso aos bens e aos serviços culturais, a transversalidade das políticas culturais e a democratização dos processos decisórios com participação e controle social”¹¹⁸.

Políticas de governo “estão vinculadas à administração que ocupa o executivo”, já a política de estado “revela que a justiça social, a democracia, a cidadania, - concebidas como faces de um compromisso que é, em essência, ético, político – encontram a sua realização plena” na cultura “de um país, em sua função precípua de condução dos povos à emancipação social e cultural”¹¹⁹.

A consolidação do SNC foi uma das tarefas essenciais no caminho do aperfeiçoamento e da qualificação da gestão das políticas públicas de cultura no Brasil. Essas políticas estão amparadas por legislação específica e se regem por princípios constitucionais, no mesmo espírito de honrar o pacto federativo, de respeitar as vocações locais, de reconhecer e valorizar

¹¹⁶ BRASIL. *Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012*. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, 2012a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm. Acesso em: 02 fev. 2023.

¹¹⁷ MARTIGNAGO, 2014.

¹¹⁸ SARMENTO, 2016.

¹¹⁹ OGIBA, Sonia Mara M. Política de Estado ou de governo? *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, p. 8, out. 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/coorlicen/manager/arquivos/RNTBDL3vu8_17102016-Politica_de_Estado_ou_de_governo.pdf. Acesso em: 17 fev. 2023.

os grupos formadores da cultura brasileira, e de afirmar a cultura como direito de todo cidadão¹²⁰.

Ocorre que este sistema, proposto pelo então ex-ministro Gilberto Gil, do Governo Lula, no ano de 2003, não foi inicialmente aceito de forma consensual no interior do Ministério da Cultura, onde os agentes político-culturais disputavam o entendimento de qual seria o papel do governo na cultura e por meio de quais programas e ações ele seria efetivado¹²¹.

Anteriormente a tal proposta, na década de 90, as políticas públicas culturais só contavam com a Lei Federal de Incentivo à Cultura¹²², popularmente conhecida como a Lei Rouanet, no qual, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) captava e canalizava recursos para o setor e a Lei do Audiovisual,¹²³ e iniciativas de estados e municípios.

Para conquistar o reconhecimento interno junto ao Ministério da Cultura, ao próprio governo e outras esferas governamentais (estados e municípios), foi necessário construir um saber sobre o que seria um “sistema de cultura”, que por sua vez implicou um poder disponibilizado aos seus defensores para a implantação do SNC¹²⁴.

A criação de um sistema nacional que estimulasse a cooperação entre os diversos entes federativos em prol da cultura sempre foi uma possibilidade assegurada pelo texto constitucional desde a sua promulgação¹²⁵, “e o que sobressaiu foi o consenso em torno da participação, da democracia, da institucionalização e do financiamento, respaldando a defesa da política em tela em âmbitos estadual e municipal motivado pelo estabelecimento do SNC”¹²⁶.

¹²⁰ BRASIL. Ministério do Turismo. *Sistema Nacional de Cultura se consolida como ferramenta de monitoramento para execução de políticas públicas culturais no Brasil*. Brasília, DF, 17 jun. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/sistema-nacional-de-cultural-se-consolida-como-ferramenta-de-monitoramento-para-execucao-de-politicas-publicas-culturais-no-brasil>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹²¹ SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo; BARBALHO, Alexandre Almeida. Política Cultural em tempos de crise: Lei Aldir Blanc e o sistema nacional de cultura. *Tensões Mundiais*, Fortaleza, v. 17, n. 35, p. 17-37, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/4466>. Acesso em: 18 fev. 2023.

¹²² BRASIL. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

¹²³ BRASIL. *Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

¹²⁴ SEMENSATO; BARBALHO, op. cit.

¹²⁵ MOLINARO; DANTAS, 2018.

¹²⁶ SEMENSATO; BARBALHO, op. cit.

Com isso, ficaram estabelecidos instrumentos de financiamento e gestão das políticas públicas no Brasil por meio das Emendas Constitucionais n. 48, de 2005¹²⁷, que estabeleceram o PNC (Plano Nacional de Cultura)¹²⁸, e n. 71, de 2012¹²⁹, que instituiu o SNC (Sistema Nacional de Cultura), e a lei n. 13.018, de 2014, que criou a Política Nacional de Cultura Viva¹³⁰, o PNC e inserida no SNC, assim como o Vale-Cultura¹³¹; a Lei Aldir Blanc¹³², e a Lei Paulo Gustavo¹³³.

O SNC é o instrumento que reúne os entes federados e a sociedade civil visando fortalecer institucionalmente as políticas públicas culturais do país. A Secretaria da Economia Criativa e Diversidade Cultural - SECULT/MTUR tem como foco o desenvolvimento contínuo do Sistema Nacional de Cultura, previsto no art. 216-A da Constituição Federal de 1988¹³⁴.

O SNC é um marco institucional de suma importância para o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil. Por ser um sistema de articulação, gestão, informação e formação de políticas de cultura pactuado entre os entes federados, com a participação da sociedade civil,

¹²⁷ BRASIL. *Emenda Constitucional n. 48, de 10 de agosto de 2005*. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm#:~:text=EMENDA%20CONSTITUCIONAL%20N%C2%BA%2048%2C%20DE,FEDERAL%2C%20nos%20termos%20do%20art. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹²⁸ BRASIL. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹²⁹ BRASIL, 2012a.

¹³⁰ BRASIL. *Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014*. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹³¹ BRASIL. *Lei nº 12.761 de 27 de dezembro de 2012*. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura; altera as Leis nº s 8.212, de 24 de julho de 1991, e 7.713, de 22 de dezembro de 1988, e a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2012b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112761.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹³² BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.017%2C%20DE%2029%20DE%20JUNHO%20DE%202020&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%C3%A7%C3%B5es%20emergenciais%20destinadas,20%20de%20mar%C3%A7o%20de%202020. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹³³ BRASIL. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹³⁴ BRASIL. Ministério do Turismo, 2021.

poderá efetivar o Plano Nacional de Cultura, promovendo o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes de cultura nacional¹³⁵.

A meta proposta está fundamentada na evolução da atuação do próprio SNC e na intenção de que este se torne o principal instrumento de informação, articulação e pactuação entre os atores responsáveis pela cultura no Brasil¹³⁶. É pelo SNC que se distribuem e se racionalizam as tarefas culturais, de modo a evitar omissões ou atividades repetidas, muito frequentes quando uma mesma atribuição é confiada a mais de uma pessoa¹³⁷.

O Art. 216-A da Constituição Federal de 1988 expõe que o SNC é organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, instituindo um processo de gestão e de promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

O SNC é composto por: Órgão Gestor de Cultura, Conselho de Política Cultural, Conferência de Cultura, Plano de Cultura, Sistema de Financiamento à Cultura, Sistemas Setoriais de Cultura, Programa de Formação Cultural, Sistema de Informações e Indicadores Culturais, além da Comissão de Intergestores (nível federal e estadual). Essa organização sistêmica possibilita a articulação entre Estado, sociedade civil e representantes das áreas culturais¹³⁸.

O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios (§1º): I - diversidade das expressões culturais; II- universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III- fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; IV- cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; V- integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; VI- complementaridade nos papéis dos agentes culturais; VII- transversalidade das políticas culturais; VIII- autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; IX- transparência e compartilhamento das informações; X- democratização dos processos decisórios com participação e controle social; XI- descentralização articulada e pactuada da

¹³⁵ BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2021. Estabelece as metas do Plano Nacional de Cultura – PNC. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, seção 1, n. 239, p. 12, 14 dez. 2011. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2017/09/Metas-do-PNC.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ CUNHA FILHO, 2018.

¹³⁸ BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sistemas-de-cultura/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

gestão, dos recursos e das ações; e XII- ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura¹³⁹.

Os meios digitais abriram possibilidades importantes para a modernização das indústrias culturais e criativas¹⁴⁰. A mídia digital gerou maior competitividade, abertura de novos mercados, distribuição mais eficiente, comunicação direta com os consumidores via mídias sociais e exploração de novos modelos de negócios. O setor da música, por exemplo, soube explorar muito bem os serviços de assinatura de *streaming* e está mudando a estrutura da receita do setor, oferecendo aos produtores formas alternativas de monetizar seu conteúdo¹⁴¹. A tecnologia do *streaming*¹⁴², por meio do aumento da velocidade do armazenamento de dados na computação em nuvem, permite a transmissão e o consumo instantâneos *online* de filmes, séries, documentários, programas de TV, *games*, músicas, entre outros, resultando em modelos de negócios específicos¹⁴³.

A indústria cultural-digital oferta serviços de conteúdos de arte, de entretenimento e de cultura, por meio de modelos de negócios específicos, desenvolvidos por empresas e plataformas digitais. O consumo de serviços culturais-digitais também instaura relações de *e-commerce*, pois, embora não se trate da compra de um objeto físico (eletroeletrônicos, cosméticos e roupas), mas sim da compra de conteúdos musicais, cinematográficos, de *games*, quadrinhos e outros, tal prática cultural engloba uma operação comercial¹⁴⁴.

Tais tecnologias também vêm a representar uma conveniência para as indústrias criativas, especialmente para reduzir custos e aumentar a eficiência. Ao considerar que as

¹³⁹ BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sistemas-de-cultura/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

¹⁴⁰ Cláudia S. Leitão expõe que indústria criativa é diferente de economia criativa. A economia criativa é “uma economia baseada na abundância, e não na escassez de recursos, pois seu insumo principal é a criatividade e o conhecimento humano, que são infinitos, ela figura como uma estratégia fundamental para os países em que a criatividade é mais importante do que o domínio da ciência e da tecnologia.” Enquanto a indústria criativa, com base na Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), que lançou o primeiro Relatório Mundial sobre a Economia Criativa – *Creative Economy Report* em 2008, “compreenderiam um conjunto de atividades baseado no conhecimento, que produz bens tangíveis e intangíveis, intelectuais ou artísticos, com conteúdo criativo e valor econômico”. Em: LEITÃO, Cláudia. Por um Brasil criativo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 18, p. 80, 2015. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/publicacoes/gestao-politica-cultural-america-latina>. Acesso em: 10 maio 2022.

¹⁴¹ OLIVEIRA; VAL; VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020.

¹⁴² Conforme será aprofundado no quarto capítulo deste trabalho, *streaming* é a tecnologia utilizada para transmissão de áudio e/ou vídeo, de maneira contínua de qualquer dispositivo móvel como celular ou tablet, conectado à internet.

¹⁴³ ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 34, n. 1, p. 129-157, 2019. DOI: 10.1590/s0102-6992-201934010006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/RQhJVHVpg9GCQS73Rd7pSdg/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹⁴⁴ Ibid.

tecnologias são facilmente escaláveis, já é possível ver uma explosão sem precedentes de obras de arte. Isso pode beneficiar o público, que assim teria acesso a uma gama muito mais ampla de bens e serviços culturais¹⁴⁵.

Entretanto o crescimento de empresas de serviço de *streaming* apresenta muitos riscos para a cidadania mundial, e certamente para as indústrias culturais e criativas, mas não no sentido de impedir a diversidade da produção cultural. Convém para estas empresas que circule a maior quantidade de conteúdos possível; é o uso contínuo das plataformas digitais o que importa. E enquanto elas cresçam, tanto mais será o seu poder¹⁴⁶.

Cláudia Leitão alerta sobre tais riscos. As indústrias culturais e criativas somente reforçaram o abismo existente entre “ricos e pobres, especialmente, entre os países dos hemisférios norte e sul”. A expansão deste setor “não beneficia equitativamente a todos os países nem regiões. Ela gera desigualdades econômicas, contribuindo para a manutenção de desequilíbrios históricos no acesso à comunicação, à informação e ao entretenimento, provocando o declínio da diversidade cultural”¹⁴⁷.

É verdade que ela pode ajudar a capacitar inúmeros criadores, tornar as indústrias culturais mais eficientes e aumentar o número de obras de arte, o que é do interesse do público. Embora os artistas reconheçam que a inteligência artificial não substitui os seres humanos, tão somente aprimorar suas capacidades e, (in)felizmente, ainda são poucos os artistas e os empreendedores que sabem usar ferramentas como a aprendizagem de máquina. Além disso, a lógica capitalista destas plataformas pode levar ao aumento da concentração de oferta, dados e renda, e ao empobrecimento das expressões culturais no longo prazo¹⁴⁸, com o excesso de músicas disponibilizadas.

Para tanto, o SNC não pode representar a ilusão de solucionador de todas as dificuldades que acometem a cultura, mas significa, sim, a construção de uma relevante garantia de que serão organizadas as competências e responsabilidades dos entes públicos e sociais neste setor, otimizando e integrando recursos e ações¹⁴⁹.

¹⁴⁵ KULESZ, 2022.

¹⁴⁶ YÚDICE, George. Os desafios da diversidade cultural no novo milênio. In: KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio; MIGUEZ, Paulo (org.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 59-92. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositoriodev.ufba.br/bitstream/ri/18127/3/DiversidadeCulturalPol%C3%ADticasVisibilidadesMidi%C3%A1ticasRedes-Cult22-EDUFBA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

¹⁴⁷ LEITÃO, Cláudia. Economia criativa e desenvolvimento. *Revista Será?*, [S.l.], 24 jul. 2015. Disponível em: <https://revistasera.info/2015/07/economia-criativa-e-desenvolvimento-claudia-leitao/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

¹⁴⁸ KULESZ, op. cit.

¹⁴⁹ CUNHA FILHO, 2021b.

2.4 O PLANO NACIONAL DE CULTURA

O objetivo do Plano Nacional da Cultura é reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira; valorizar e difundir as criações artísticas, desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exploração de bens, serviços e conteúdos culturais¹⁵⁰.

O Plano Nacional de Cultura, instituído pela lei 12.343/2010 e previsto no art. 215 da Constituição Federal de 1988, já descrito neste capítulo, possui a finalidade de proteger a diversidade cultural existente no Brasil, resguardando o direito à participação na vida cultural, assegurando a formação das identidades culturais e contribuindo para a construção da diversidade cultural em cadeia nacional e internacional¹⁵¹.

Trata-se de um “conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais”, de responsabilidade e coordenação da Secretaria Especial da Cultura¹⁵².

O Plano baseia-se em três dimensões de cultura que se complementam: *i*) a cultura como expressão simbólica; *ii*) a cultura como direito de cidadania; e *iii*) a cultura como potencial para o desenvolvimento econômico. Além dessas dimensões, o PNC ressalta a necessidade de fortalecer os processos de gestão e participação social¹⁵³.

É constatável, de forma reiterada nos documentos da sua tramitação, que o PNC foi inspirado pelo Plano Nacional de Educação, “razão pela qual este deve ser conhecido, na mesma dimensão de como consta na Lei Superior, para que se possa aquilatar comparativamente um e outro”.

Entretanto na visão de Humberto Cunha Filho, o PNC “quase nada tem de um plano de ações e mais aparenta um manifesto que clama por atenção para o setor cultural, supostamente imaginando que sua dignidade está em poder fazer tudo o que os outros campos fazem” e conclui que “um plano desta natureza não se pode apenas pensar na cultura em abstrato, mas nos direitos culturais específicos e nas fragilidades que apresentam e demandem saneamento”¹⁵⁴.

¹⁵⁰ BRASIL, 2010.

¹⁵¹ MARTIGNAGO, 2014.

¹⁵² BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: entenda o plano*. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Plano Nacional de Cultura: análise jurídica da concepção, tramitação e potencialidades. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 48, e244555, 2022. DOI: 10.1590/S1678-4634202248244555por. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/205251>. Acesso em: 19 fev. 2023.

O Plano foi elaborado após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas com a sociedade civil, a partir de 2005, na Conferência Nacional de Cultura, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (PNPC), um órgão colegiado que compõe o SNC e integra a estrutura básica da Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania, que tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no Brasil¹⁵⁵.

Conforme as normas da Lei 12.343/2010, o prazo de vigência do PNC, até o ano de 2022, era de 10 anos. Entretanto com a nova Redação dada pela Lei nº 14.468¹⁵⁶, o plano passou a ter a duração de 14 anos.

A norma especifica as diretrizes, estratégias e ações do Plano, “cujas designações também deixam entrever a complexidade da legislação; confira-se:¹⁵⁷“ I - Do Estado: fortalecer a função do Estado na institucionalização das políticas culturais, intensificar o planejamento de programas e ações voltadas ao campo cultural e consolidar a execução de políticas públicas para cultura; II – Da Diversidade: reconhecer e valorizar a diversidade, proteger e promover as artes e expressões culturais; III – Do Acesso: universalizar o acesso dos brasileiros à arte e à cultura, qualificar ambientes e equipamentos culturais para a formação e fruição do público e permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural; IV – Do Desenvolvimento Sustentável: ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico, promover as condições necessárias para a consolidação da economia da cultura e induzir estratégias de sustentabilidade nos processos culturais; V – Da Participação Social: estimular a organização de instâncias consultivas, construir mecanismos de participação da sociedade civil e ampliar o diálogo com os agentes culturais e criadores¹⁵⁸.

Como garantia institucional - ou, como se denominou, “garantia cultural”, o Plano Nacional de Cultura, ao invés de estabelecer novos direitos culturais, já presentes na ordenação constitucional, exerce a função de instrumento assecuratório de efetivação de direitos

¹⁵⁵ BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: entenda o plano*. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹⁵⁶ BRASIL. *Lei nº 14.468 de 16 de novembro de 2022*. Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei nº 14.156, de 1º de junho de 2021. Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Lei/L14468.htm#art1. Acesso em: 19 fev. 2023.

¹⁵⁷ CUNHA FILHO, 2022.

¹⁵⁸ BRASIL. Ministério da Cultura, op cit.

existentes. Isso deve se dar, consoante o Plano, através da integração das ações do poder público, voltadas ao desenvolvimento cultural do país¹⁵⁹.

A norma prescreve, ainda, que esse desenvolvimento deve ser alcançado por meio da defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro, da produção, promoção e difusão dos bens culturais; da formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; da democratização do acesso aos bens de cultura; e da valorização da diversidade étnica regional¹⁶⁰.

¹⁵⁹ VARELLA, 2014.

¹⁶⁰ Ibid.

3 A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA LEI DE DIREITOS AUTORAIS

O arcabouço legislativo de proteção intelectual prevê desde a Era Romana (séc. a.C.), com a *Lex Fabia de Plagiariis*, a ideia de titularidade¹⁶¹. Com base na referida norma, o plágio é repudiado de forma pública, comparado à ideia de crime de furto, e sempre possibilitando a negociação da obra¹⁶².

No período da Idade Média, a Igreja instituiu um rigoroso monopólio da produção intelectual, criando um grupo de trabalho, os copistas, que reproduziam, à mão, obras que passavam pelo crivo da Igreja. Havia um estreito controle tanto no que era reproduzido quanto sobre quem poderia comprar os manuscritos, sendo vedado a livre circulação de obras literárias. Consequentemente, houve um empobrecimento cultural e intelectual da população europeia com tanta censura¹⁶³.

Com a invenção da prensa móvel, por Johannes Gutenberg, possibilitou-se o surgimento da indústria gráfica, fomentando o interesse do Estado em monopolizar e conceder os benefícios da atividade editorial¹⁶⁴ e enfraquecendo o poder eclesiástico.

Antes, os manuscritos eram reproduzidos à mão, o que limitava drasticamente o número de cópias. Com a prensa móvel, a impressão de manuscritos, assim como sua reprodução em excesso e sua distribuição ao público, transformou as obras do espírito em objetos de comércio e fonte de lucro para os impressores¹⁶⁵.

Entretanto tal concessão não atendia às necessidades das editoras, pois ainda passava pelo crivo da Igreja e do Estado quanto ao conteúdo do que seria publicado¹⁶⁶. A atividade editorial estava, como qualquer outra atividade comercial, organizada pelas práticas e

¹⁶¹ Titular de direitos autorais é o “criador da forma protegida”, é a “pessoa que concebe e materializa a obra de engenho, qualquer que seja sua idade, estado, ou condições mentais, incapazes, de todos os níveis.” Na prática, é “o nome anunciado na comunicação da obra.”. Em: BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019.

¹⁶² PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009; GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital*. 4. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁶³ OLIVEIRA, Rodolpho Silva. Direito autoral: evolução e funcionalidade. *Âmbito Jurídico*, São Paulo, 01 dez. 2011. Disponível em: https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-civil/direito-autoral-evolucao-e-funcionalidade/#_edn2. Acesso em: 07 nov. 2021.

¹⁶⁴ ALVES, Manuela Caldas. Direito de autor: antecedentes históricos e perspectivas atuais de limitação dos direitos de reprodução e exclusividade. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 19., 2010, Fortaleza. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, SC: Fundação Boiteux, 2010. p. 7986-8002. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/anais.php>. Acesso em: 10 maio 2022.

¹⁶⁵ AFONSO, Otávio. *Direito autoral: conceitos essenciais*. Barueri, SP: Manole, 2009.

¹⁶⁶ ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica: da Idade Média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. *Revista SJRJ*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 40, 211-228. ago. 2014. Disponível em: <https://www.jfrj.jus.br/revista-sjrj/artigo/direito-de-autor-em-perspectiva-historica-da-idade-media-ao-reconhecimento-dos>. Acesso em: 10 maio 2022.

regulamentos das corporações¹⁶⁷, e políticas que estabeleciam um monopólio de exploração em favor de livreiros e impressores, por um tempo determinado, em que os governantes concediam uma determinada gratificação aos autores em função do trabalho realizado¹⁶⁸.

Em tal regime, a tutela não era resguardada ao titular da obra, mas tinha como objetivo a proteção da atividade dos impressores e livreiros, o que justificava a concessão estatal de um privilégio e a consequente penalização daqueles que desrespeitassem tal outorga. Desta feita, por intermédio dos privilégios, era concedido um direito de natureza econômica aos editores, conhecida como *royalties*, destinado tão somente a salvaguardar a atividade dos riscos comerciais a ela inerentes¹⁶⁹.

Diante de tanta censura do poder monárquico e da Igreja, pela qual se sacrificava a liberdade de imprensa e o comércio, veio a Revolução Inglesa¹⁷⁰, sob persuasão de doutrinas liberais do filósofo inglês John Locke e de outros pensadores que começaram a questionar a antiga ordem¹⁷¹, com inúmeras críticas realizadas aos dispositivos legais editados pela coroa que causavam um transtorno ao comércio de livros, por possuir cópias indiscriminadas, edições caras e de péssima qualidade, bem como obras em situação irregular, obrigando a Rainha Ana instituir o *Copyright Act* em 1710¹⁷².

O *Statute of Anne* deslocou do editor para o autor o direito de exclusividade na exploração econômica de sua obra e limitou o período de vigência dessa prerrogativa a catorze anos, podendo o prazo ser renovado uma única vez. O estatuto representa um marco na evolução histórica dos direitos do autor, enquanto instituiu a vaga noção de domínio público e de propriedade, ainda que temporária, em face de um bem imaterial¹⁷³.

O objetivo desse sistema não era a proteção dos autores, mas sim uma nova forma de regulamentação do comércio dos livros, sem monopólio e censura, encorajando o aprendizado. Havia uma proteção ao autor ou à pessoa que comprasse a obra, dando a ela um direito de renovação do *copyright*. Ainda na Europa, na França, a proteção das obras literárias partiu de duas realidades distintas, do reconhecimento do *Droit d'Edition* e do *Droit d'Auter*, pois também foram conflitantes os interesses entre livreiros, autores e a monarquia¹⁷⁴.

¹⁶⁷ ALVES, 2010

¹⁶⁸ ZANINI, 2014.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ ALVES, op. cit.

¹⁷¹ AFONSO, 2009.

¹⁷² ALVES, op. cit.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ ZANINI, op. cit.

Após a Revolução Francesa, o Estado passou a assegurar de forma central a liberdade e a propriedade individuais. Ficou reconhecido que o indivíduo é livre para criar e manifestar ideias e se expressar pelos mais diversos meios. A propriedade passou a ser garantida, seja ela qual for, inclusive o que se chamou de propriedade literária, em virtude de um vínculo entre autor e a obra, que era produto de um trabalho “espiritual” ou intelectual¹⁷⁵.

A Revolução Francesa, ao abolir privilégios da coroa, trouxe importantes acréscimos à matéria de direitos autorais, trazendo o criador da obra como destaque, reconhecendo a propriedade literária e artística, consequência pelas lutas por direitos e liberdades individuais¹⁷⁶. Tal período historicamente conhecido como o Iluminismo procurou-se difundir a cultura entre os homens e torná-la universal. A cultura deixou de ser considerada patrimônio dos doutos para ser instrumento de renovação da vida social e individual, eliminando assim o caráter aristocrático¹⁷⁷.

A França trouxe, mediante regras até então inéditas relativas à propriedade de obras literárias, musicais e de artes plásticas, a proteção do direito moral de autor, bem como a proteção aos aspectos patrimoniais, como a autorização para reprodução de peças teatrais, por exemplo. Tais revoluções representam, nos países de *common law* e de *civil law*, o nascimento dos sistemas jurídicos do “*Copyright*” e do “*Droit d’Auteur*”, que se espalharam pela Europa¹⁷⁸.

O Reino de Portugal, em contrapartida, adotaria essa nova concepção de direito de autor na Constituição Portuguesa de 1838, estabelecendo garantias em favor dos escritores da propriedade de seus escritos¹⁷⁹.

No limiar de 1886, as principais potências europeias enviaram seus embaixadores à cidade de Berna, na Suíça, onde se reuniram para elaborar os fundamentos de uma União Internacional, adotando todas uma lei básica geral e uniforme¹⁸⁰, impulsionada por importantes autores e associações da época, como a Associação Literária e Artística Internacional – Alai (*Association Litteraire et Artistique Internationale*) e da Sociedade dos Homens de Letras –

¹⁷⁵ ALVES, 2010.

¹⁷⁶ ZANINI, 2014.

¹⁷⁷ ABBAGNANO, 2007.

¹⁷⁸ ZANINI, op. cit.

¹⁷⁹ DAL PIZZOL, Ricardo. Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98. Revista da Faculdade de Direito (USP), São Paulo, v. 113, p. 309-330, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/156607>. Acesso em: 15 jun. 2022.

¹⁸⁰ CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos direitos autorais no Brasil e no mundo. Cadernos de Direito (UNIMEP), Piracicaba, SP, v. 1, n. 1, p. 209-220, 2001. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/cd/article/view/896>. Acesso em: 10 maio 2022.

SGDL (*Société des Gens de Lettres*), adotando como modelo o sistema francês¹⁸¹.

A Convenção de Berna, considerada o marco inicial das normas internacionais em direitos autorais, conseguiu conjugar o direito autoral anglo-saxão e o continental, “criando um padrão mínimo a ser seguido pelos países signatários, cujo descumprimento poderia, consoante o direito internacional público, ser denunciado perante a Corte Internacional de Justiça”¹⁸².

Nela, são contemplados três princípios preconizados pela doutrina francesa, sendo eles o do tratamento nacional, o da proteção automática e da remuneração equitativa, impondo verdadeiras normas de direito material, além de instituir normas reguladoras de conflitos.

A Convenção de Berna introduziu o Princípio do Tratamento Nacional, que significa que cada país deve conceder aos estrangeiros os mesmos direitos que dá aos seus nacionais¹⁸³. O instrumento se empenhava em aplicar aos sujeitos dos direitos conexos ao autoral o mesmo tratamento dado aos seus cidadãos natos, muito embora o conceito de tratamento nacional seja celebrado como uma maneira de promover o respeito mútuo entre países e considerado a única forma de compor as diferenças existentes entre eles, num suposto reconhecimento de pluralismo. O instrumento tem como pivô de seu sistema a proteção ao autor e a exclusão do uso público, num contexto de ausência de formalidades¹⁸⁴.

O que o Princípio do Tratamento Nacional fez foi tentar homogeneizar todas as formas de produção cultural, pregando o tratamento igualitário, como se elas fossem um fenômeno proprietário unidimensional, proclamando a igualdade de todas as mercadorias no mercado¹⁸⁵.

Já o Princípio da Remuneração Equitativa diz respeito à obrigatória remuneração correspondente aos artistas pelos detentores da radiodifusão¹⁸⁶. De acordo com a determinação da Corte Europeia de Justiça, o direito a uma remuneração equitativa deve ser compreendido “de modo a permitir atingir um equilíbrio adequado entre o interesse dos artistas intérpretes ou executantes e dos produtores de fonogramas em receber uma remuneração pela radiodifusão de um fonograma determinado e o interesse de terceiros em poder radiodifundir esse fonograma em condições razoáveis”¹⁸⁷.

¹⁸¹ AMARAL, 2019.

¹⁸² VALENTE, Maria Giorgetti. Direitos autorais como comércio internacional: desafios políticos. In: NALINI, José Renato (org.). *Propriedade intelectual em foco*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4098212. Acesso em: 02 jun. 2022.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ OLIVEIRA, 2011.

¹⁸⁷ GEIGER, Christophe; CASCAES, Amanda Celli; ESTEVEZ, André Fernandes. *Promovendo criatividade através das limitações de direitos autorais: reflexões acerca do conceito de exclusividade na lei de direitos autorais*. São Paulo: Síntese, 2013.

A legislação internacional de Direitos Autorais sofreu constantes revisões e adaptações em seus textos, dentre os quais destacam-se: Paris (4 de maio de 1896); Berlim (13 de novembro de 1908); completada em Berna (20 de março de 1914), revisada em Roma (2 de junho de 1928), em Bruxelas (26 de junho de 1948), em Estocolmo (14 de julho de 1967) e em Paris (24 de julho de 1971)¹⁸⁸. Em 1952, surgiu a Convenção de Genebra, que ficou conhecida como “Convenção Universal sobre Direitos de Autor”. A Convenção teve como propósito conciliar duas tendências legislativas, a dos “direitos de autor”, francesa e adotada pela maioria dos países e a do “*copyright*”, anglo-saxã, adotada, especialmente, pelos Estados Unidos, que concentrava, já naquela época, a maior quantidade de produções literárias, científicas e artísticas¹⁸⁹.

Tais reformas se deram devido ao crescimento político e econômico pós-guerra dos Estados Unidos da América, cujo sistema de leis internas não se adequava aos princípios da Convenção Internacional de Berna para a proteção das obras literárias, artísticas e científicas¹⁹⁰.

Em 14 de julho de 1967, foi firmada, em Genebra, contando atualmente com 179 Estados-Membros, a Convenção que criou a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), que passou a legislar a Convenção de Berna, num momento em que os países em desenvolvimento estavam descontentes com o sistema internacional de direitos autorais¹⁹¹.

A Organização Mundial de Propriedade Intelectual, composta por 193 países membros, procura manter e aprimorar o respeito pela propriedade intelectual que compõem: marcas, patentes, indicação geográfica e direitos autorais, ou seja, defende o conhecimento em sua utilização global (venda, transferência, cessão, etc.), buscando a estabilidade nos negócios e a supressão de eventuais usurpações, abusos ou distorções¹⁹².

Em dezembro de 1991, é apresentado pelos membros do Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GAAT)¹⁹³ um pré-projeto de regulamentação da propriedade intelectual, tendo em

¹⁸⁸ BRASIL. *Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975*. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Presidência da República, 1975. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁸⁹ BARROS, Carla Eugenia Caldas. Direito da música: reflexões sobre a lei de imunidade tributária musical constitucional brasileira. *Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão, SE, v. 5, n. 13, p. 53-72, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/13133>. Acesso em: 07 nov. 2022.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ VALENTE, 2013.

¹⁹² WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Inside WIPO*. Disponível em: <https://www.wipo.int/about-wipo/en/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁹³ ACORDO geral sobre tarifas aduaneiras e comércio (GATT 47). 1947. Disponível em: http://siscomex.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/OMC_GATT47.pdf. Acesso em: 19 nov. 2022.

vista que as estruturas das Convenções de Paris e de Berna se tornaram arcaicas e não conseguiam mais atender às necessidades globais ¹⁹⁴.

Após anos de intensa discussão, em 15 de abril de 1994, durante o último encontro da Rodada Uruguai, também conhecida como GATT 94, além da aprovação de tal projeto, o acordo TRIPS (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*)¹⁹⁵, criam-se diversas outras importantíssimas regulamentações no âmbito do comércio internacional e, em seu ápice, dá vida a tão sonhada Organização Mundial do Comércio (OMC), que passa a incorporar as normas do GATT, inclusive aquela sobre a proteção à propriedade intelectual, na sua estrutura, incorporando princípios e limitações do Direito Autoral, sob uma perspectiva pós-guerra¹⁹⁶.

Além da proteção à propriedade intelectual, houve um embate entre os representantes estadunidenses, canadenses e franceses sobre a inclusão dos chamados bens culturais (artes e entretenimento) nos acordos de livre-comércio. Enquanto os estadunidenses desejavam incluir esse tipo de mercadoria entre os artigos a serem livremente comercializados entre os países, sem que quaisquer proteções alfandegárias se impusessem, a liga liderada pelos países francófonos se opôs terminantemente, afirmando que os bens culturais não apresentavam a mesma natureza utilitária de outros itens que constavam das negociações, pois estariam vinculados à formação de identidades nacionais, bem como que se mostravam preocupados com o avanço dos produtos culturais¹⁹⁷ estadunidenses sobre seus mercados nacionais¹⁹⁸.

As provisões gerais do TRIPS determinam que os membros da OMC devem cumprir com a Convenção de Berna e de Paris, que tratam de propriedade industrial, e a obrigação de cumprimento da Convenção de Berna, ou seja, com a adesão do TRIPS, as regras foram ampliadas para atingir não somente o direito de reprodução, mas qualquer outro direito

¹⁹⁴ NASIHGIL, Arion Augusto N. O direito internacional da propriedade intelectual e sua regulamentação através do acordo TRIPS. *Revista de Estudos Jurídicos da UNESP*, Franca, v. 18, n. 27, p. 1-13, 2014. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/estudosjuridicosunesp/article/view/1238>. Acesso em: 15 maio 2022.

¹⁹⁵ BRASIL. *Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994*. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Brasília, DF: Presidência da República, 1994. Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/legislacao-1/27-trips-portugues1.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁹⁶ VALENTE, 2013; NASIHGIL, 2014.

¹⁹⁷ “Os produtos culturais circulam cada vez mais além das fronteiras nacionais. Imagens, sons e narrativas são emprestados e adaptados de outros lugares em uma escala sem precedentes, produzindo novos híbridos, mas também, para alguns, reafirmando o valor da autenticidade cultural” Em: HESMONDHALGH, 2013.

¹⁹⁸ DE MARCHI, 2018.

patrimonial dos artistas, intérpretes ou executantes, produtores, fonográficos, organismos de radiodifusão, entre outros, em face dos direitos dos usuários¹⁹⁹.

A mudança que se instaura a partir da assinatura do tratado é mais sutil. É estrutural e política. Ela consiste na conexão dos direitos autorais com regras de comércio internacional e na submissão dos países-membros e, portanto, signatários do TRIPS ao sistema de resolução de disputas da OMC. Do ponto de vista político, os direitos autorais deixam de ser discutidos no sistema da ONU e passam a ser matéria de comércio internacional. Do ponto de vista prático, isso significa que o descumprimento de normas do TRIPS pode ser levado pelos interessados ao Órgão de Solução de Controvérsias da OMC. Ou seja: quando os Estados-membros discordam acerca da adaptação ou da interpretação de algum dos termos do Tratado, eles podem levar a questão a um painel de especialistas da OMC²⁰⁰.

O TRIPS inaugurou um período de reformas nas leis de direitos autorais no mundo. Exemplo é a própria Lei de Direitos Autorais brasileira (Lei n. 9.610/98)²⁰¹, e o *Digital Millenium Copyright Act* estadunidense (1998)²⁰², que implementa também os tratados da OMPI subsequentes à assinatura do TRIPS.

Além disso, com o escopo de dar segurança jurídica internacional, o TRIPS definiu que todos os países signatários deveriam estabelecer um padrão mínimo de proteção à propriedade intelectual, direitos de autor e direitos conexos, aos ativos de propriedade industrial (marcas, patentes, desenhos industriais, indicações geográficas), topografias de circuitos integrados,

¹⁹⁹ Ressalta-se que a adesão a este acordo não se fez por considerações próprias da propriedade intelectual. Se fez pela necessidade de participar do comércio internacional. Consequentemente havendo um apagamento do público. Em: ASCENSÃO, José Oliveira. Direito de autor sem autor e sem obra. In: DIAS, Jorge de Figueiredo; CANOTILHO, José Joaquim Gomes; COSTA, José de Faria (org.). *Boletim da Faculdade de Direito - Universidade de Coimbra*. Studia Juridica 91- Ad Honorem 3. Ars Iudicandi. Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor António Castanheira Neves. Vol. 1: Filosofia, Teoria e Metodologia. Coimbra: Coimbra, 2008. p. 87-108.

²⁰⁰ VALENTE, 2013.

²⁰¹ BRASIL. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 02 nov. 2022.

²⁰² “Trata-se de uma legislação norte-americana sobre direitos autorais, aprovada em 12 de outubro de 1998, pleno século XX, período no qual a informática surgiu e não parou de se desenvolver, como vivenciamos hodiernamente, no século XXI. Foi promulgada e assinada pelo presidente dos EUA, na época, Bill Clinton, em 28 de outubro de 1998”. Buscou-se ampliar a proteção dos direitos de autor, bem como limitar a responsabilidade dos prestadores de serviços online no tocante às violações aos direitos autorais cometidas pelos usuários”. Em: TENÓRIO FILHO, Geraldo Magela Freitas. *Os direitos fundamentais autorais – do analógico ao virtual: o caráter humanista dos direitos de autor e suas funções individuais e sociais*. 2018. 219f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/3782>. Acesso em: 02 abr. 2022.

proteção de segredos de negócio e controle da concorrência desleal em Contratos de Licenças, bem como conferindo liberdade aos Estados para legislar internamente sobre os mesmos²⁰³.

3.1 AS CRISES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Fabio Losso constata em sua tese que diversas crises nos direitos autorais impactaram o mercado da música, e que todas coincidem com a introdução de novas tecnologias pensadas sob o enfoque das velhas normas e teorias. No decorrer do seu estudo verificou-se a existência de conflito de interesses entre o investidor cultural, o compositor e o consumidor, que se projeta no conflito entre os direitos autorais e o direito ao acesso aos bens culturais²⁰⁴.

No primeiro capítulo da tese supracitada são analisadas as quatro crises havidas no direito autoral na música, mediante as sucessivas evoluções tecnológicas, no decorrer do século passado, desde a invenção dos meios de fixação até a introdução do meio digital de fixação *Compact Disc*, ou popularmente chamado CD.

A primeira crise do direito de autor na música foi causada em 1887, pela introdução da tecnologia da fixação de sons em meio físico para posterior audição, sendo o início da indústria fonográfica. Com tal tecnologia, o gramofone, passou-se a decidir o que seria escutado pelo público, causando a mudança na caracterização da música, de um serviço para produto, com as implicações sociais e jurídicas decorrentes na Convenção de Berna e legislações internas de cada país signatário, e no estabelecimento de dúvida quanto ao mecanismo de controle da execução musical, comunicação ao público e respectiva remuneração aos compositores²⁰⁵.

A segunda crise do direito de autor na música foi causada pelo advento da radiodifusão, após 1920. Com o forte crescimento de empresas de radiodifusão e com mais pessoas tendo acesso a obras musicais, incertezas jurídicas passaram a afligir os compositores e os produtores musicais, no que diz respeito à utilização de fonogramas pelas emissoras e respectivas retribuições autorais. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica e audiovisual, tais utilizações ficaram conhecidas como direitos conexos ao autor, pela garantia legal que passaram a ter os organismos de radiodifusão²⁰⁶.

A terceira crise, ocorrida na década de 60, quando as técnicas de gravação de música foram aprimoradas, com a introdução das mesas de gravação multicanais, o que trouxe à indústria fotomecânica o aumento do número de sujeitos envolvidos no processo de gravação

²⁰³ BRASIL, 1994.

²⁰⁴ LOSSO, 2008.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

da obra músicas, antes constituído basicamente pelos compositores, intérpretes e produtores, inseriu-se o engenheiro de som. Em 1963, lançou-se a fita-cassete, contendo instrumento que utilizava o mesmo funcionamento do gravador de rolo, a fita magnética, entretanto, com sistema que a armazenava dentro de um invólucro de plástico, de tamanho reduzido e portátil, que contava com boa capacidade de gravação²⁰⁷.

Conjuntamente à fita-cassete foi lançado o seu aparelho leitor, o chamado “toca-fitas” e, também, os aparelhos que tinham a função tanto de ler quanto de gravar sons, tornando fácil a tarefa de duplicar obras musicais, incluídas aquelas fixadas em fonogramas sob forma de disco de vinil (LPs), que já contavam com a proteção normativa contra a reprodução²⁰⁸.

Porém a indústria fonográfica se sentiu ameaçada pela nova tecnologia, por entender que a transferência de músicas fixadas em LP para a fita-cassete infringia os direitos autorais, pois era possível que os músicos gravassem suas interpretações musicais, amadoras ou profissionais, mas também que pessoas comuns gravassem o que bem desejassem nessa invenção. Assim, mais do que simplesmente transferir os álbuns do LP para a fita-cassete, os consumidores passaram a montar as próprias coletâneas, modificando a rígida imposição da indústria fonográfica, que selecionava as músicas que comporiam o disco²⁰⁹.

A penúltima crise veio no início da década de 1980, com o lançamento do *Compact Disc* (CD), que foi “cuidadosamente planejado”. A qualidade sonora oferecida pelo novo meio era de melhor qualidade, comparada aos meios anteriores de ouvir música, pois com o CD, os níveis de ruídos presentes nas gravações podiam ser digitalmente retirados, assim como incluídos, na edição técnica musical, novos instrumentos e sons dos mais variados, que complementavam a composição²¹⁰.

No início, o preço praticado para a venda do aparelho leitor e gravador era na casa dos milhares de dólares, quantia suficiente a comprar um carro popular. Com o tempo, no entanto, a tecnologia se popularizou, e tanto o aparelho óptico quanto os discos regraváveis passaram a ser vendidos por preços muito acessíveis. Em dezembro de 2006, um aparelho custava mais barato do que uma miniatura comum de um carro em escala 1/18, simultaneamente, em que a mídia CD-R é vendida, no varejo, pelo preço de um copo de água mineral²¹¹.

²⁰⁷ LOSSO, 2008.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

Foi então, com a possibilidade e facilidade de se copiar músicas de um CD de forma caseira, a indústria fonográfica experimentou o início de um de seus declínios. Não somente os usuários duplicavam uns para os outros seus CDs como começou a existir um processo, no início informal, de duplicação e venda com fins comerciais. O disco, que era vendido no mercado legal por R\$ 20,00, nos anos 1990, tinha sua duplicata sendo vendida entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00. Foi o início da pirataria²¹² de CDs, que consistente na reprodução não autorizada, portanto ilegal, com finalidades comerciais. A solução da indústria foi aumentar o valor dos CDs²¹³.

Contudo, nessa época a ideia de armazenar música em CDs estava sendo questionada. Usuários domésticos de PCs começaram a trocar músicas em diferentes formatos digitais no fim dos anos 90. O padrão MP3 havia se estabelecido entre os usuários de música, e o Napster apareceu para possibilitar que o público tivesse acesso às músicas uns dos outros pela Internet. A indústria fonográfica reagiu e conseguiu fechar o Napster, via ordem judicial, entretanto, o apelo da distribuição de músicas pela Internet se manteve²¹⁴.

Como se pode perceber, a utilização de computadores e da Internet permitiu que os usuários criassem obras imateriais a partir dos recursos disponíveis, editassem e modificassem obras já existentes, assim como comunicá-las, reproduzi-las e disponibilizá-las a terceiros. No mundo digital não há limites territoriais e fronteiriços que impeçam tais ações, exceto na hipótese de censura prévia da rede. Isto ocorre por a Internet ser uma rede descentralizada, de modo que, para alguns, as tentativas de controle deste meio de comunicação é algo impraticável²¹⁵.

²¹² Pirataria é o ato de reproduzir e vender de cópias de bens imateriais, como conteúdos culturais, por exemplo, não autorizados. O Brasil é o quinto país que mais consome conteúdo on-line pirata no mundo, perdendo para Estados Unidos, Rússia, Índia e China, causando prejuízos econômicos e fiscais ao país (cerca de R\$ 287 bilhões). A desigualdade econômica no Brasil acaba por fomentar atividades ilegais como o contrabando, sonegação de impostos, como IPI (Imposto sobre Produtos Industrializados) e ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços), não cria novas vagas de emprego, bem como afeta o desenvolvimento da indústria nacional e deseduca a população. Em: DALL'ARA, João. Alto consumo de pirataria é favorecido pela desigualdade econômica no País. *Jornal da USP*, São Paulo, 06 abr. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/desigualdade-economica-e-um-dos-fatores-responsaveis-pelo-alto-consumo-de-pirataria-no-pais/>. Acesso em: 03 fev. 2023.

²¹³ LANNES, Wilson Vieira. *A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica*. 2009. 73f. Dissertação (Mestrado em Gestão Empresarial Internacional) - Fundação Getúlio Vargas, Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/4051>. Acesso em: 02 ago. 2022.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ LIMA, Larissa da Rocha Barros. Dos direitos humanos à propriedade intelectual: o conflito entre a proteção autoral e o acesso à informação na internet. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 18., 2009, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/sao_paulo/2464.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

No atual contexto, ainda que os usuários de Internet tenham “permitido a pulverização das esferas de circulação e legitimação” de bens imateriais, como a música, “pode-se afirmar que tais plataformas se configuram como novos tipos de intermediários no âmbito da produção e difusão de conteúdos digitais, que possuem enorme impacto sobre os bens culturais disponíveis para acesso da população”²¹⁶.

Ocorre que atualmente o foco das discussões e a nova crise da indústria da música estão voltados para as plataformas de serviço de *streaming* de música, em especial o Spotify²¹⁷, que ocupa um lugar de destaque na indústria musical, com seu sistema de recomendação de músicas, sistema esse considerado tendencioso por artistas, em virtude do funcionamento dos algoritmos de pagamento de direitos autorais e as recomendações de *playlists* deste *software*.

O impacto do ambiente digital causou mudanças profundas no relacionamento entre os atores das indústrias culturais. Os custos de produção e de distribuição despencaram, o mercado se ampliou em escala global e o público pela primeira vez obteve o acesso ao catálogo completo de obras, fonogramas e outros artefatos culturais²¹⁸.

Não há dúvidas de que “as novas tecnologias vêm impactando a sociedade, a economia, as pessoas de forma individual, assim como está a exigir a reconfiguração de determinadas categorias jurídicas”. Robôs substituindo os humanos nas mais diversas tarefas já são realidade²¹⁹.

Há cientistas que já estão, inclusive, prevendo a tecnologia que haverá após o *streaming* de música. Engenheiros estão trabalhando para eliminar a necessidade de carregar fones de ouvido. Um pequeno dispositivo do tamanho de um pino decorativo seria instalado logo atrás de uma orelha humana. A tecnologia se utiliza dos princípios da condução óssea – algo que já

²¹⁶ LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Práticas culturais on-line e plataformas digitais: desafios para a diversidade cultural na internet. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, v. 7, p. 74-89, 2018. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/565f0323/264f/46b5/bdb8/5b6846ee1d07.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

²¹⁷ O Spotify, disponível em: <https://open.spotify.com/>, ocupa o primeiro lugar de plataformas de *streaming* (transmissão instantânea) de música, podcast e vídeo do mundo, que está disponível em múltiplos dispositivos como computadores, telefones, tablets, alto-falantes, TVs e carros, com 456 milhões de contas, uma receita de 3 bilhões de euros. Em: SPOTIFY. *Spotify Reports Third Quarter 2022 Earnings*. 25 out. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-10-25/spotify-reports-third-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 31 out. 2022.

²¹⁸ PESSERL, Alexandre Ricardo. *O direito de acesso aos dados sobre obras musicais e fonogramas: Blockchain, distribuição direta e domínio público no ambiente digital*. 2020. 287f. Tese (Doutorado em Direito) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72298>. Acesso em: 10 fev. 2023.

²¹⁹ CANTALI, Fernanda Borghetti. Inteligência artificial e direito de autor: tecnologia disruptiva exigindo reconfiguração de categorias jurídicas. *Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência*, Florianópolis, SC, v. 4, n. 2, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://indexlaw.org/index.php/revistadipic/article/view/4667>. Acesso em: 04 fev. 2023.

é uma realidade tanto em fones de ouvido de nível militar quanto em fones de ouvido disponíveis comercialmente – o áudio é transmitido diretamente para o crânio a partir de um dispositivo em seu bolso. É possível ouvir o áudio (música, um telefonema, o que quer que seja), mas como os ouvidos estarão desocupados, é possível ouvir o que está acontecendo no mundo ao seu redor²²⁰.

A Neuralink²²¹, empresa do empresário Elon Musk, vem explorando interfaces cérebro-computador, ou seja, implantes. Um dispositivo do tamanho de uma moeda, projetado para ser implantado no crânio a poucos milímetros do cérebro. Esses implantes vêm como soluções para vários tipos de problemas médicos, mas também poderiam ser usados como receptores para entretenimento de áudio²²².

Embora não seja o tema desta presente dissertação e nem será caso de aprofundamento por uma questão metodológica, percebe-se que, além dos problemas referidos na introdução e das crises elencadas neste tópico, atualmente há uma preocupação na indústria da música e na indústria da cultura em relação às inteligências artificiais generativas, “um algoritmo capaz de aprender sem qualquer supervisão humana por meio de textos, áudios, imagens, vídeos e dados em geral”²²³ e, por meio dessa base de dados, criar novos conteúdos em diversos formatos.

A Inteligência Artificial Generativa (*Generative IA*) é um campo da ciência computacional que estuda o desenvolvimento de inteligências artificiais no qual a compreensão e a construção destas inteligências não são realizadas por humanos, conforme uma inteligência artificial clássica que, em sua completude, funciona de forma similar aos neurônios humanos.

Isto é, a Inteligência Artificial Generativa, com o emprego do ChatGPT, por exemplo, permite que soluções mais simples e céleres, como criar alguma canção, por exemplo, “sejam encontradas pelo próprio algoritmo, não sendo necessário que humanos criem todos os detalhes de funcionamento em relação aos *inputs* e *outputs* do algoritmo” Ou seja, ao criar alguma nova canção, com base nos dados informados à *Generative IA*, a mesma vai “ampliar de modo significativo sua capacidade”²²⁴.

²²⁰ CROSS, Alan. What technology comes after music streaming? *Global News*, 22 ago. 2021. Disponível em: <https://globalnews.ca/news/8125664/music-technology-streaming/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

²²¹ NEURALINK. Disponível em: <https://neuralink.com/>. Acesso em: 05 mar. 2023.

²²² CROSS, op. cit.

²²³ GUIMARÃES, Clayton Douglas Pereira; GUIMARÃES, Glayder Daywerth Pereira. O que é inteligência artificial generativa e como ela pode mudar o mundo que conhecemos. *Magis*, 30 nov. 2022. Disponível em: <https://magis.agej.com.br/o-que-e-inteligencia-artificial-generativa-e-como-ela-pode-mudar-o-mundo-que-conhecemos/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

²²⁴ *Ibid.*

Com o enfoque na indústria da música, o Google lançou a Inteligência Artificial Generativa “MusicLM”²²⁵, que pode criar faixas musicais, de qualquer gênero, a partir de comandos de escritas, melodias, assobios e cantarolados em sons de instrumentos, além de criar simulações de vocais humanos. A referida *Generative IA* foi criada a partir de um banco de dados de 280 mil horas de músicas, e já criou melodias de música eletrônica e de meditação. Embora ainda não esteja disponível ao público, por questões de direitos autorais – as licenças – o Google também admite que ainda se fazem necessários alguns aperfeiçoamentos e que “as obras não são humanas”²²⁶.

Além do MusicLM, há o Riffusion²²⁷. O sistema é usado para criar espectrogramas a partir de textos, o qual compõe uma faixa musical original, mostrando a frequência e o tempo. A inteligência artificial é alimentada por um amplo banco de dados composto por imagens pré-existentes, que ajudam a treinar o sistema para associar determinadas imagens a textos, porém, se ninguém a alimentar, a inteligência artificial não irá criar músicas originais e sempre irá “compor” músicas similares²²⁸.

Em face da extrema relevância do tema dos direitos fundamentais de autor, somado aos direitos culturais, foi apresentado o Projeto de Lei nº 2768/2022 para regulação de plataformas digitais, “focada na mitigação do controle de acesso essencial das plataformas digitais” e, dentre suas obrigações, tais plataformas estarão sujeitas “ao tratamento isonômico e não discriminatório na oferta de serviços a usuários profissionais e usuários finais”²²⁹.

A presente regulação que conceitua plataformas digitais visa ao “I - desenvolvimento econômico com ampla e justa concorrência entre os operadores, bem como entre os demais agentes econômicos afetados por suas atividades; II - acesso à informação, ao conhecimento e à cultura; III - fomento à inovação e à massificação de novas tecnologias e modelos de acesso; IV - incentivo à interoperabilidade por meio de padrões tecnológicos abertos que permitam a

²²⁵ GOOGLE. *MusicLM: generating music from text*. Disponível em: <https://google-research.github.io/seanet/musiclm/examples/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

²²⁶ FRAGA, Rene. MusicLM: AI do Google consegue criar música a partir de uma descrição de texto. *Google Discovery*, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://google.com/discovery/2023/01/27/musiclm-o-gerador-de-musica-ai-do-google-capaz-de-criar-musica-a-partir-de-uma-descricao-de-texto/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

²²⁷ RIFFUSION. Disponível em: <https://www.riffusion.com/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

²²⁸ MALAR, João Pedro. Riffusion: inteligência artificial cria músicas a partir de textos; conheça. *Exame*, São Paulo, 03 fev. 2023. Disponível em: <https://exame.com/future-of-money/riffusion-inteligencia-artificial-cria-musicas-a-partir-de-textos-conheca/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

²²⁹ BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 2768/2022*. Dispõe sobre a organização, o funcionamento e a operação das plataformas digitais que oferecem serviços ao público brasileiro e dá outras providências. Brasília, DF, 2022. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2214237&filename=PL%202768/2022. Acesso em: 05 fev. 2023.

comunicação entre as aplicações e V - incentivo e definição de mecanismos para a portabilidade de dados”²³⁰.

Por último, destaca-se que, para a organização, o funcionamento e a operação das plataformas digitais que oferecem serviços ao público brasileiro, estará sendo proposto um Fundo de Fiscalização para que tais plataformas digitais observem, “entre outros, os seguintes princípios: I - liberdade de iniciativa; II - livre concorrência; III - defesa do consumidor; IV - redução das desigualdades regionais e sociais; V - repressão ao abuso do poder econômico e VI – ampliação da participação social na discussão e na condução de assuntos de interesse público”, competindo à União, por intermédio da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), regular tal funcionamento²³¹.

Nota-se um empenho para tornar a música parte do cotidiano – e do corpo humano – entretanto, a posição de Fabio Losso só se reafirma ao analisar as tecnologias presentes e futuras, que vêm tornando as faixas de músicas cada vez mais acessíveis e personalizadas aos consumidores, mas sem uma devida análise e cuidado com as normas de direitos autorais patrimoniais e o respeito, proteção e promoção da dignidade da pessoa humana dos compositores musicais.

3.2 OS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL

Conforme dito, as normas francesas de direito de autor, advindas pelo movimento cultural-intelectual Iluminismo, espalharam-se pela Europa e por todos os países que adotam o sistema *civil law*, como o Brasil.

Sobre a matéria, José de Oliveira Ascensão²³² ensina que:

O homem, à semelhança de Deus, cria. A criação literária a artística recebe a tutela do Direito de Autor. Porque corresponde a uma atividade particularmente nobre, a tutela conferida pelo Direito de Autor é a mais extensa e mais apetecida de todas as tutelas, dentro dos direitos intelectuais.

Nas palavras de Cavalheiro, o Direito Autoral nasceu “de uma ideia, de uma abstração intelectual, de um sentimento forjado sócio, culturalmente na pessoa”, conseqüentemente, a “propriedade incorpórea” recebeu “o “status” de propriedade corpórea” no momento em que

²³⁰ Ibid.

²³¹ BRASIL. Câmara dos Deputados, 2022.

²³² ASCENÇÃO, José Oliveira. *Direito autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

“essa ideia, essa abstração, esse sentimento”, materializou-se “num bem corpóreo”²³³. Entretanto para José Ascensão, o direito de autor “é uma metamorfose dos privilégios”²³⁴.

A Lei 9.610/98 regulou os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos (art. 1º). O dispositivo aponta que autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica (art. 11)²³⁵. Para o direito autoral, o autor é simplesmente quem exterioriza e/ou fixa o pensamento, a manifestação do espírito, de natureza artística, literária ou científica, independentemente de registro nos órgãos competentes²³⁶. Ao autor é dada a faculdade de se identificar tanto pelo nome, pseudônimo ou por uma marca, sendo livre a maneira como o autor deseja ser identificado.

Os direitos conexos ao autor, conhecidos como direitos vizinhos ao direito de autor, visam à proteção da mão de obra técnica, que dá vida à obra criada pelo autor, sendo estes os artistas intérpretes ou artistas executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão²³⁷.

Assim como o autor, o titular de direitos conexos, do ponto de vista da teoria dos direitos fundamentais, possui dignidade, autodeterminação informativa²³⁸, personalidade²³⁹, dentre outros direitos, não podendo estes serem violados ou sacrificados, “nem mesmo para preservar a dignidade de terceiros”, como o próprio autor, por exemplo, não afastando, portanto, certa relativização ou restrição ao nível jurídico-normativo²⁴⁰.

O propósito dos direitos conexos é de proteger os interesses jurídicos de certas pessoas, tanto físicas como jurídicas, que contribuem para tornar as obras acessíveis ao público e/ou

²³³ CAVALHEIRO, 2001.

²³⁴ ASCENÇÃO, José Oliveira. Fundamento do direito autoral como direito exclusivo. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENÇÃO, José de Oliveira (org.). *Direito autoral*. 2. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2020.

²³⁵ BRASIL, 1998.

²³⁶ Criando um padrão mínimo a ser seguido pelos países signatários, cujo descumprimento poderia, consoante o direito internacional público, ser denunciado perante a Corte Internacional de Justiça. Em: BRASIL. *Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973*. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15988.htm. Acesso em: 19 nov. 2022.

²³⁷ BRASIL. Câmara dos Deputados. *Decreto nº 57.125 de 19 de outubro de 1965*. Promulga a Convenção Internacional para proteção aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão. Brasília, DF, 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.

²³⁸ Ingo Sarlet conceitua o direito à autodeterminação informativa em um “direito individual de decisão, cujo objeto (da decisão) são dados e informações relacionados a determinada pessoa-indivíduo”. Em: SARLET, Ingo Wolfgang. Proteção de dados pessoais como direito fundamental na Constituição Federal brasileira de 1988: contributo para a construção de uma dogmática constitucionalmente adequada. *Revista Brasileira De Direitos Fundamentais & Justiça*, Porto Alegre, v. 14, n. 42, p. 179–218, 2020. DOI: 10.30899/dfj.v14i42.875. Disponível em: <https://dfj.emnuvens.com.br/dfj/article/view/875>. Acesso em: 23 nov. 2022.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ SARLET, 2019.

complementam a criatividade e habilidade técnica e organizacional no processo de tomar uma obra conhecida do público²⁴¹. Como exemplos: a interpretação de uma música por um cantor ou músico, a encenação de uma peça por atores, a atuação do produtor musical ou o papel das empresas de radiodifusão (art. 89)²⁴².

A conexão entre os artistas intérpretes ou artistas executantes, a partir da obra criada pelo autor, é de fácil percepção, conforme a explicação de Gabriel Di Blasi, uma vez que o artista empresta, no exercício de sua profissão, sua voz e seu corpo para dar, mediante à interpretação, vida nova à obra originalmente criada²⁴³.

O mesmo não ocorre quando se tenta estabelecer tal conexão entre o ato criativo do autor e o produtor fonográfico. Nesse caso, o bem jurídico a ser protegido dos produtores de fonogramas é o próprio fonograma²⁴⁴. Apesar das argumentações de produtores de fonograma, que defendem que a sua atividade tem caráter criativo tal qual do autor, é evidente que no ato industrial de fixar sons em um suporte material não há criação artística²⁴⁵.

A categoria dos produtores fonográficos foi favorecida com a proteção conexa ao autor devido à sua importância para o criador, principalmente em um momento histórico em que o custo para fixar e divulgar uma obra autoral inviabilizava a possibilidade de o criador transformar a sua obra em vantagem econômica²⁴⁶. Na prática, Marcos Wachowicz afirma que, a criação, a produção e a fixação dos fonogramas da música são atividades realizadas em momentos distintos, por pessoas diferentes, sendo muitas vezes organizadas por uma empresa que necessita de contratos escritos específicos²⁴⁷.

Ainda segundo Marcos Wachowicz, “atualmente a obra musical pode ser realizada por diferentes pessoas, mas sendo organizada por um produtor fonográfico, não caberá a este a

²⁴¹ Ingo Sarlet destaca que “as pessoas jurídicas, ao contrário das pessoas naturais (físicas ou singulares) não são titulares de todos os direitos, mas apenas daqueles direitos que lhes são aplicáveis por serem compatíveis com a sua natureza peculiar de pessoa jurídica, além de relacionados aos fins da pessoa jurídica, o que, todavia, há de ser verificado caso a caso.” Em: SARLET, 2018.

²⁴² ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL (OMPI). *Curso geral de propriedade intelectual - DL101PBR*. 2017. Disponível em: <https://welc.wipo.int/acc/index.jsf?page=courseCatalog.xhtml&lang=pt>. Acesso em: 05 maio 2022.

²⁴³ AFONSO, 2009.

²⁴⁴ De acordo com o IX do art. 5º, da Lei 9610/98, fonograma é toda a fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual. Em: BRASIL, 1998.

²⁴⁵ AFONSO, op. cit.

²⁴⁶ GIACOMELLI, Cinthia Louzada Ferreira. *Direito autoral*. Porto Alegre: SAGAH, 2018. [E-book].

²⁴⁷ WACHOWICZ, Marcos. A gestão coletiva de direitos autorais da obra musical: titularidade originária, supervisão pública e transparência. In: BELTRÃO, Silvio Romero; SIMÃO, José Fernando (org.). *Direito Civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão*. V. 1. São Paulo: Atlas, 2017. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2017/08/artigo_gestao_coletiva-_marcos_wachowicz-1.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

titularidade originária da obra musical, que será sempre atribuída ao autor, mas apenas a titularidade dos direitos conexos intrínsecos à produção do objeto dos fonogramas em si”²⁴⁸.

Da mesma forma, não se encontra conexão entre o direito de autor e as empresas de radiodifusão. O objeto jurídico, neste caso, é a emissão de radiodifusão, que pode ser nomeada como um conjunto de sinais, transmitidos pelas ondas hertzianas. Mais uma vez, infere-se que a proteção das empresas de radiodifusão não é mero reflexo da proteção do direito de autor²⁴⁹.

A função das empresas de radiodifusão coincide com a função dos produtores fonográficos, pois ambas se propõem a divulgar ou comunicar ao público as obras autorais em troca de uma rentabilização de seus investimentos. Tais sujeitos “têm um papel de enorme valor na popularização de obras autorais por meio de programas musicais, novelas, filmes, telejornais e outros tantos formatos que ajudam o cidadão a ter acesso à cultura e ao conhecimento”²⁵⁰.

A lei de direitos autorais, conforme apontado por Allan Rocha, é “o resultado de um processo entre diversas tendências interdependentes dos anos 80 que refletiram no Brasil dos anos 90”. “São elas: a liberação econômica”, “com a expansão do comércio internacional”; “a globalização”, “além dos elementos políticos e econômicos”, na qual hoje “atinge uma nova etapa”, uma “etapa cultural”, na qual ocorre que “ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica, ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei”; “intensa comodificação”²⁵¹, “não só da informação, da arte, da expressão e da própria cultura; o medo do advento da Internet” “e da digitalização das obras”²⁵².

Conclui-se que os direitos autorais nada mais são que “um direito como outro qualquer”, consoante o rol dos direitos humanos e direitos fundamentais, com limites e funções sociais, de respeitar, proteger e promover a cultura ou a educação, ou o interesse público, em geral²⁵³.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ AFONSO, op. cit.

²⁵⁰ GIACOMELLI, 2018.

²⁵¹ Advém do termo inglês *Commodity*. Significa, originalmente. Em dezembro de 1991, é apresentado pelos membros do Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GAAT) um pré-projeto de regulamentação da propriedade intelectual, tendo em vista que as estruturas das Convenções de Paris e de Berna tornaram-se arcaicas e não conseguiam mais atender às necessidades globais. Em: OXFORD LANGUAGES. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

²⁵² SOUZA, Allan Rocha de; CASTRO, Raul M. R. Direitos autorais: entre o patrimonial e o existencial. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 19., 2010, Fortaleza. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2010. p. 8003-8019. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/4039.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

²⁵³ ASCENSÃO, José de Oliveira. O *fair use* no direito autoral. *Revista Forense*, Belo Horizonte, v. 99, n. 365, p. 73-83, jan./fev. 2003.

3.2.1 Os Direitos Morais do Autor

Conforme o art. 24 da Lei de Direitos Autorais, são direitos morais: o reconhecimento à paternidade, a indicação do nome por ocasião da utilização; o direito de inédito; à integridade da obra, e o de modificação, sendo que o primeiro, o direito à paternidade, pode ser considerado o mais importante de todos²⁵⁴. Entretanto autoristas afirmam que a denominação de direito moral não é conceitualmente a mais adequada²⁵⁵.

O termo, erroneamente traduzido do direito francês, tem como principal crítica ao vocábulo a seguinte questão: os direitos morais podem ser confundidos com as normas morais. Na verdade, “neles não existe espontaneidade para o cumprimento”. Pelo contrário, “há coercibilidade”. Os direitos morais são “normas jurídicas: impositivas e com sanção institucionalizada”²⁵⁶.

A expressão “direito moral” é reprovada pela doutrina autorista, devendo esta ser considerada “direitos extrapatrimoniais” ou “direitos pessoais”, já que os direitos morais de autor estão no rol dos direitos de personalidade²⁵⁷.

Os direitos da personalidade se enquadram como “direitos subjetivos, não patrimoniais e essenciais à realização da pessoa, de modo que estão previstos no texto constitucional”, de “caráter meramente exemplificativo”²⁵⁸, os seguintes direitos da personalidade: direito à vida, liberdade, privacidade (intimidade), honra, imagem, direito moral de autor, direito ao sigilo (privacidade), à identificação pessoal, integridade física e psíquica²⁵⁹.

A proteção do vínculo entre criador e obra e “dos consequentes interesses existenciais do autor projetados nas obras” tem como alvo “a proteção da própria pessoalidade do criador”. Por isso, “os direitos morais são compreendidos, por parte substancial da doutrina, como sendo direitos pessoais do autor, inseridos entre os direitos de personalidade”²⁶⁰.

²⁵⁴ LOSSO, 2008.

²⁵⁵ Na presente dissertação adota-se a terminologia “direitos morais”, conforme consta nas normas da lei 9.610/98 e por mero recorte metodológico.

²⁵⁶ MORAES, Rodrigo. *Os direitos morais do autor: repersonalizando o direito autorial*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ SARLET, 2019.

²⁵⁹ SOARES, Sávio de Aguiar. Tópicos em direitos morais de autor. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, DF, v. 46, n. 184, p. 105-120, out./dez. 2009. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/46/184/ril_v46_n184_p105.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

²⁶⁰ SOUZA, Allan Rocha de. Os direitos morais do autor. *civilística.com*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-23, 30 jan. 2013. Disponível em: <https://civilistica.emnuvens.com.br/redc/article/view/73>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Nesse entendimento, os direitos da personalidade “estão inseridos na própria existência do ser humano, atributos intrínsecos à categoria humana, exigindo um trato específico pelo ordenamento jurídico ao assegurar a garantia de natureza extrapatrimonial”²⁶¹.

Para Eduardo Riess, a classificação de tais direitos “enquanto direitos existenciais não apenas alberga todos os elementos acima expostos, como promove uma mais ampla e assecuratória salvaguarda jurídica para as classes envoltas à seara autoral, evitando-se, de um lado, direitos absolutórios por parte do autor, e de outro, máculas a direitos previamente assegurados a usuários e/ou a agentes econômicos intermediários”^{262,263}.

O compositor musical, disciplina Rodrigo Moraes, “pessoa humana que é, tem o direito de viver plenamente”. Portanto, “os direitos morais propiciam o atendimento às expectativas afetivas do criador intelectual”. São objetos “indispensáveis à sua realização pessoal e à busca da felicidade” do criador²⁶⁴.

3.2.1.1 A Dignidade da Pessoa Humana do Compositor

O conceito dado para dignidade da pessoa humana por Ingo Sarlet é de uma “qualidade intrínseca e distintiva reconhecida a cada ser humano que o faz merecedor do mesmo respeito e consideração por parte do Estado e da comunidade”, advém de “um complexo de direitos e deveres”, previsto expressamente, no título I dos princípios fundamentais que asseguram “à pessoa tanto contra todo e qualquer ato de cunho degradante e desumano, como venham a lhe garantir as condições existenciais mínimas para uma vida saudável”²⁶⁵.

A compreensão da dignidade da pessoa humana possui inúmeras dimensões (religião, filosofia e ciência), e em virtude dessa complexidade, restringe-se ao objeto de estudo a ligação

²⁶¹ SOARES, Sávio de Aguiar. Direitos morais de autor no paradigma do estado democrático de direito. In: ENCONTRO PREPARATÓRIO PARA O CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 17., 2008, Salvador. *Anais...* Florianópolis, SC, 2008. p. 4410-4427. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manuel/arquivos/anais/salvador/savio_de_aguiar_soares-1.pdf. Acesso em: 20 abr. 2022.

²⁶² “Os intermediários perfazem uma gama variada de ações de cunho empresarial. Encarregam-se da tarefa de viabilizar a utilização comercial de grupos de obras artísticas, produzindo e circulando riqueza. São importantes ao processo de divulgação e distribuição das obras artísticas de valor comercial para o seu mercado. Podem ser igualmente importantes na produção de certas obras, principalmente as obras complexas, devido ao necessário investimento na própria produção da obra”. Em: SOUZA; CASTRO, 2010, p. 8013.

²⁶³ RIESS, Eduardo. Comentários sobre os direitos morais do autor sob a égide existencial. *Consultor Jurídico (CONJUR)*, 09 out. 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-out-09/eduardo-riess-direitos-morais-autor-egide-existencial#author>. Acesso em: 19 nov. 2022.

²⁶⁴ MORAES, Rodrigo. O direito moral dos compositores à designação de autoria pelas emissoras de rádio e tv. In: SIMÃO, José Fernando, BELTRÃO, Silvio Romero (coord.). *Direito civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: teoria geral do direito, bioética, direito intelectual e sociedade da informação: volume 1*. São Paulo: Atlas, 2015.

²⁶⁵ SARLET, 2019.

entre as noções de dignidade e liberdade, prezando pelo reconhecimento e a garantia de direitos de liberdade e dos direitos fundamentais de modo geral. Assim, afasta-se o reconhecimento da dignidade como uma qualidade, exclusivamente, biológica e inata da natureza humana²⁶⁶.

O princípio da dignidade da pessoa humana, na posição de Ingo Sarlet, não deve ser considerado tão somente como algo “inerente à natureza do homem (no sentido de uma qualidade inata)”, uma vez que a “dignidade também possui um sentido cultural, sendo fruto do trabalho de diversas gerações e da humanidade em seu todo, razão pela qual a dimensão natural e a dimensão cultural da dignidade da pessoa humana se complementam e interagem mutuamente”. A dignidade da pessoa humana “é limite e tarefa estatal, tanto no sentido de preservar a dignidade existente ou até mesmo de criar condições que possibilitem o pleno exercício da dignidade”²⁶⁷.

Trata-se de um instrumento jurídico que engloba precisamente o respeito e proteção da integridade moral, física e psíquica da pessoa humana²⁶⁸. Sendo a psique humana sinônimo de criações do espírito humano²⁶⁹, as normas do direito demonstram ter zelo pelo desenvolvimento e pela liberdade intelectual do indivíduo e, com a liberdade de expressão artística de compositores musicais.

A dignidade da pessoa humana compreende o autor “como vedação da instrumentalização humana”. Esta dimensão se traduz “no sentido de que se está a utilizar outra pessoa apenas como meio para alcançar determinada finalidade, de tal sorte que o critério decisivo para a identificação de uma violação da dignidade passa a ser” “o do objetivo da conduta, isto é, a intenção de instrumentalizar (coisificar) o outro” de forma egoísta²⁷⁰.

O direito ao reconhecimento e proteção da identidade pessoal (no sentido de autonomia e integridade psíquica e intelectual), concretiza-se no respeito pela privacidade, intimidade, honra, imagem, o direito ao nome, e não somente a um direito geral ao livre desenvolvimento da personalidade, somado aos direitos especiais de personalidade, de todas as dimensões umbilicalmente vinculadas à dignidade da pessoa, tudo a revelar a já indiciada conexão da dignidade²⁷¹.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ SARLET, 2019.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Para José Ascensão, o qualificativo “espiritual” não possui nenhuma função real, tendo em vista que “não é por isso que se transforma em propriedade algo que propriedade não é”. Em: ASCENSÃO, 2008.

²⁷⁰ SARLET, op. cit.

²⁷¹ Ibid.

A dimensão da autonomia da vontade e racionalidade “gera para o indivíduo o direito de decidir de forma autônoma sobre seus projetos existenciais e felicidade e, mesmo onde essa autonomia lhe faltar ou não puder ser atualizada, ainda assim ser considerado e respeitado pela sua condição humana. A autonomia da vontade, com base na doutrina Kantiana, citada por Ingo Sarlet, é compreendida como “a faculdade de determinar a si mesmo e agir em conformidade com a representação de certas leis, é um atributo apenas encontrado nos seres racionais”²⁷².

A dimensão de um mínimo existencial para uma vida com dignidade e a garantia ao reconhecimento não foram expressamente consagrados na Constituição Federal, mas seu fundamento está disposto no “direito à vida e no dever prestacional indispensáveis do Estado de prover as condições mínimas para uma vida com dignidade”, “no sentido de um comprometimento das condições materiais indispensáveis para uma vida com dignidade”²⁷³.

Enquanto no âmbito do direito internacional o princípio da dignidade da pessoa humana se encontra em tratados, em especial a Carta das Nações Unidas de 1945²⁷⁴, na Declaração Universal dos Direitos Humanos²⁷⁵, na Constituição Federal de 1988, tanto no art. 1º, inciso III²⁷⁶ quanto no art. 5º, inciso III,²⁷⁷ a dignidade da pessoa humana também é constitucionalizada.

O ser humano é o único ser capaz de racionalizar seus atos, de criar e seguir ideologias, mesmo que contrários a instintos, de estabelecer padrões éticos em suas condutas (leis e princípios), de transmitir um conhecimento construído por gerações (cultura). Esta noção de racionalidade, da vontade racional do ser humano, que permite à pessoa viver em condições de autonomia e guiar-se pelas leis que ela própria edita, compõe um dos atributos da dignidade. Ela resulta também do fato de a pessoa, diferentemente das coisas, ser considerada e tratada,

²⁷² Ibid.

²⁷³ SARLET, 2019.

²⁷⁴ ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Carta das Nações Unidas*. [1945]. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/1945%20Carta%20das%20Na%C3%A7%C3%B5es%20Unidas.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2022.

²⁷⁵ Id., [1948].

²⁷⁶ Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I - a soberania; II - a cidadania; III - a dignidade da pessoa humana; IV - os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; (Vide Lei nº 13.874, de 2019) V - o pluralismo político. Em: BRASIL. *Constituição da República Federal do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 fev. 2023.

²⁷⁷ Ibid. - Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; II - ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei; III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante; [...]

em si, “como um fim em si e nunca como um meio para a consecução de determinado resultado”²⁷⁸.

Criar, na visão de Kátia Maheirie, “é visar a uma sequência estruturada no âmago da liberdade, a partir do determinismo presente na leitura do caos, de maneira reflexivo-afetiva. Mas, no momento mesmo da criação, cada nota e cada intervalo contidos aí aparecem e são vividos como necessários”²⁷⁹.

Para a autora supracitada, criar uma música implica na “possibilidade de articulação entre o conhecimento técnico, a transformação das emoções, a imaginação e a reflexão, a partir dos elementos do som e do silêncio presentes no mundo, em função do ainda não existente.” Criar é “uma atividade que está presente no domínio da espontaneidade, isto é, da afetividade e, assim, é vivida pelo criador como um encadeamento necessário, fatal e irreversível”²⁸⁰

Carlos Bittar ensina que “criação é a atividade intelectual que acrescenta obra não existente ao acervo da humanidade. É o impulso psíquico que insere no mundo exterior forma original, geralmente pelo esforço intelectual e criativo, que se vale da cultura, por também criar cultura”²⁸¹.

No caso de uma obra musical, “o autor é o compositor, sujeito originário do direito de autor ou, no caso de haver mais de um autor, tanto compositores quanto letristas, institui-se a coautoria, que legitima todos os coautores ao exercício, em comum acordo, dos direitos morais e patrimoniais de autor”²⁸². O autor é, sem dúvida, “aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito”²⁸³.

A presente norma “deve resguardar o homem como ponto central, considerando seus respectivos interesses, isto é, adotando-se uma visão antropocêntrica, o criador da obra intelectual deve ser vislumbrado como pessoa humana merecedora de proteção jurídica”²⁸⁴.

²⁷⁸ MORAES, Maria Celina Bodin. *O conceito de dignidade da pessoa humana*. 2003. Disponível em: <https://www.jur.puc-rio.br/wp-content/uploads/2022/08/Texto-3.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

²⁷⁹ MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003. DOI: 10.1590/S1413-73722003000200016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/Mj7QYdVRbYk5QSF7F8sDRLf/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 set. 2022.

²⁸⁰ MAHEIRIE, 2003.

²⁸¹ BITTAR, 2019.

²⁸² No início, o preço praticado para a venda do aparelho leitor e gravador era na casa dos milhares de dólares, quantia suficiente a comprar um carro popular. Com o tempo, no entanto, a tecnologia se popularizou e tanto o aparelho óptico quanto os discos regraváveis passaram a ser vendidos por preços muito acessíveis. Em dezembro de 2006, um aparelho custava mais barato do que uma miniatura comum de um carro em escala 1/18, ao mesmo tempo, em que a mídia CD-R é vendida, no varejo, pelo preço de um copo de água mineral.

²⁸³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

²⁸⁴ MORAES, 2008.

A dignidade intelectual do ato de criação é altamente personalizada. Ou seja, está vinculada diretamente ao compositor musical. Não tem já, porém, qualquer aplicabilidade às prestações puramente empresariais de produtores de fonogramas e de organismos de radiodifusão^{285,286}.

Segundo o “Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa”²⁸⁷, entende-se por “Músico: 1. Aquele que professa a arte da música, compondo peças, tocando e/ou cantando. 2. Aquele que pertence à banda, orquestra ou filarmônica”. Ainda, “Música: 1. Arte ou ciência de combinar sons de modo agradável ao ouvido. 2. Qualquer composição musical. 3. Música (2) escrita; solfa. 4. Execução de qualquer peça musical. 5. Conjunto ou corporação de músicos. 6. Orquestra (8). 7. Filarmônica. 8. Fig. Qualquer conjunto de sons”²⁸⁸.

Tamanha é a importância da profissão que em dezembro de 2021 foi sancionada a lei que reconhece a atividade de compositor como profissão artística. Consoante a norma da Lei nº 14.258/21, compositor é o autor de obras musicais, com ou sem letra, que sejam expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, conhecido ou inventado no futuro²⁸⁹.

Tal garantia jurídica é essencial para uma profissão que vem crescendo nos últimos anos. Segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), nos últimos 5 anos, houve um crescimento de 55% na quantidade de cadastro de compositores nacionais afiliados nas sete associações de música, já que, só através desse cadastro os compositores podem receber seus direitos autorais de execução pública. Até outubro de 2022, o ECAD contava com 4,5

²⁸⁵ ASCENÇÃO, 2020.

²⁸⁶ Embora “há quem sustente que as inteligências artificiais generativas operam de modo distinto dos seres humanos, não possuindo verdadeira inteligência, capacidade criativa ou de abstração”, há quem e “advogue que tal qual os seres humanos observam conteúdos e, em algum grau, se inspiram neles para criar um conteúdo autoral, o mesmo ocorreria com as inteligências artificiais generativas”. De qualquer forma, Fernanda Canlati afirma que a inteligência artificial está “colocando em xeque tradicionais premissas de propriedade intelectual”. A máquina poderia “alterar a música de autoria de terceiro sem autorização? O autor, se “concedeu autorização, a música modificada seria uma obra colaborativa resultante da integração entre homem e máquina? Há necessidade de atribuir-se autoria a máquina ou as criações intelectuais das máquinas não possuem um autor e já nascem em domínio público?”. Em: GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2022; CANTALI, 2018.

²⁸⁷ FERREIRA, Sérgio Buarque de Holanda. *Novo dicionário básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 448.

²⁸⁸ Como se pode perceber, a utilização de computadores e da internet permitiu que os usuários criassem obras imateriais a partir dos recursos disponíveis, editassem e modificassem obras já existentes, assim como comunicá-las, reproduzi-las e disponibilizá-las a terceiros. No mundo digital não há limites territoriais e fronteiriços que impeçam tais ações, exceto na hipótese censura prévia da rede. Isto ocorre por a internet ser uma rede descentralizada, de modo que para alguns, as tentativas de controle deste meio de comunicação é algo impraticável. Em: ANDRADE, Camila Cardoso de. Regulamentação da profissão de músico: efetivo exercício do direito à liberdade de expressão ou limitação desse direito? *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 23, n. 5655, 25 dez. 2018. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/68063>. Acesso em: 11 mar. 2022.

²⁸⁹ NOBRE, Noéli. Sancionada lei que reconhece atividade de compositor como profissão. *Câmara dos Deputados*, Brasília, DF, 06 dez. 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/835189-sancionada-lei-que-reconhece-atividade-de-compositor-como-profissao-artistica/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

milhões de titulares de músicas nacionais e internacionais cadastrados em seu banco de dados, na qual 84% desses titulares são compositores²⁹⁰.

Tais sujeitos vêm sendo diretamente afetados, em especial o compositor, que muitas vezes se confunde na figura do intérprete, pois não tem sido devidamente remunerado, tendo em vista que na distribuição dos valores arrecadados a título de direitos autorais, a maior fatia fica com os intermediários, como as plataformas de *streaming*, gravadoras, editoras, agregadoras²⁹¹.

O direito de autor “não fica de fora dessa lógica economicista”²⁹². “No *show business* tudo tem um preço”. Entretanto o compositor, “ser humano que é, possui dignidade, que não pode ser confundida com preço”²⁹³.

Rodrigo Moraes defende, e com razão, que “os compositores precisam estar conscientes de que suas obras são responsáveis pelo enriquecimento das rádios”. Os consumidores não ligam o rádio “para ouvir anúncio publicitário, e, sim, música”. “A matéria-prima do proveito econômico das empresas de radiodifusão, portanto, são as criações intelectuais dos compositores”²⁹⁴. A ideia merece um reforço e se estende quanto às plataformas digitais de *streaming* musical.

A dignidade humana, conforme ensina Ingo Sarlet deve “propiciar e promover” “a participação ativa corresponsável” do indivíduo “nos destinos da própria existência e da vida em comunhão dos demais seres humanos”²⁹⁵.

²⁹⁰ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Dia do Compositor Brasileiro: categoria cresce 55% nos últimos cinco anos no Brasil. 07 out. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/dia-do-compositor-brasileiro-categoria-cresce-55-nos-ultimos-cinco-anos-no-brasil/>. Acesso em: 27 out. 2022.

²⁹¹ PIRES, Mateus Macedo. *Distribuição de música na cultura digital: a relação de artistas autônomos com as plataformas de Streaming*. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Inteligência e Design Digital) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21053>. Acesso em: 10 mar. 2023.

²⁹² BRASIL, 1988. - Art. 5º. XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;
Art. 5º, que ocupa um lugar de destaque na indústria musical e seu sistema de recomendação de músicas, considerado

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;
b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas.

XXIX - a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País.

²⁹³ MORAES, 2008.

²⁹⁴ MORAES, 2015.

²⁹⁵ SARLET, 2019.

O respeito à dignidade humana se constitui como um princípio fundamental. Quando é referido, de forma equivocada na visão de Sarlet, em direito à dignidade, se está considerando “o direito ao reconhecimento, respeito, proteção e até mesmo promoção e desenvolvimento da dignidade, podendo inclusive falar-se de um direito a uma existência digna”²⁹⁶.

De acordo com Rodrigo Moraes “a tutela da dignidade da pessoa humana, ao ganhar projeção constitucional, ilumina e direciona os direitos morais. Sem dúvida, existe uma vinculação entre dignidade do ser humano e direitos morais do autor. Consistem em valores intimamente ligados”²⁹⁷.

Do texto constitucional, podem-se destacar, como direitos fundamentais da pessoa humana, os direitos ligados ao processo de criação e produção de cultura, conforme se percebe a partir da leitura dos direitos individuais do autor (art. 5.º, incisos. IV, IX, XXVII e XXVIII) e dos direitos sociais, constantes do Capítulo III do Título VIII, relativos à educação (art. 205 e seguintes), à cultura (art. 215 e seguintes), ao desporto (art. 217 e seguintes), e, no Capítulo IV, relativos à ciência e tecnologia (art. 218 e seguintes), e à comunicação social (art. 220 e seguintes)²⁹⁸.

Aqui, portanto, em sede constitucional, encontram-se os subsídios básicos para sediar o campo de compreensão dos direitos intelectuais. Ora decorrem sobre sua natureza aspectos de interesse exclusivamente individual, ora sobre aspectos de interesse social e coletivo. Portanto, e segundo a orientação vinda da Convenção de Berna, a obra de espírito humano recebe o tratamento que concilia aspectos liberais e sociais relativos à identidade da obra estética, portanto, às criações literárias, artísticas e científicas, objetos do direito de autor (e direitos conexos ao autor)²⁹⁹.

Além dos tratados internacionais especificados no item 3 do presente capítulo, a nível internacional vislumbra-se também a matéria na Declaração Universal de Direitos Humanos³⁰⁰,

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ MORAES, 2008.

²⁹⁸ BITTAR, 2019.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Art. XXVII. 1 Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. 2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.

no Pacto dos Direitos Civis e Políticos³⁰¹, no Pacto de San José da Costa Rica³⁰² e na Convenção dos Direitos da Pessoa com Deficiência³⁰³.

O princípio da dignidade humana atendida significa “não a satisfação de querências individuais”, mas sim “um *minimum* exigível socialmente”. Assim, “uma tábua de direitos é enunciada em sede constitucional, como forma de se estabelecerem os limites deste respeito, os campos em que devem se projetar estas preocupações sobre o respeito à pessoa humana, inclusive, neste rol, a satisfação dos direitos de livre expressão e comunicação do pensamento”³⁰⁴.

Para Ingo Sarlet, é preciso considerar que “qualquer pessoa, ao cometer uma ofensa à dignidade alheia, acaba por colocar, a si mesma, numa (certa) condição de desigualdade na sua relação com os seus semelhantes, que, para além de serem igualmente dignos na condição de pessoas que integram a comunidade humana, são também dignos nas suas ações”³⁰⁵. Assim, é possível questionar se os direitos de personalidade dos compositores não vêm sofrendo ofensas por parte de plataformas digitais de *streaming* musical.

Conforme ficará demonstrado no capítulo 4 e seguintes desta presente monografia, tais condições de igualdade demonstram-se inexistentes entre os compositores brasileiros e internacionais e os serviços de *streaming* do Spotify com seus algoritmos de pagamento, algoritmos de recomendação e demais patentes. Além deste ponto, as gravadoras vêm substituindo compositores, pessoas naturais, por robôs, colocando em risco tanto os direitos fundamentais quanto a dignidade dos compositores³⁰⁶.

³⁰¹ Art. 19. 2. Toda pessoa terá direito à liberdade de expressão; esse direito incluirá a liberdade de procurar, receber e difundir informações e ideias de qualquer natureza, independentemente de considerações de fronteiras, verbalmente ou por escrito, em forma impressa ou artística, ou por qualquer outro meio de sua escolha.

³⁰² Art. 13. 1. Toda pessoa tem direito à liberdade de pensamento e de expressão. Esse direito compreende a liberdade de buscar, receber e difundir informações e ideias de toda natureza, sem consideração de fronteiras, verbalmente ou por escrito, ou em forma impressa ou artística, ou por qualquer outro processo de sua escolha.

³⁰³ Art. 30. 2.Os Estados Partes tomarão medidas apropriadas para que as pessoas com deficiência tenham a oportunidade de desenvolver e utilizar seu potencial criativo, artístico e intelectual, não somente em benefício próprio, mas também para o enriquecimento da sociedade.

3.Os Estados Partes deverão tomar todas as providências, em conformidade com o direito internacional, para assegurar que a legislação de proteção dos direitos de propriedade intelectual não constitua barreira excessiva ou discriminatória ao acesso de pessoas com deficiência a bens culturais.

³⁰⁴ Nasce de uma ideia, de uma abstração intelectual, de um sentimento forjado sócio, culturalmente na pessoa. Em: BITTAR, Eduardo C. Direitos autorais como direitos fundamentais da pessoa humana. *Revista da Faculdade de Direito*, São Bernardo do Campo, v. 1, n.1, p. 126-155, 2004.

³⁰⁵ SARLET, 2019.

³⁰⁶ Ibid. - Destaca-se que “a extensão da titularidade de direitos fundamentais às pessoas jurídicas tem por finalidade maior a de proteger os direitos das pessoas físicas, além do que em muitos casos é mediante a tutela da pessoa jurídica que se alcança uma melhor proteção dos indivíduos”.

Na medida em que os dados vão se tornando soberanos, as máquinas e a inteligência artificial, mais eficientes que os seres humanos, o julgamento pessoal deixa de ter relevância e, assim, o ser humano deixa de ter relevância absoluta, tornando-se mero acessório. A Humanidade precisará “ressignificar a sua própria existência e quiçá repactuar o contrato social, bem como uma reconfiguração do direito de propriedade intelectual, de modo a estabelecer uma convivência pacífica com as máquinas inteligentes e as novas estruturas de poder estabelecidas neste contexto”³⁰⁷.

Por tanto, é oportuno analisar o princípio da dignidade da pessoa humana, aqui especificadamente sobre os compositores musicais brasileiros, pois se trata de um princípio que determina o valor inerente da moralidade, espiritualidade e honra de todo o ser humano, que através de seu intelecto, ao fixar sua obra em qualquer suporte, exercem tais valores.

Parafrazeando Foucault, em “A genealogia da ética”: em nossa sociedade, a arte se transformou em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida³⁰⁸.

3.2.2 Os Direitos Patrimoniais do Autor

O direito de remuneração está previsto no Tratado de Beijing da OMPI sobre as interpretações e execuções audiovisuais. O instrumento reformou a proteção dos direitos intelectuais de cantores, músicos, bailarinos e atores nas prestações audiovisuais, em filmes e na televisão e noutras plataformas de audiovisual³⁰⁹.

Na indústria da música, muito embora se constatem, com frequência, infrações aos direitos morais, principalmente em relação à nomeação no momento da utilização³¹⁰ ou à falsa atribuição de autoria, o que realmente apresenta desafio é a exploração dos direitos patrimoniais conferidos ao autor, pelo direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra artística, científica ou literária, previsto no art. 28 da LDA³¹¹.

Ao contrário dos direitos morais, os direitos patrimoniais de autor perduram pelo prazo de 70 anos, contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento, obedecendo à

³⁰⁷ CANTALI, 2019.

³⁰⁸ FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert (org.). *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

³⁰⁹ WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Main provisions and benefits of the Beijing treaty on audiovisual performances (2012)*. Geneva, 2016. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_beijing_flyer.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

³¹⁰ No Brasil, em razão do estabelecido na Constituição Federal de 1988, prefere-se o termo utilização por ser mais abrangente e alcançar todos os direitos patrimoniais do autor. Em: OMPI, 2017.

³¹¹ LOSSO, 2008.

ordem sucessória da lei civil e, quando sendo a obra realizada em coautoria indivisível, este prazo é contado a partir do falecimento do último coautor sobrevivente³¹².

Os direitos autorais patrimoniais não são uma exigência da pessoa humana. Consoante José Oliveira Ascensão “a pessoa realiza-se, com direitos patrimoniais ou sem eles.” “Esses direitos têm por si vantagens como permitir que a pessoa se dedique à criação intelectual. Mas seria exacerbar o seu significado deduzir da pessoa a necessidade de atribuição de direitos patrimoniais sobre a obra criada”³¹³.

A obra musical, fruto da criação humana (o compositor), possui letra e melodia ou somente a melodia. Uma música instrumental também é uma obra musical, mesmo não possuindo letra³¹⁴. Toda obra musical recebe somente um único cadastro, o ISRC³¹⁵, pois toda obra musical pode ser regravada em diferentes versões, criando diferentes fonogramas.

Nas composições musicais há três classes de direito a serem protegidas: o da obra em si (autor e editor musical); o de sua interpretação (intérprete) e o da fixação fonográfica (gravadora). Os titulares de direito de autor estão diretamente ligados à obra musical, enquanto os titulares de direitos conexos estão ligados ao fonograma³¹⁶.

É da essência dos direitos patrimoniais que o autor possa autorizar a utilização de sua obra, pouco importando os meios e procedimentos para a sua efetivação. Trata-se de um direito exclusivo que poderá eventualmente sofrer limitações e restrições, sendo certo que só terão validade se estiverem previstas expressamente em lei³¹⁷.

Assim como o autor, a editora, “por se tratar de atividade mais técnica e econômica do que criativa, sem o caráter pessoal que possui a interpretação ou a execução do artista, os direitos patrimoniais também foram confiados aos produtores fonográficos”³¹⁸.

A essência do direito patrimonial se revela no direito exclusivo do autor de explorar sua obra, “nas múltiplas possibilidades de que dispõe o autor de auferir, com a sua comercialização, resultados econômicos satisfatórios”. Por isso, a obra fixada “poderá ser explorada da maneira

³¹² BRASIL, 1998. Art. 41, art. 41, parágrafo único; art. 42, e art. 42, parágrafo único.

³¹³ ASCENÇÃO, 2020.

³¹⁴ “A partir do caos do som e do silêncio, o sujeito atribui à propriedade do tempo e do espaço, realizando uma sequência de notas e intervalos, estruturados em melodia, harmonia e ritmo.” Em: MAHEIRIE, 2003.

³¹⁵ *International Standard Recording Code* ou Código de Gravação Padrão Internacional.

³¹⁶ LEAL, Ana Luiza Coutinho S.; SILVA, Mara Lúcia Sousa da; FERREIRA, Marília de Leal. Direitos autorais: uma abordagem artística e jurídica. *Revista Conexão UEPG*, Ponta Grossa, v. 12, n. 2, p. 330-341, maio/ago. 2016. DOI: 10.5212/Rev.Conexao.v.12.i2.0013. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/conexao/article/view/8392/5293>. Acesso em: 02 nov. 2022.

³¹⁷ PONTES, Hildebrando. *Os contratos de cessão de direitos autorais e as licenças virtuais creative commons*. 2. ed. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

³¹⁸ GIACOMELLI, 2018.

que melhor lhe aprouver. Em virtude dessa condição, a utilização da obra que se realize sem a sua prévia e expressa autorização ingressa na ilicitude, a sujeitar o infrator a procedimentos de ordem criminal e civil”³¹⁹.

O rol exemplificativo no art. 29 da Lei nº 9.610/98 dispõe acerca da necessidade de autorização prévia e expressa do autor para a fruição de tais prerrogativas, dentre as quais, elencam-se: a reprodução total ou parcial da obra; a edição; a adaptação; a tradução; a distribuição; e demais usos contratualmente autorizados³²⁰.

O direito de reprodução é, segundo a OMPI, a “faculdade de explorar a obra em sua forma original ou transformada, mediante sua fixação material em qualquer meio e por qualquer procedimento que permita sua comunicação e a obtenção de uma ou de várias cópias do todo ou parte dela”. “É a realização de um ou mais exemplares de uma obra, - ou de partes dela - em qualquer forma material, com a inclusão da gravação sonora e visual”³²¹. Explicitamente, a tutela de autorizar a reprodução gera o direito de distribuição de cópias da obra, tendo em vista que o direito de reprodução teria pouco ou nenhum valor econômico³²² se o detentor de direitos de autor não pudesse colocar à disposição do público, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência ou posse, condicionadas a um percentual³²³.

A tradução de uma obra derivada é a expressão de uma obra num idioma diferente daquele da versão original, já a adaptação é geralmente entendida como a modificação de uma obra para criar uma terceira obra, por exemplo, a adaptação de um romance para a realização de um filme, ou ainda a modificação de uma obra para torná-la passível de diferentes condições de exploração³²⁴.

Destaca-se na legislação de direitos autorais (art. 29 e seguintes) seis possibilidades de utilização de obras intelectuais: *i*) a gravação ou fixação de obra intelectual ou de sua interpretação ou execução; *ii*) a transcrição, sincronização e inclusão de obra intelectual em outra obra ou produto; *iii*) a tradução ou adaptação; *iv*) a extração de cópias por qualquer forma ou processo, para fins de venda, locação e outros usos; *v*) a representação ou execução pública, comunicadas diretamente ao público (“ao vivo”); e *vi*) a execução ou distribuição através da

³¹⁹ PONTES, op. cit.

³²⁰ BRASIL, 1998.

³²¹ AFONSO, 2009.

³²² OMPI, 2017.

³²³ BRASIL, 1998. Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: (...) IV distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse.

³²⁴ OMPI, 2017.

comunicação indireta: por radiodifusão, por cabo, a transmissão por satélite e pelo sistema de computadores.

Tais possibilidades, de acordo com as normas autorais, estabelecem que “as diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas³²⁵ são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer dos demais” (art. 31).

Cada modalidade de utilização de obras intelectuais realizada sem autorização do titular do direito de autor consistirá uma violação, cível e/ou penal, que deverá ser tratada de forma distinta em relação à reparação de danos. Em cada caso, portanto, deverá ser analisada separadamente, levando-se em conta as regras econômicas aplicáveis àquela respectiva modalidade de uso³²⁶.

A interpretação da Lei de Direitos Autorais, e sua divisão das modalidades de utilização ali presentes, “tem levado a uma instável consolidação de entendimentos sobre a que atores do sistema de direitos autorais cabe a autorização, negociação e arrecadação de valores em função de direitos patrimoniais de autor e conexos, e a renovados conflitos no campo”³²⁷, pois conforme dito, são direitos independentes.

O sistema brasileiro defende a remuneração em contrapartida à reprodução de direitos autorais e, em determinados nichos, é praticamente inexistente a execução de obras sem remuneração adequada, como a execução pública de músicas e os direitos fonomecânicos³²⁸, como vem ocorrendo nas plataformas de *streaming* musical.

O direito de remuneração, segundo Vitor Drummond é “uma espécie do gênero de direito de exploração, o qual é de natureza inerente aos denominados direitos patrimoniais de autor”. No que concerne, “a exploração comercial, e os direitos que se lhe relacionam, pode se dar sob a forma de direito exclusivo ou direito de remuneração”. Enquanto o direito de exclusividade “prevê uma autorização prévia e que todo o uso que se faça de uma obra”, o

³²⁵ O fonograma é a fixação de sons de uma interpretação de obra musical ou de outros sons. Essa fixação em geral se dá em um suporte material, isto é, em um produto industrializado. Cada faixa do CD, DVD ou LP é um fonograma distinto

³²⁶ COSTA NETTO, José Carlos. *Direito autoral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

³²⁷ FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira; VALENTE, Mariana Giorgetti Valente (org.). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.

³²⁸ DI BLASI, Gabriel. O direito de remuneração em decorrência do uso de direitos autorais. In: SIMÃO, José Fernando; BELTRÃO, Silvio Romero (coord.). *Direito civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: teoria geral do direito, bioética, direito intelectual e sociedade da informação: volume 1*. São Paulo: Atlas, 2015.

direito de remuneração “pretende que as obras sejam utilizadas e que circulem, e, quanto mais se faça uso delas, mais se pague pelo seu uso”³²⁹.

Para Victor Drummond o que efetivamente importa é a compreensão de que a circulação da obra e das interpretações não pode ser objeto de impedimento, mas uma vez que sejam utilizadas, os titulares devem participar na partilha dos resultados econômicos³³⁰.

3.3 OS CONTRATOS DE DIREITOS AUTORAIS

Para que os usos e limitações de direitos autorais³³¹ sejam atendidos no universo da indústria da música e do entretenimento, os contratos ocupam um lugar especial. Tais contratos, obviamente, têm como objeto de direito os direitos de autor e os que lhe são conexos. Muitos desses contratos são atípicos, ou seja, não estão regulamentados em lei, mas sim práticas de mercado adotadas pelo seguimento da indústria. Para uma compreensão desses contratos e cláusulas, é necessária uma compreensão da economia que está por trás desses arranjos contratuais e do funcionamento dessa indústria.

O objetivo de tais contratos não é ter os direitos autorais propriamente ditos. Esses instrumentos ajudam a identificar quais são os direitos e o objeto da transação. Não se trata de quais direitos estão sendo transacionados, e sim, de quais direitos sobre obras protegidas estão sendo transacionados. Para a indústria musical e do entretenimento, por exemplo, trata-se de um valioso instrumento que autoriza tanto a produção quanto a distribuição de conteúdo, com o escopo de proteger a obra e a moral do autor.

Os contratos de negócios jurídicos de direitos autorais, de cessão e o de licença, estão mencionados nos arts. 49 e 50 da lei 9.610/98³³², e também o contrato de edição que está

³²⁹ DRUMMOND, Victor Gameiro. *Do círculo hermenêutico ao círculo criativo: (as novas) perspectivas filosóficas do direito de autor*. 2014. 717f. Tese (Doutorado) - Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://portal.estacio.br/media/5994/victor-gameiro-drummond.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2023.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Conforme a explicação de Gabriel Di Blasi, a intenção das limitações impostas pela lei é permitir que as obras sejam objeto de disseminação da informação à população, no caso de publicação na mídia, ou para que seja acessada sem limites por deficientes visuais por meio de sua adaptação para braile, entre outras vantagens, sempre com o cunho social. Em: DI BLASI, op. cit.

³³² BRASIL, 1998. 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, (...). Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

mencionado no art. 53³³³ e seguintes da norma, sendo este último o contrato mais regulado pela lei de direito autoral.

Denis Barbosa descreve a distinção entre os institutos da cessão e da licença, que na prática comercial e na legislação em vigor, são coisas diversas:

Licença é a autorização concedida para a exploração do direito (como locação de bens físicos), enquanto a cessão é negócio jurídico que afeta o direito em si (como a venda de um apartamento). A diferença é importante, no caso do registro, porque se o contrato é de licença, não há, em princípio, obrigação legal de registrar a obra autoral. Outra distinção importante é a que se faz entre venda de direitos - a cessão - e 'venda' de uma cópia de obra autoral. Ao contrário do que ocorre com um livro, caso em que cessa o poder do autor sobre a cópia vendida (não se imagina que Jorge Amado possa opinar sobre em que estante o leitor guarde Jubiabá...), em cada 'venda' de uma cópia da obra autoral pode existir uma licença de uso. Não há nunca, porém, cessão de direitos. Alguns poucos especialistas aconselham que se trate algumas licenças de forma idêntica à cessão, obrigando-se ao registro: parece razoável, com efeito, exigir da licença exclusiva o requisito do registro.³³⁴

A redação da lei 9.610/98 não conceitua licença, tampouco a regulamenta, pois os direitos patrimoniais de autor são um direito creditório, entretanto, a doutrina ensina que o contrato de licença nada mais é do que uma autorização de uso, de exploração, jamais uma transferência de direitos, utilizados, por exemplo, no direito de sincronização.

Já o contrato de cessão de direitos autorais tem um efeito translativo, ou seja, ele resulta na transferência dos direitos autorais do objeto do contrato, tendo como resultado a incorporação, por parte do cessionário, em seu patrimônio aqueles direitos cedidos, tal qual uma compra e venda.

Tendo em vista que o compositor é tido como a figura hipossuficiente numa relação contratual e, este, renuncia à parte do seu patrimônio, os contratos de cessão são interpretados de forma restritiva pelas normas de direitos autorais, exigindo-se que o instrumento seja celebrado por escrito, presumindo-se oneroso, com prazo determinado.

Numa relação entre compositor e gravadora, por exemplo, enquanto o trabalho do compositor é criar a obra musical, cabe a um produtor musical e/ou gravadora, a fixação do fonograma. Para isso, é realizado um contrato de cessão de direitos, onde o papel da gravadora, de acordo com Daniel Campello, “é de contratar o intérprete e investir na produção e gravação dos fonogramas, que posteriormente serão vendidos em grupos (CD, LPs, DVDs), ou, por meio da Internet”. Concerne a “uma prestação de serviços, na qual a gravadora, responsável pelos

³³³ Ibid. Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

³³⁴ BARBOSA, Denis Borges. *Uma introdução à propriedade intelectual*. Rio de Janeiro, Lumen Juris, 2003.

direitos conexos de autor, investe no produto, a música, e a editora, além de investidora, administra os direitos de autor do compositor”³³⁵.

A edição musical tem papel relevante na complexa divisão do trabalho que se dá em torno da exploração econômica de obras musicais. É uma atividade empresária típica, definida na Lei de Direitos Autorais, dotada de direitos e obrigações em relação às obras musicais que gere, seja por meio de licença exclusiva, seja por meio de contratos de cessão de direitos – sendo certo que contemporaneamente a cessão de direitos é a regra³³⁶.

O contrato de edição é o tipo contratual de maior aplicação entre autor e empresário para a divulgação de uma obra, pois, além de regular a reprodução da obra por processo gráfico, atinge outros meios mecânicos de reprodução, com a função essencial de designar todas as espécies de multiplicação da obra. Por isso, contrato deve especificar: o número de exemplares; o prazo da edição; os valores a serem recebidos; a forma de pagamento; e outras obrigações pertinentes³³⁷.

O papel do editor musical é o de adquirir as obras musicais do autor, e posteriormente atuar na divulgação e licenciamento dessas obras musicais. Este é responsável por fazer a obra musical circular, isto é, ser gravada por intérpretes, ser utilizada em propagandas comerciais, em jogos eletrônicos, em programas de televisão; em suma, a editora musical deve divulgar e empreender as obras musicais entregues a seus cuidados³³⁸.

A preocupação principal das editoras é tornar-se proprietária de um catálogo e administrar esses catálogos. Trata-se de uma prestação de serviços na qual tradicionalmente é um contrato padrão, sem nenhuma possibilidade de discussão de cláusulas de condições de regime jurídico aplicável.

No que tange à remuneração entre editor e compositor, não faz acepção de direito de uma obra musical com uma remuneração fixa, determinada em contrato de cessão de direitos autorais. É uma remuneração variável, que está pautada na exploração da obra, chamada de *revenue share*, ou seja, uma divisão de receita quando há concessão ou licenças para terceiros que queiram utilizar a obra. O mercado é contra o pagamento de um preço fixo³³⁹.

³³⁵ CAMPELLO QUEIROZ, Daniel. *Relação entre compositores e editoras musicais: instituições, contratos, cooperação e conflito*. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Inovação, Propriedade Intelectual e Desenvolvimento) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.ie.ufrj.br/images/IE/PPED/Dissertacao/2013/Daniel%20Pessoa%20Campello%20Queiroz.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ GIACOMELLI, 2018.

³³⁸ CAMPELLO QUEIROZ, 2013.

³³⁹ Ibid.

Na hipótese de o licenciado ou cessionário ultrapassar os limites contratados para o uso autorizado da obra, haverá, além de inadimplemento contratual por descumprir os termos do acordo, a prática de ato ilícito pela inexistência da autorização para o uso extracontratual, o que, na visão de Campello, é muito mais grave, uma vez que a violação de direitos autorais consiste em ilícito civil e penal³⁴⁰.

3.4 A GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL

A gestão coletiva de direitos autorais é uma espécie de atividade administrativa, sem fins lucrativos, que possibilita aos detentores dos direitos autorais e conexos receberem pelo uso de suas obras. A gestão é coletiva por ser o somatório de uma entidade com as associações³⁴¹, que têm a função de monitorar, negociar, licenciar, coletar as taxas dos usuários e distribuir aos detentores dos direitos³⁴².

A gestão coletiva, consoante a *WIPO*, “é a forma normal e habitual de exercício do direito a uma remuneração única e equitativa”, que conjuntamente com as organizações de artistas intérpretes ou artistas executantes e produtores que, por intermédio de uma organização representativa de uma das duas categorias (por exemplo, uma associação de produtores), transfere a quota para o outro (neste exemplo, aos intérpretes)³⁴³.

Deve ser autorizado por norma estabelecida nos países onde operar como uma organização de gestão coletiva por autorização e/ou por meio de cessão, licença ou outro acordo contratual para licenciar, gerenciar ou de outra forma representar como seu objetivo principal, os direitos dos autores sobre em nome de uma ampla gama de criadores individuais (e, quando relevante, outras categorias de detentores de direitos)³⁴⁴.

É estabelecido também que as associações atuarão de forma não discriminatória para benefício exclusivo dos referidos artistas/criadores e, se for caso disso, de outras categorias de titulares de direitos, bem como representarão os direitos autorais em uma ampla gama de tipos

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ WACHOWICZ, Marcos; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva de direitos autorais e *Streaming*. P2P & Inovação, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 4-17, 2017. DOI: 10.21721/p2p.2017v4n1.p4-17. Disponível em: <https://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>. Acesso em: 20 mar. 2023.

³⁴² WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Collective Management of Copyright and Related Rights*. Disponível em: <https://www.wipo.int/copyright%20/en/management/>. Acesso em: 04 fev. 2023.

³⁴³ WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Collective Management of Copyright and Related Rights*. 3rd ed. Geneva, 2022 Disponível em: <https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo-pub-855-22-en-collective-management-of-copyright-and-related-rights.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2023.

³⁴⁴ Ibid.

de exploração, a menos que tenha sido limitado pela lei aplicável, regulamentação governamental ou autoridade judicial para servir a um propósito específico³⁴⁵.

As formas estruturais básicas de gestão coletiva podem ser voluntárias, obrigatórias e estendidas (ou presuntivas)³⁴⁶. A gestão coletiva voluntária é a que decorre da própria liberdade de associação que os titulares de direitos que podem estabelecer uma sociedade ou outra organização dentro da qual unam suas forças para exercer seus direitos, assim como não colocar em questão o cumprimento dos tratados internacionais³⁴⁷.

A gestão coletiva obrigatória está vinculada à ideia de licenças compulsórias, uma vez que os titulares não podem decidir individualmente se autorizam ou proíbem o uso de suas obras e sob quais condições e contra que tipo de remuneração; em um sistema de gestão coletiva, isso raramente acontece. Titulares de direitos serem representados por uma associação significa que suas obras estão sujeitas ao regime geral de licenciamento da organização, que a determinação ou imposição de condições não deve, em caso algum, prejudicar o direito a uma remuneração equitativa³⁴⁸.

Não sendo os autores titulares de um direito exclusivo, mas apenas de um direito à cobrança de uma remuneração, não constitui limitação desse direito o fato de a sua aplicação estar sujeita à gestão coletiva obrigatória, indispensável ao exercício do direito à remuneração pela cópia privada³⁴⁹.

A gestão coletiva estendida (ou baseada em presunção) é um sistema facilitador que é vantajoso tanto para os titulares de direitos quanto para os usuários legais, tendo em vista que, como um meio de possibilitar o uso de tais obras de acordo com as disposições de direitos autorais, seja, sem dúvida, a forma mais apropriada de gerenciar direitos em obras órfãs também, pois ocorrem diligências na busca dos titulares. Não ocorre a obrigatoriedade de participação dos titulares. Assenta na presunção dos legisladores de que o direito conferido só pode ser exercido de forma normal e eficaz através de uma associação³⁵⁰.

A noção de gestão coletiva pressupõe, conforme expõe Marcos Wachowicz, “que diversos titulares de direito autoral se associem, criando uma entidade com a finalidade de administrar coletivamente os seus direitos singulares, legitimando tal entidade para exercer uma

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Collective Management of Copyright and Related Rights*. 3rd ed. Geneva, 2022 Disponível em: <https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo-pub-855-22-en-collective-management-of-copyright-and-related-rights.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2023.

³⁵⁰ Ibid.

ação de vigilância e controle sobre as utilizações das obras musicais”³⁵¹, pois presentemente é impossível a arrecadação homem a homem de valores inerentes a todos os tipos de exibições nos mais variados canais existentes³⁵², bem como é impossível os artistas tomarem suas próprias decisões sobre o exercício de seus direitos³⁵³.

Milhões de empresas, segundo a WIPO, tocam música publicamente diariamente, como, por exemplo, serviços de *streaming* de áudio e vídeo digital, estações de rádio, lojas, shoppings, bares, restaurantes, escolas de dança, pistas de gelo, ginásios, pistas de boliche, aeroportos, companhias aéreas, hotéis, edifícios de escritórios, locais de culto e inúmeros outros negócios. Músicos “cover” tocam canções populares em apresentações públicas ao vivo em milhares de cafés, bares, restaurantes, teatros e arenas de concertos em todo o país todas as noites³⁵⁴.

Trata-se de sistema denominado *forfetário*, ou de compreensão global, em que se reúnem, na cobrança, os direitos de todos os titulares de direitos autorais e conexos existentes, baseado em valores aproximados, a UDA, recolhidos, muitas vezes, por amostragem, à luz de diversos mecanismos instituídos e que compreendem exame no local, gravação de programas de rádio, escutas e fiscalizações diretas nos locais de exibição e outras modalidades/rubricas de aferição, em que se fazem as “pontuações” para a posterior apuração dos direitos autorais, consoante percentuais previstos em tabela própria e que abrangem autores, editores, intérpretes, produtores de fonogramas, executantes, enfim, todos os titulares reconhecidos no setor³⁵⁵.

O sistema de gestão coletiva de direitos autorais, consoante explicação de Marcos Wachowicz e Alexandre R. Pessler, foi desenvolvido tendo em mente, de um lado, o titular de direitos e, de outro, o usuário, onde, no ambiente analógico, o usuário quase sempre será alguém dotado de alguma espécie de interesse comercial - uma rádio, um teatro, casas noturnas, espaços de execução pública. Já, no meio digital, essa situação não se repete: esse meio envolve algum nível de reprodução, qualquer uso, em tese, é passível de responsabilização - mesmos usos privados, despidos de interesses comerciais; as fronteiras dos usos públicos e privados se misturam no digital³⁵⁶.

³⁵¹ WACHOWICZ, 2017.

³⁵² DI BLASI, 2015.

³⁵³ WIPO, op. cit.

³⁵⁴ PRIEST, Eric. *The future of music copyright collectives in the digital streaming age*. *The Columbia Journal of Law & the Arts*, New York, v. 45, n. 1, p. 1-46, 2021. DOI: 10.52214/jla.v45i1.8953. Disponível em: <https://journals.library.columbia.edu/index.php/lawandarts/article/view/8953>. Acesso em: 18 set. 2022.

³⁵⁵ BITTAR, 2019.

³⁵⁶ WACHOWICZ, Marcos; PESSERL, Alexandre R. *Gestão coletiva e governança no ambiente virtual = Collective management in the digital environment*. Curitiba: Gedai, 2019. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/gestao-coletiva-de-direito-autoral-e-governanca-no-ambiente-digital/>. Acesso em: 15 set. 2022.

Na área musical (denominada “dos pequenos direitos”), Carlos Bittar explica que, após a apresentação do programa e o recolhimento dos direitos autorais à entidade própria, segue-se o acompanhamento das execuções pelo método de pontuação, ou seja: a) anotação em planilhas, nos principais pontos (locais públicos, como rádio, televisão, cinema - incluída a música no filme, nas boates, em shows, em estabelecimento de comércio), onde se faça execução; b) processamento pelo computador dos usos captados; c) atribuições de valores aos titulares; e d) e subsequente pagamento, pela via bancária³⁵⁷.

No Brasil, o responsável por realizar a distribuição dos direitos autorais de execução pública musical é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD³⁵⁸. Tais ações são realizadas com base em critérios utilizados internacionalmente, estabelecidos no Regulamento de Arrecadação e definidos por sua Assembleia Geral, composta pelas associações de gestão coletiva musical, com valores devidamente tabelados pelos segmentos de distribuição e da forma como a música é utilizada³⁵⁹.

O ECAD é uma instituição privada, sem fins lucrativos, responsável pelo controle, arrecadação e a distribuição de direitos autorais, de natureza patrimonial, decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras.

O ECAD retém 10% dos direitos autorais arrecadados às sete associações de gestão coletiva³⁶⁰ (Abramus³⁶¹, Amar³⁶², Assim³⁶³, Sbacem³⁶⁴, Sicam³⁶⁵, Socimpro³⁶⁶, UBC³⁶⁷) as quais concentram 5% do valor, e os 85% restantes são divididos entre autores e editora (2/3), e

³⁵⁷ BITTAR, op. cit.

³⁵⁸ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/>. Acesso em: 15 set. 2022.

³⁵⁹ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *Segmentos de distribuição*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/distribuicao/>. Acesso em: 15 set. 2022.

³⁶⁰ As associações de gestão coletiva trabalham de forma integrada com o ECAD para impulsionar a música enquanto arte e negócio. As associações atuam no cadastro e no relacionamento com os artistas e definem as normas de arrecadação e distribuição de direitos autorais. Em: ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *Associações*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/associacoes/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶¹ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA E ARTES (ABRAMUS). Disponível em: <https://www.abramus.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶² ASSOCIAÇÃO DE MÚSICOS, ARRANJADORES E REGENTES (AMAR). Disponível em: <https://amar.art.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶³ ASSOCIAÇÃO DE INTÉRPRETES E MÚSICOS (ASSIM). Disponível em: <https://www.assim.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶⁴ SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES, COMPOSITORES E ESCRITORES DE MÚSICA (SBACEM). Disponível em: <https://sbacem.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶⁵ SOCIEDADE INDEPENDENTE DE COMPOSITORES E AUTORES MUSICAIS (SISCAM). Disponível em: <https://sicam.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶⁶ SOCIEDADE BRASILEIRA DE ADMINISTRAÇÃO E PROTEÇÃO DE DIREITOS INTELECTUAIS (SOCINPRO). Disponível em: <https://socinpro.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁶⁷ UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). Disponível em: <https://www.ubc.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

1/3 é distribuído aos direitos conexos - artistas intérpretes (41,7%), executantes (16,6%) e produtores fonográficos (41,7%). Assim como nos contratos de cessão ou licenciamento de direitos autorais, o pagamento de direitos autorais por execução pública do ECAD e das associações é comissionado³⁶⁸.

A cobrança realizada pelo escritório utiliza a Unidade de Direito Autoral - UDA (o valor até o ano de 2021 era R\$ 87,68, atualmente, no ano de 2023, o valor é R\$ 93,35) e cada categoria (televisão, rádios, shows, eventos, cinema, serviços digitais e clientes gerais) tem uma quantidade mínima de UDA para o seu pagamento, portanto, se o autor em questão não tiver feito remuneração de um valor mínimo, o mesmo não será pago³⁶⁹. Tais valores não variam em função do tipo de comércio, mas sim da forma de utilização da música (ao vivo ou mecânica), da área sonorizada do local, do ramo de atividade, o custo musical, tabela da rádio ou o custo musical³⁷⁰. No site do ECAD há um simulador para auxiliar³⁷¹.

Os valores a serem pagos podem ser calculados com base em percentual da receita bruta ou baseados em área sonorizada (quando não há uma exploração direta das obras musicais). Após o pagamento do boleto gerado, o usuário tem autorização para utilizar a música³⁷².

O ECAD e as associações estão disciplinados nos art. 97 a 100-B da Lei de Direitos Autorais e a Lei 12.853/2013, no qual regram que os princípios norteadores para a fixação do preço para a concessão da licença para execução pública musical são pautados pela isonomia e não discriminação de usuários que apresentem as mesmas características, proporcionais ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários, observando, ainda, os critérios de proporcionalidade.

As normas de direitos autorais especificam que a cobrança dos direitos autorais será sempre proporcional ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários, devendo o ECAD considerar o grau de importância da execução pública no exercício de suas atividades e

³⁶⁸ BRASIL, 1998. Art. 68, §2º, da Lei de Direitos Autorais.

³⁶⁹ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *O que é a unidade de direito autoral*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/blog/o-que-e-a-unidade-de-direito-autoral-uda/>. Acesso em: 15 set. 2022.

³⁷⁰ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *Como os valores a pagar são calculados?* Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/faq/como-os-valores-a-pagar-sao-calculados/>. Acesso em: 15 set. 2022.

³⁷¹ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *Simulador de cálculo*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/simulador-login/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

³⁷² DI BLASI, 2015.

as particularidades de cada segmento, e devendo as associações tratar os autores e associados de forma equitativa, sendo vedado o tratamento desigual³⁷³.

O Regulamento de Distribuição estabelece os critérios utilizados para a distribuição dos valores arrecadados. Para isso, o ECAD separa os diferentes usos nas chamadas rubricas. No caso do *streaming*, o serviço possui sua rubrica própria, dentro dos chamados serviços digitais³⁷⁴.

Após o hiato de *shows* causado pela COVID-19³⁷⁵, de 11,5% em 2020, a arrecadação de direitos autorais por execução pública teve um salto de 7,2% em todo o mundo. O *streaming* contribuiu decisivamente para que a arrecadação alcançasse € 8,48 bilhões (ou R\$ 45 bilhões pelo câmbio atual), fazendo prever que, muito em breve, a indústria musical terá se recuperado dos efeitos da pandemia³⁷⁶.

De acordo com a pesquisa “Músicos/as & Pandemia”, realizada com 611 músicos e 37 empresas, publicada pela UBC e o cRio, o *think tank* da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), 89% dos músicos tiveram perdas significativas com a pandemia no ano de 2021, assim como diversos sujeitos jurídicos da cadeia produtiva do setor. Das empresas entrevistadas, 60% demitiram funcionários logo no início do isolamento social e 33% reduziram o salário de colaboradores. A pesquisa realizada também descreve que 50% dos profissionais perderam 100% do que ganhavam com música antes da pandemia, enquanto 25% dos

³⁷³ BRASIL, 1998. Art. 98. Com o ato de filiação, as associações de que trata o art. 97 tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos.

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

³⁷⁴ WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2017.

³⁷⁵ O coronavírus ou COVID-19 é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2, na qual A Organização Mundial da Saúde (OMS) tomou conhecimento em 31 de dezembro de 2019, após receber a notificação de um grupo de casos de “pneumonia viral” na cidade de Wuhan, na China. A infecção pode ocorrer caso você inale o vírus quando estiver perto de alguém que tenha COVID-19 ou se você tocar em uma superfície contaminada e, em seguida, passar as mãos nos olhos, no nariz ou na boca. O vírus se espalha com mais facilidade em locais fechados e em multidões. A recomendação para prevenção da OMS é usar máscaras, manter a higiene das mãos, deixar os ambientes bem ventilados sempre que possível, evitar aglomerações e reduzir ao máximo o contato próximo com muitas pessoas, principalmente em espaços fechados. ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). *Folha informativa sobre COVID-19*. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19#:~:text=O%20que%20C%3%A9%20a%20COVID,na%20Rep%C3%BAblica%20Popular%20da%20China>. Acesso em: 02 fev. 2023.

³⁷⁶ CONFEDERAÇÃO DAS SOCIEDADES DE AUTORES E COMPOSITORES (CISAC). *Global collections report 2022 for 2021 data*. 27 out. 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/com22-0853_cisac_global_collections_report_2022_for_2021_data_2022-10-27_en.pdf. Acesso em: 31 out. 2022.

entrevistados perderam até 80% e os 25% restantes tiveram queda de até 50% dos rendimentos, forçando-os a buscar outras fontes de renda³⁷⁷.

O desempenho da categoria digital, na qual se insere o *streaming*, em só um ano, teve um salto de 27,5%, superando pela primeira vez os € 3 bilhões de arrecadação. Com esse montante, o *streaming* já encosta na TV e no rádio, historicamente líderes da gestão coletiva musical mundial e que, em 2021, somaram € 3,194 bilhões, com ligeira queda de 1,8% em relação a 2020³⁷⁸.

Em 29 países o *streaming* já se tornou a principal fonte de receitas para a música, sendo que em países como o México, com 69,5% do total arrecadado, a Suécia com 58,7%, a Austrália em 57,9% e a China com 54,3% já superou bastante a metade de tudo o que foi arrecadado em 2021³⁷⁹.

Entretanto os números da América Latina destoaram dos do resto do mundo. Enquanto a Europa teve 10,4% de crescimento anual na arrecadação de direitos de gestão coletiva musical, Canadá e EUA cresceram mais de 4,6%, a Ásia-Pacífico mais de 4% e a África mais de 17,5% e puxaram a expansão mundial, enquanto a região que engloba importantes mercados como Brasil, México, Argentina e Colômbia viu uma queda de 2,1%. A razão da redução foi a enorme flutuação cambial em países como Brasil e Argentina³⁸⁰.

No caso do Brasil, a arrecadação de direitos autorais em reais, foi 1,8% menor que em 2020. Já a arrecadação em dólares, devido à desvalorização do real, foi 12,9% menor. Ainda como resultado dessa desvalorização cambial, o Brasil caiu mais posições no ranking dos maiores mercados para a gestão coletiva musical. Em 2021, o Brasil ocupou o 15º lugar, atrás de Suíça, Suécia, Coreia do Sul, Austrália, Canadá, Itália, Alemanha, Reino Unido, Japão, França e Estados Unidos. Em 2020, o país já havia saído do *top 10*, enquanto no ano de 2018, o país havia chegado à sétima posição³⁸¹.

Além da tarefa de arrecadar os direitos autorais e distribuir os valores aos artistas, o trabalho do ECAD também é identificar corretamente as músicas que são executadas em todo o Brasil. O Escritório já identificou mais de 3,9 trilhões de execuções de faixas tocadas no

³⁷⁷ UNIÃO BRASILEIRA DOS COMPOSITORES (UBC). *Músicos e Pandemia*. 11 jan. 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/publicacoes/musicos_e_pandemia. Acesso em: 04 fev. 2023.

³⁷⁸ CISAC, op. cit.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ CISAC, 2022.

streaming, entre os anos de 2018 e 2022, a partir dos processos de *matching* automático das informações recebidas das plataformas digitais³⁸².

Anualmente milhões de novas obras e fonogramas são cadastrados no banco de dados do ECAD³⁸³ e, no Brasil, 100 mil músicas são tocadas por segundo. Com o auxílio de tecnologia, as informações recebidas das plataformas digitais com o banco de dados da instituição³⁸⁴, os fonogramas podem ser identificados, e assim é realizada a distribuição dos valores.

O inadimplemento do direito autoral pela execução pública musical é uma violação à lei de direitos autorais e o infrator pode ser responsabilizado civil e penalmente pelo uso não autorizado das músicas, ficando sujeito às ações cíveis e penais cabíveis, consoante os arts. 105 e 106 da Lei de Direitos Autorais e art. 184, caput, do Código Penal brasileiro³⁸⁵.

Tendo em vista que a regra geral de que as diversas modalidades de utilização de obras intelectuais são independentes entre si, fica nítida a analogia das regras de transmissão (disposição ou comunicação ao público) de obras musicais e fonogramas musicais para o ambiente digital, bem como a consequente legitimidade de controle de direitos autorais pelo ECAD³⁸⁶.

O preocupante é que enquanto o ECAD tem seu próprio regulamento e tabela de preços para realizar a cobrança e a distribuição de direitos autorais de execução pública, no Spotify, são utilizados algoritmos, regras e valores próprios para satisfazer os mesmos direitos. A plataforma age de forma autônoma e desconectada com o sistema brasileiro de arrecadação e distribuição de direitos autorais e por meio de sua governança algorítmica de pagamento e distribuição de direitos autorais com o aval de gravadoras internacionais (*majors*).

Considerando o caráter híbrido e misto da nova tecnologia, que guarda similitudes com a distribuição, reprodução e execução pública simultaneamente, é imperativo que se fixem valores proporcionais mínimos de remuneração aos autores, intérpretes, produtores de fonograma e músicos acompanhantes, tendo em vista a dificuldade de fixar patamares justos,

³⁸² ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *Identificação musical: atuação do Ecad*. 19 dez. 2022. Disponível em: <https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/12/E-book-Identificacao-Musical.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2023.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). *No Brasil, 100 mil músicas são identificadas por segundo no streaming para distribuição de direitos autorais*. 19 dez. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/no-brasil-100-mil-musicas-sao-identificadas-por-segundo-no-streaming-para-distribuicao-de-direitos-autorais/>. Acesso em: 07 jan. 2023.

³⁸⁵ DI BLASI, 2015.

³⁸⁶ COSTA NETTO, 2019.

considerada a complexidade do mercado de provedores de *streaming*, que praticam preços diferenciados no pagamento dos direitos, bem como na dualidade de formas de utilização das obras como distribuição, reprodução e execução pública³⁸⁷.

3.5 A EFICÁCIA DIRETA DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS NAS RELAÇÕES PRIVADAS ENTRE COMPOSITORES MUSICAIS E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Embora o Constituinte brasileiro não tenha previsto expressamente uma vinculação das entidades privadas aos direitos fundamentais³⁸⁸, as normas do no art. 5º, §1º da Constituição Federal de 1988³⁸⁹ estabelecem “a vinculação de todos os órgãos públicos e particulares aos direitos fundamentais, no sentido de que os primeiros estão obrigados a aplicá-los, e os particulares a cumpri-los, independentemente de qualquer ato legislativo ou administrativo”, assim como do dever do Poder Judiciário “de respeito e aplicação imediata dos direitos fundamentais em cada caso concreto”³⁹⁰.

Ensina Ingo Sarlet que toda a norma, ou seja, “todo e qualquer preceito da Constituição Federal de 1988 produz eficácia”, somente pelo fato de existir, como no caso dos direitos fundamentais. Pode afirmar-se que “aos poderes públicos incumbem a tarefa e o dever de extrair das normas que os consagram” “a maior eficácia possível, outorgando-lhes, nesse sentido, efeitos reforçados relativamente às demais normas constitucionais”³⁹¹.

Algumas normas apresentam unicamente a eficácia jurídica, enquanto outras apenas eficácia social. A eficácia jurídica pode ser definida pelo autor como “a possibilidade (no sentido de aptidão) de a norma vigente (juridicamente existente) ser aplicada aos casos concretos e de – na medida de sua aplicabilidade – gerar efeitos jurídicos”, enquanto a eficácia social “pode ser considerada como englobando tanto a decisão pela efetiva aplicação da norma (juridicamente eficaz), quanto o resultado concreto decorrente – ou não – desta aplicação”³⁹².

Tais normas constitucionais podem ser divididas em três grupos: normas de eficácia plena, normas de eficácia contida e normas de eficácia limitada³⁹³.

³⁸⁷ PAIVA, Ricardo Bacelar. *O direito autoral sobre música no Brasil e o Streaming: as transformações da indústria fonográfica e os conflitos da fruição econômica*. 2018. 160f. Dissertação (Mestrado profissional em Direito e Gestão de Conflitos) - Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2018. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFOR_f91d3bcf603667b1a1e95d4636e4c0d0. Acesso em: 10 jun. 2022.

³⁸⁸ SARLET, 2019.

³⁸⁹ “as normas definidoras dos direitos e garantias fundamentais têm aplicação imediata”

³⁹⁰ SARLET, op. cit.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² SARLET, 2019.

³⁹³ Ibid.

Normas de eficácia plena não dependem de situações ou da atuação do legislador ordinário para que alcancem sua plena operatividade, tendo em vista que tais normas produzem, ou têm possibilidade de produzir, todos os efeitos essenciais relativos aos interesses do legislador constituinte, direta ou indiretamente. Logo, tais normas tem aplicabilidade direta, imediata e integral, assumindo esta a condição de regra geral, ressalvadas exceções à luz do caso concreto³⁹⁴.

As normas de eficácia contida, também chamadas como redutível ou restringível, tais quais as normas de eficácia plena, têm aplicabilidade imediata (direta), porém não são integrais, ou seja, são as normas em que o legislador constituinte regulou o bastante os interesses relativos à determinada matéria, mas deixou margem à atuação restritiva por parte da competência discricionária do poder público, nos termos que a lei estabelecer ou nos termos de conceitos gerais nelas enunciados³⁹⁵.

Já as normas de eficácia limitada são fundamentalmente de aplicabilidade indireta e reduzida, pois não receberam a normatividade suficiente para, por si só e desde logo, serem aplicáveis e gerarem seus principais efeitos, necessitando, por esse motivo, de intervenção legislativa³⁹⁶, ou seja, dependem de uma norma infraconstitucional ou alguma emenda constitucional para produzir todos os seus efeitos de forma completa.

A eficácia jurídica – ou a aplicabilidade das normas jurídicas – nas relações privadas ajuíza a situação das normas dos direitos fundamentais, dispostas na norma supracitada, bem como a obediência dos sujeitos privados aos direitos fundamentais, independentemente de uma norma legislativa. Dimensiona-se como teoria de eficácia direta ou imediata³⁹⁷.

Trata-se, consoante Ingo Sarlet, não apenas de uma ampliação das atividades e funções estatais, mas também da sociedade, cada vez mais participativa “do exercício do poder, de tal sorte que a liberdade individual não apenas carece de proteção contra os Poderes públicos, mas também contra os mais fortes no âmbito da sociedade, isto é, os detentores de poder social e econômico, já que é nesta esfera que as liberdades se encontram particularmente ameaçadas”³⁹⁸.

As normas de direito privado (infraconstitucionais) não podem contrariar as normas de direitos fundamentais nas relações entre particulares, impondo-se uma interpretação das normas

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ SARLET, 2019.

privadas conforme os parâmetros axiológicos (liberdade, igualdade e fraternidade) contidos nas normas de direitos fundamentais, o que habitualmente (mas não exclusivamente) ocorre quando se trata de aplicar conceitos indeterminados e cláusulas gerais do direito privado³⁹⁹.

Para Ingo Sarlet, um dos primeiros fundamentos para admissão de uma vinculação dos particulares aos direitos fundamentais em suas relações privadas é “o reconhecimento de que, não apenas o Estado, mas também os particulares podem praticar atos atentatórios aos direitos fundamentais”. Esse é o reconhecimento no qual os particulares também podem “ser detentores de poder social e econômico, portanto, em suas relações jurídicas privadas” de “restringirem e até suprimirem direitos fundamentais de outros particulares”⁴⁰⁰.

Nas relações entre privados também ocorrem situações de desigualdade, discriminações ou agressões à liberdade individual que atentam contra o conteúdo em dignidade da pessoa humana dos direitos fundamentais, razão pela qual não podem ser tolerados, zelando-se, mediante uma postura ativa do Estado, em razão do equilíbrio entre os valores e os princípios da autonomia privada e da liberdade negocial e geral que não podem ser destruídos⁴⁰¹.

Assim, em qualquer episódio e independentemente do modo pelo qual se dá a vinculação dos particulares aos direitos fundamentais, de forma imediata ou não, verifica-se, entre as normas constitucionais e as normas de direito privado, ao invés de estabelecer um abismo entre as partes, uma relação pautada por um contínuo fluir, ao aplicar normas de direito privado, adicionando a própria Constituição Federal⁴⁰².

A velocidade com que as informações circulam pelo mundo sem fronteiras da Internet traz preocupação quanto à eficácia dos direitos autorais, ao mesmo tempo em que proporciona um importante debate sobre se o controle dessas informações não limitaria o direito fundamental de acesso ao conhecimento, à cultura e à educação, à justiça social e ao desenvolvimento econômico⁴⁰³.

A eficácia dos direitos autorais reveste-se do caráter funcionalizado, determinado pela qualificação dos princípios constitucionais respectivos que compõem a sistemática da norma

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ CLARK, Giovani; ZANETTI, Camila Bruna; GOMES, Fabiano. Propriedade do conhecimento: desenvolvimento econômico, existência digna e justiça social através do direito ao acesso à informação. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 17., 2008, Brasília. *XX anos da Constituição da República do Brasil: reconstrução, perspectiva e desafios*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 6289-6308. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/brasil/01_432.pdf. Acesso em: 03 fev. 2023.

9.610/98, corporificada como realização da legítima tutela autoral que se permeia de valores extrapatrimoniais, fruto da repersonalização do Direito Civil na era da descodificação, despatrimonialização e publicização das relações jurídicas privadas⁴⁰⁴.

Os direitos autorais “podem ser adequadamente tratados como direitos fundamentais da pessoa humana, tendo em vista sua garantia em diversos dispositivos de ordem internacional e a guarida expressa da Constituição Federal, além da legislação infraconstitucional”⁴⁰⁵. Ao longo do tempo, vislumbram-se as dimensões dos direitos autorais em formulação de contratos, jurisprudência, elaboração de políticas públicas, quadro regulatório e em negociações internacionais. Os direitos autorais, sejam eles os direitos morais ou os patrimoniais, encontram-se entre os direitos fundamentais individuais, agrupados fundamentalmente⁴⁰⁶ nos Incisos IV⁴⁰⁷, VIII⁴⁰⁸, IX⁴⁰⁹, XVII⁴¹⁰, XXVII⁴¹¹, XXVII “a”⁴¹² e “b”⁴¹³ do art. 5º do texto magno brasileiro.

O fundamento jurídico do direito de autor, organicamente constituído, está no interesse público de proteger toda obra do esforço humano, desde que dotado de “originalidade e esteticidade, de forma que corresponda a uma parcela de manifestação da sociedade em que foi gerada, de tal sorte que, uma vez publicada, a obra ganhe existência própria, servindo inclusive como fonte de inspiração para outras obras”⁴¹⁴.

⁴⁰⁴ SOARES, Sávio de Aguiar. *Tutela dos direitos de autor no paradigma tecnodigital: desafios teóricos diante da proposta hermenêutica juscivilística contemporânea*. 2012. 330f. Tese (Doutorado em Direito Privado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://silo.tips/download/pontificia-universidade-catolica-de-minas-gerais-programa-de-pos-graduacao-em-dir-18>. Acesso em: 03 fev. 2023.

⁴⁰⁵ BITTAR, 2004.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”.

⁴⁰⁸ “ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica, ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei”.

⁴⁰⁹ “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

⁴¹⁰ “é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar”.

⁴¹¹ “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”.

⁴¹² a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humana, inclusive nas atividades desportivas.

⁴¹³ o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas”.

⁴¹⁴ Conclui-se que os direitos autorais nada mais são que “um direito como outro qualquer” com limites e funções sociais, de promover a cultura ou a educação, ou o interesse público, em geral. Em: SILVA FILHO Artur Marques da. Noção e importância das limitações aos direitos do autor. In: BITTAR, Eduardo C. B.; JUNY, Silmara (coord.). *Estudos de direito de autor, direito da personalidade, direito do consumidor e danos morais: em homenagem ao professor Carlos Alberto Bittar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 25-40.

Alexandre Pesslerl ensina que a “indústria musical” não é somente “uma linha de produção”; “é um ecossistema que envolve, em larguíssima escala, a produção independente canalizada para as grandes estruturas de distribuição representadas pelos conglomerados empresariais, baseada na transmissão e licenciamento de direitos”. São inúmeras empresas e mercados que “buscam lucrar ou apoiar o trabalho de músicos, produtos e serviços relacionados à música, suas práticas, coisas e atividades que não podem ser classificadas facilmente juntas ou substituídas mutualmente - um ingresso de show, uma mesa de mixagem, um álbum de vinil, partituras e assim por diante”⁴¹⁵.

Nesta esteira, destacam-se as relações mercadológicas e contratuais entre o Spotify, as gravadoras (*major companies*), as editoras (*publishing companies*) e os selos musicais (produtores e *managers*) de distribuição de dividendos de direitos autorais, que segundo Ricardo Paiva, constituem-se em um cartel, em associação com as grandes gravadoras multinacionais⁴¹⁶.

De acordo com a pesquisa e análise da *Competition & Markets Authority* (CMA), o órgão regulador de concorrência de mercados do Reino Unido, os artistas não obtêm informações suficientes de suas gravadoras sobre como seus ganhos com serviços de *streaming*, de como são calculados ou como os acordos existentes entre gravadoras e serviços de *streaming* podem afetar o que eles ganham ou poderiam ganhar no futuro. Os mesmos afirmam ser impedidos de ter acesso aos contratos entre *majors* e os serviços de *streaming* de música devido a acordos de não divulgação, o que significa que eles não sabem como esses contratos afetam o valor total que podem ganhar com o *streaming*⁴¹⁷.

Na esfera privada, são comuns situações de desigualdade, registradas em contratos abusivos, exemplifica Ingo Sarlet, “geradas pelo exercício de um maior ou menor poder social”. Ocorre que, como devidamente o autor afirma, não se deve tolerar “discriminações ou agressões à liberdade individual que atentem contra o conteúdo em dignidade da pessoa humana dos direitos fundamentais, zelando-se pelo equilíbrio entre estes valores e os princípios da autonomia privada e da liberdade negocial, que, por sua vez, não podem ser completamente destruídos”⁴¹⁸.

⁴¹⁵ PESSERL, 2020.

⁴¹⁶ PAIVA, 2018.

⁴¹⁷ COMPETITION & MARKETS AUTHORITY (CMA). *Research and analysis: Executive summary*. 26 jul. 2022. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/publications/music-and-streaming-market-study-update-paper/executive-summary>. Acesso em: 28 dez. 2022.

⁴¹⁸ SARLET, 2019.

Enquanto o *streaming* é o principal motor de crescimento do Spotify, para um artista é a valorização da sociedade pela sua obra e, conforme explica Alexandre R. Pessler, “no momento em que a música se torna menos significativa como uma arte dentro do contexto mais amplo da economia de *apps* e conteúdo, seu próprio uso como informação significa que ela começa a ganhar importância dentro do capitalismo de dados”⁴¹⁹.

A extensão da proteção dos direitos fundamentais às relações dos particulares entre si, portanto, também em favor de terceiros cuja liberdade possa ser restringida pelo uso privado do poder é particularmente importante para a realização da liberdade, se a responsabilidade pela salvaguarda do bem comum tiver sido, na maioria, deixada ao mercado econômico, portanto, quando apropriado, às empresas relativamente poderosas⁴²⁰, como se vem constatando nas relações entre as plataformas de *streaming*, como o Spotify no caso, e os compositores.

O Spotify e as gravadoras, na qualidade de pessoas jurídicas, têm o direito constitucional à liberdade de expressão da atividade intelectual e científica ao criarem e disponibilizarem a plataforma no mercado, enquanto os compositores têm a proteção constitucional de explorarem economicamente suas obras. Assim, para garantir uma melhor aplicação do direito, quando diante de situações de eficácia dos direitos fundamentais nas relações privadas, deverá o aplicador da norma, neste caso o ECAD, realizar o equilíbrio de dois bens jurídicos constitucionalmente garantidos: a dignidade da pessoa humana, inerente aos direitos humanos; e a autonomia da vontade, princípio basilar das relações envolvendo particulares.

Há um desequilíbrio nas relações contratuais entre criadores e investidores, “marcado pela cessão total de direitos dos primeiros (nacionais) para os últimos, principalmente empresas de capital estrangeiro instaladas no Brasil, sem qualquer forma de revisão do equilíbrio contratual”, consoante Marcos Wachowicz⁴²¹.

O Spotify se tornou “um mal necessário para muitos artistas”⁴²². Tais constatações são observadas nos contratos de licença entre gravadoras e o Spotify e nos contratos de licença de uso de obra musical de compositores dependidos exclusivamente da remuneração de tais negócios jurídicos.

⁴¹⁹ PESSERL, 2020.

⁴²⁰ HOFFMANN-RIEM, Wolfgang. *Teoria geral do direito digital: transformação digital: desafios para o direito* 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2022. [E-book]

⁴²¹ WACHOWICZ, Marcos. A revisão da lei autoral principais alterações: debates e motivações. *PIDCC*, Aracaju, ano 4, n. 8, p. 542-562, fev. 2015. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2015/03/artigo_revisao_da_lei_autoral_revista_pidcc-1.pdf. Acesso em: 07 out. 2022.

⁴²² SPOTIFY, um ‘mal necessário’ para muitos artistas. *Isto é Dinheiro*, São Paulo, 02 fev. 2022. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/spotify-um-mal-necessario-para-muitos-artistas/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

A falta de previsão normativa específica para esse novo sistema de distribuição favoreceu o monopólio e gerou o desequilíbrio entre as partilhas dos ganhos de natureza econômica entre autores, gravadoras e serviços de *streaming*. As diferentes opiniões e percepções acerca dos conflitos, em cotejo com a realidade de cada atividade, certamente irão aclarar a análise do problema em exame⁴²³.

A CMA explica que existem aspectos dos contratos entre gravadoras e terceiros, como serviços de *streaming*, que não são relevantes para o entendimento dos artistas sobre o que recebem, aos quais não espera que os artistas tenham acesso. No entanto, espera que os artistas tenham informações relevantes sobre a base de cálculo de seus ganhos. A análise inicial da CMA indica que os artistas recebem informações, como o número de *streams* e a taxa por *stream*, que informa quanto eles ganharam por *stream* em serviços de *streaming* de música⁴²⁴.

Os contratos entre grandes gravadoras e serviços de *streaming* de música são vitais para garantir que a música possa ser transmitida. As gravadoras dependem dos serviços de *streaming* de música para distribuírem o seu catálogo, e um serviço de *streaming* não pode atender às necessidades dos consumidores sem acesso a esse catálogo da gravadora. Como os ouvintes e os serviços de *streaming* de música veem o conteúdo das principais empresas como complementar e não substituível, a extensão da concorrência para fornecer serviços de *streaming* de música parece limitada⁴²⁵.

Para a CMA, as informações poderiam ser apresentadas de maneira mais direta, com orientação adequada sobre como interpretar os dados. Isso auxiliaria os compositores a entender melhor como são pagos pelo *streaming* e as fontes de sua receita⁴²⁶.

Aqui se faz necessário uma prestação do Estado para fomentar mudanças que operam no domínio dos direitos autorais. É preciso trazer aos usuários e aos que exercem atividade empresarial a noção de exploração de um bem intangível ao utilizar uma plataforma de *streaming*.

Desde já é possível concluir que se faz necessário conciliar os direitos fundamentais e os direitos humanos com os pilares basilares do direito privado e as novas tecnologias. Vislumbra-se que as normas nacionais e tratados internacionais, em especial de direitos autorais e direitos culturais brasileiros, não se encontram maduras o suficiente para as inteligências artificiais, necessitando a aplicação de um controle de convencionalidade que

⁴²³ PAIVA, 2018.

⁴²⁴ CMA, 2022.

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ Ibid.

deixe em “sintonia” as normas internas com o direito internacional, tendo em vista que, conforme relembra Ingo Sarlet, o Pacto Internacional de Direitos Sociais, Econômicos e Culturais guarda “relação com conteúdos e obrigações vinculadas a direitos civis e políticos, como a garantia de um mínimo existencial (vida com dignidade) ou a proibição de discriminação na garantia de igual acesso aos bens sociais”⁴²⁷.

No mundo digital, constata Coriolano Santos e Aicha Eroud, que os algoritmos passaram a “exercer um papel fundamental no controle das decisões humanas, interferindo, por vezes, no livre desenvolvimento da pessoa natural sob influências algorítmicas”⁴²⁸. Sendo assim, é necessário o “reexame do papel dos agentes públicos e também dos operadores da indústria/mercado cultural (agentes econômicos), considerando suas responsabilidades pela instauração de sistemas de gestão relativamente ao uso das obras tuteladas, em vista da estrutura da sociedade de massas e de consumo, inclusive, sob a ótica dos componentes técnicos e econômicos em questão”, “na busca de atingir resultados socialmente desejáveis, sem descurar na eficiência na geração ou distribuição de riqueza social, no sentido de alcançar os maiores benefícios aos menores custos”⁴²⁹.

⁴²⁷ SARLET, 2019.

⁴²⁸ Ser considerada “direitos extrapatrimoniais” ou “direitos pessoais”, já que os direitos morais de autor estão no rol dos direitos de personalidade. Em: EROUD, Aicha; SANTOS, Coriolano Aurélio de Almeida Camargo. Inteligência artificial e direitos humanos: uma possível dignidade humana da pessoa digital? *Migalhas*, 24 set. 2021. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/direito-digital/352096/inteligencia-artificial-e-direitos-humanos>. Acesso em: 12 set. 2022.

⁴²⁹ SOARES, 2012.

4 O SPOTIFY

Tendo como fundadores Daniel Ek e Martin Lorentzon, na cidade sueca de Estocolmo, o Spotify, que possui o nome empresarial Spotify AB⁴³⁰, surgiu no ano de 2006 com o propósito de proporcionar uma nova forma de ouvir música⁴³¹. Atualmente, a empresa de *streaming* musical possui sede em diferentes partes do mundo⁴³².

A proposta do Spotify, que de fato só foi lançado em outubro de 2008, para um grupo pequeno de conhecidos⁴³³, era a de um *software* que funcionasse como um amplo catálogo de músicas disponível em um banco de dados *online* acessado com o uso de conexão via Internet, pilotada por um *software* específico instalado na máquina do usuário. Com o uso deste *software* “local”, consumidores de música manteriam perfis pagos mensalmente e selecionariam canções com certa autonomia⁴³⁴.

Porém desde o ano de 2009, o Spotify é propriedade de várias empresas de capital de risco, como Baillie Gifford & Co (14,5%)⁴³⁵, Morgan Stanley (9%), T. Rowe Price (7,4%) e Tencent (8,7%)⁴³⁶. Em fevereiro de 2023 a ValueAct Capital Management foi a última empresa a adquirir participação acionária, enquanto seus fundadores possuem 16,5% (Daniel Ek) e 11,1% (Martin Lorentzon) das ações ordinárias⁴³⁷. Tais financiamentos fomentaram o crescimento da empresa, sendo eleita pelo Fórum Econômico Mundial como uma das empresas pioneiras de tecnologia no ano de 2011⁴³⁸.

Embora o Spotify já existisse desde julho de 2011 nos Estados Unidos da América⁴³⁹, seu lançamento no Brasil ocorreu apenas em maio de 2014. O motivo para este atraso se deu

⁴³⁰ ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁴³¹ MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. Música na era do *streaming*: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 258-292, 2018. DOI: 10.1590/15174522-02004911. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/81086>. Acesso em: 27 jun. 2022.

⁴³² ERIKSSON *et al.*, op. cit.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ VIEGAS, Carlos Alessandro Alves. *Spotify, software disforme: a secundarização da interface gráfica como maturidade do software na tecnocultura*. 2019. 157f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9315>. Acesso em: 20 jun. 2022.

⁴³⁵ INGHAM, Tim. Spotify now has an activist shareholder with a history of pushing for price rises. *Music Business Worldwide*, 10 fev. 2023a. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-now-has-an-activist-shareholder-with-a-history-of-pushing-for-price-rises/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁴³⁶ CUOFANO, Gennaro. Quem é o dono do Spotify? *FourWeekMBA*, 15 dez. 2022. Disponível em: [https://fourweekmba.com/pt/quem-tem-spotify/#:~:text=Os%20principais%20investidores%20institucionais%20incluem,BlackRock%20\(propriedade%20de%205.7%25\)](https://fourweekmba.com/pt/quem-tem-spotify/#:~:text=Os%20principais%20investidores%20institucionais%20incluem,BlackRock%20(propriedade%20de%205.7%25)). Acesso em: 02 fev. 2023.

⁴³⁷ INGHAM, op. cit.

⁴³⁸ WORLD ECONOMIC FORUM (WEF). *List of Technology Pioneers 2011*. Disponível em: <https://www.weforum.org/pages/list-of-technology-pioneers-2011>. Acesso em: 29 dez. 2022.

⁴³⁹ ERIKSSON *et al.*, op. cit.

por razões burocráticas, como a cobrança em reais, por exemplo e, segundo a empresa, era uma exigência própria que a experiência do usuário brasileiro fosse em português, mas com a mesma qualidade de áudio oferecida aos estadunidenses⁴⁴⁰.

Ainda de acordo com a empresa, sua principal preocupação não era com rivais ou o valor das mensalidades, e sim, enfrentar o problema da pirataria que ocorria, conforme narrado no item 3.1 da presente dissertação. O maior desafio da empresa era fazer o público brasileiro descobrir uma opção mais viável do que o “já clássico ritual de baixar músicas ilegalmente”⁴⁴¹.

Até o ano de 2013, o Spotify era amplamente visto como uma das soluções pioneiras para questões que preocupavam a indústria da música. Seu *streaming* sob demanda *à la carte*, sem dúvida, criou um modelo de receita sustentável para os artistas⁴⁴². Entretanto desde a sua entrada na Bolsa de Valores de Nova York no mesmo ano⁴⁴³, o seu propósito é tornar-se valiosa⁴⁴⁴.

O Spotify parecia ter parado a espiral descendente de ganhos e renda que atormentava as gravações de música distribuídas fisicamente desde o início dos anos 2000, e havia delimitado práticas informais de circulação de mídia, avançando efetivamente na luta contra formas não autorizadas de compartilhamento de arquivos⁴⁴⁵.

Ironicamente, a plataforma se lançou como um serviço de música com arquivos pirateados, especificamente do *The Pirate Bay*, uma antiga rede de compartilhamento de arquivos piratas, distribuindo música para usuários convidados sem qualquer licença para fazê-lo⁴⁴⁶.

Hoje, trata-se de um serviço de música digital, *podcast* e vídeo, que está disponível para diversos dispositivos como computadores, telefones, tablets, alto-falantes, TVs e carros⁴⁴⁷, existe também um reprodutor da Web e aplicativos de *desktop*, para que o usuário tenha várias opções ao ouvir música no Windows ou macOS⁴⁴⁸. A plataforma fornece tais conteúdos por

⁴⁴⁰ ALECRIM, Emerson. A estreia oficial do Spotify no Brasil. *Tecnolog*, 28 maio 2014. Disponível em: <https://tecnoblog.net/noticias/2014/05/28/estreia-oficial-spotify-brasil/>. Acesso em: 28 dez. 2022.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁴⁴³ SPOTIFY Streaming Service. *Music Business Worldwide*, 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/companies/spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁴⁴⁴ ERIKSSON *et al.*, op. cit.

⁴⁴⁵ Ibid.

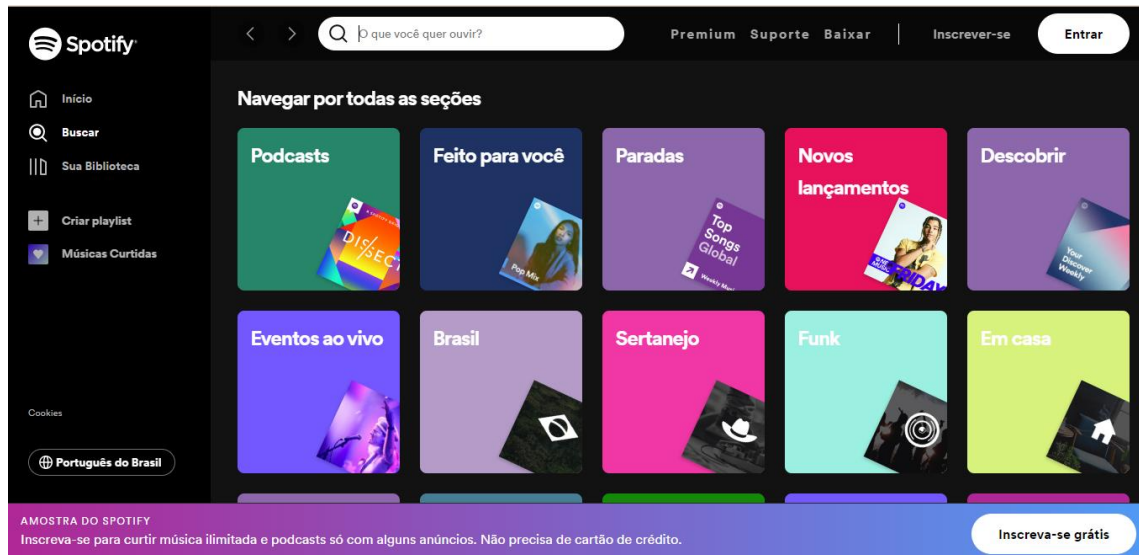
⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ SPOTIFY. *What is Spotify*. Disponível em: <https://support.spotify.com/us/article/what-is-spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁴⁴⁸ NIELD, David. There’s a key difference between Spotify, Apple Music, and YouTube Music. *Gizmodo*, 12 jan. 2023. Disponível em: <https://gizmodo.com/spotify-apple-youtube-music-playlist-sync-how-to-not-1849942375>. Acesso em: 15 jan. 2023.

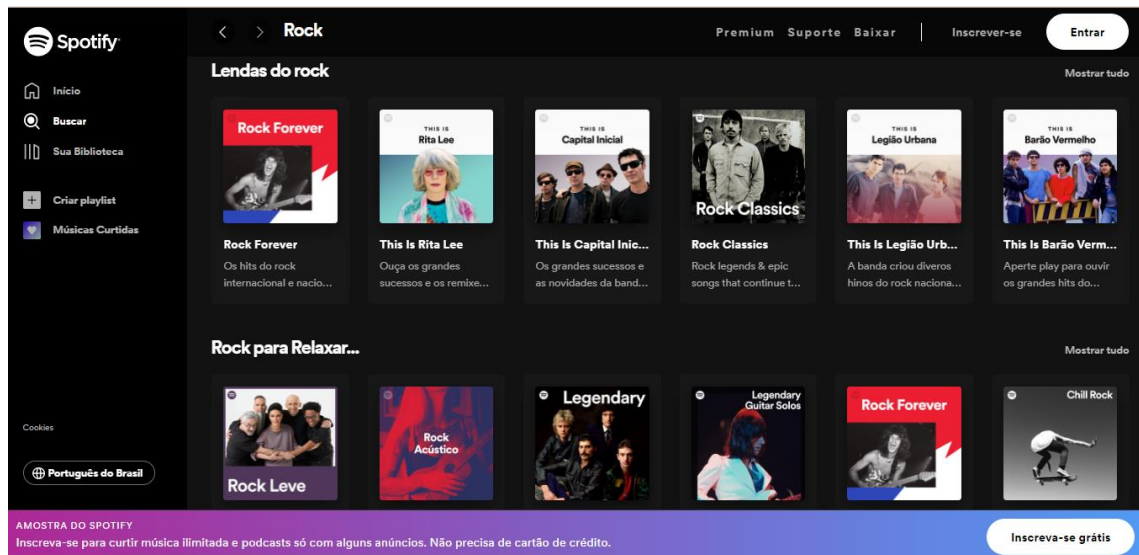
meio de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo por meio de redes, serviço conhecido como *streaming*⁴⁴⁹, conforme vislumbra-se:

Figura 1 – *Home screen* do Spotify para computadores 1



Fonte: captura de tela

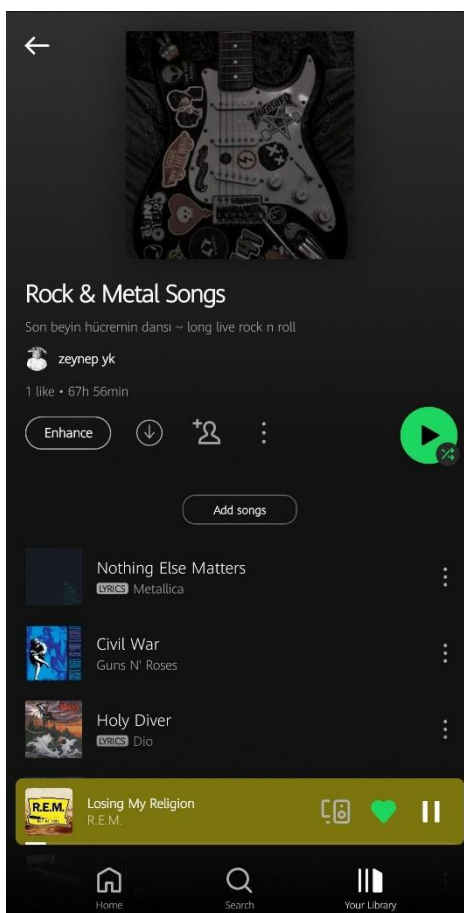
Figura 2 – *Home screen* do Spotify para computadores 2



Fonte: captura de tela

⁴⁴⁹ FIGUEIREDO, Carolina Dantas; BARBOSA, Renata Regina. Spotify e construção do gosto: uma breve análise sobre a oferta de *playlists* pela plataforma. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 28-39, jul./dez. 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v11i2p28-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/150052>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Figura 3 – Home screen Spotify para celular



Fonte: Pinterest

O processo de construção do Spotify envolveu diversos programadores e engenheiros, incluindo o criador do μ Torrent⁴⁵⁰, Ludvig Strigeus. A ideia inicial do Spotify se constituía em entregar um novo meio de apreciar música, acompanhado do prazer em executar tal ação. Para isso, os desenvolvedores tinham a noção de que a velocidade na entrega desse conteúdo era um diferencial. Com base nisso, os desenvolvedores se apegaram à ideia da praticidade, considerando o Spotify como um aplicativo que se baseava em apenas instalar e ouvir, sem a necessidade de esperar o fim do *download* do arquivo⁴⁵¹.

A ideia central era minimizar o custo de distribuição digital usando largura de banda extra disponível entre os usuários do servidor. O tipo de dados a ser distribuído era, para o Spotify, uma consideração secundária agora. “A mídia pode aqui representar qualquer tipo de

⁴⁵⁰ μ Torrent. Disponível em: https://www.utorrent.com/intl/pt_br/. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁴⁵¹ FERRARELI, Camila Melo. *A relação entre movimentos sociais e o Mainstream: um estudo sobre o funk carioca*. 2021. 148f. Dissertação (Mestrado Profissional em Indústria Criativa) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000029/000029c6.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

conteúdo digital, como música, vídeo, filmes digitais ou imagens”, explica o pedido de patente nos EUA que o Spotify registrou no ano de 2007⁴⁵².

Conforme os números e a história demonstram, o Spotify se tornou a plataforma digital pioneira no fornecimento de acesso à música via *streaming*,⁴⁵³ ocupando, segundo pesquisa realizada pelo *Midia Research*, o total de 523,9 milhões de assinantes até o segundo trimestre de 2021⁴⁵⁴.

Consoante o estudo realizado pela Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), no Brasil as faixas do Top 200 diários do Spotify do mercado brasileiro no período de 01/01/2020 a 31/13/2020 totalizaram 54,26% artistas vinculados a *Majors*, enquanto 45,74% são independentes. Já no período de 2019, essa proporção era oposta, com artistas independentes ocupando 53,52% dos Top 200 diários da plataforma enquanto artistas vinculados a gravadoras e demais agentes do mercado possuíam 46,48%. Essa diferença se justifica por uma opção dos gestores em reduzir os custos e investimentos diante da pandemia de COVID-19⁴⁵⁵.

No Brasil, do ano de 2018 ao ano de 2021, a plataforma ocupou 60% do mercado de assinaturas de plataformas de *streaming*, seguida por *Amazon Music*, *Deezer*, *Apple Music* e *Youtube Music*⁴⁵⁶⁻⁴⁵⁷. No ano de 2022 a plataforma obtém cerca de 31% do mercado, mantendo-se líder de mercado⁴⁵⁸.

Conforme a análise publicada pelo Fórum Econômico Mundial (*World Economic Forum*), em março de 2021, o Spotify ocupou o lugar de maior empresa de *streaming* de áudio

⁴⁵² ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁴⁵³ PIRES, Eduardo; ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. *Streaming* de obras musicais e sua natureza jurídica: uma análise a partir da decisão do STJ no caso ECAD versus OIFM. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 11., 2017, Curitiba. *Anais eletrônicos...* 2017. p. 89-113. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/04/xi-codaip-2017-gedai.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2022.

⁴⁵⁴ MULLIGAN, Mark. Music subscriber market shares Q2 2021. *Midia Research*, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-q2-2021>. Acesso em: 23 fev. 2022.

⁴⁵⁵ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE (ABMI). *Análise de Mercado da Música Independente no Brasil: Relatório 2019/2020*. 2020. Disponível em: <https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2020/12/relatorio-abmi-2020-v2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁴⁵⁶ RAVANCHE, Guilherme. Se o *streaming* salvou a música, por que os artistas odeiam tanto? *Splash UOL*, São Paulo, 25 mar. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/guilherme-ravache/2021/03/25/se-o-streaming-salvou-a-musica-porque-os-artistas-o-odeiam-tanto.htm>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁴⁵⁷ A diferença crucial entre a Apple Music, o Youtube Music para os serviços do Spotify é que sua audição é separada em todos os seus dispositivos. Ao utilizar o app da Apple Music o usuário pode enfileirar uma série de álbuns em seu Mac, por exemplo, e uma série diferente de álbuns em seu iPhone. O usuário pode ter várias guias do navegador abertas para o YouTube Music ao mesmo tempo, todas tocando músicas diferentes. Além disso a reprodução não é sincronizada automaticamente entre os aplicativos da Apple Music e do Youtube Music, enquanto no Spotify, sim. Ao abrir uma lista de reprodução em seu computador com Windows será a mesma lista de reprodução que aparecerá no Android; ao ouvir uma série de músicas no aplicativo de TV e essas mesmas músicas serão carregadas no player da web. Em: NIELD, 2023.

⁴⁵⁸ MULLIGAN, op. cit.

do mundo daquele ano. Com base nos relatórios entregues pelas empresas do seguimento, o Spotify possui mais que o dobro de assinantes do que sua concorrente mais próxima, a *Apple Music*⁴⁵⁹.

Segundo a plataforma, em outubro de 2021, registrou-se o número de 172 milhões de usuários pagantes, com uma receita de € 323 milhões⁴⁶⁰, enquanto a *Apple Music* não divulgou tais dados. Ao mesmo tempo que a empresa vem aumentando seu lucro, os compositores musicais afirmam que sua renda não acompanha esse crescimento. No entanto, a pior despesa do Spotify é com propriedade intelectual, na qual somente no ano de 2021, a empresa gastou € 3,6 bilhões para pagar os *royalties* dos artistas e produtores de conteúdo executados em sua plataforma⁴⁶¹.

O Spotify possibilita, via modelo *freemium*, o acesso a faixas musicais de graça, porém no plano gratuito a plataforma oferece o consumo de forma limitada em sua interação: músicas no modo aleatório e propagandas de anúncios publicitários. Já para a opção paga, a *premium*, não se tem anúncios e o acesso e funcionalidade são ilimitados. Nessa mesma plataforma as opções são maiores: R\$ 19,90 por mês para planos individuais, R\$ 24,90 para contas “Duo”, R\$ 34,90 no plano “Família” e R\$ 9,90 para o plano “Universitário”. Todos esses valores são cobrados após 3 meses de testes grátis⁴⁶².

Apesar do modelo *freemium*, o Spotify ainda é altamente dependente do modelo de assinaturas, dos € 2,3 bilhões da receita do segundo trimestre de 2021, apenas 225 milhões são provenientes dos anúncios tocados para quem tem uma conta gratuita. A companhia também sofre para ganhar tração na Ásia e Oceania, que representam menos de 20% do seu mercado, ainda muito concentrado na Europa. O velho continente responde por 34% do faturamento, enquanto a América do Norte responde por 24% e a América Latina conta com 22%⁴⁶³.

Nos últimos anos o Spotify tem se mostrado um forte gerador de caixa: apenas no segundo trimestre de 2021 a companhia faturou mais de € 2,3 bilhões. A receita cresceu cerca

⁴⁵⁹ WALLACH, Omri. Which streaming service has the most subscriptions? *World Economic Forum*, 10 mar. 2021. Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2021/03/streaming-service-subscriptions-lockdown-demand-netflix-amazon-prime-spotify-disney-plus-apple-music-movie-tv>. Acesso em: 23 fev. 2021.

⁴⁶⁰ SPOTIFY. *Spotify Reports Third Quarter 2021 Earnings*. 27 out. 2021. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2021-10-27/spotify-reports-third-quarter-2021-earnings/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

⁴⁶¹ LIMA, Rodrigo. Spotify: como uma pequena startup se tornou o maior gigante da música mundial. *Investing.com*, 11 out. 2021. Disponível em: <https://br.investing.com/analysis/spotify-como-uma-pequena-startup-se-tornou-o-maior-gigante-da-musica-mundial-200445237>. Acesso em: 24 fev. 2022.

⁴⁶² SPOTIFY. *Por que ser Premium?* Disponível em: <https://www.spotify.com/br/premium/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

⁴⁶³ LIMA, op. cit.

de 23,35% nos anos de 2018 a 2021, com uma margem de lucro bruta de 26,39%. As despesas operacionais e com pesquisa e desenvolvimento vêm caindo, o que mostra que o aplicativo já vem se consolidando o precisando cada vez de menos investimentos. Em contrapartida, os gastos com marketing vêm aumentando (as parcerias não vão se pagar sozinhas)⁴⁶⁴.

No segundo semestre de 2022, o Spotify reportou um aumento de 14% de assinantes pagantes e os ativos mensais aumentaram para 433 milhões, um quinto em comparação ao semestre anterior, com a perspectiva de atingir 450 milhões no terceiro trimestre, somando um aumento de 23% de sua receita⁴⁶⁵. Nos meses de julho, agosto e setembro, o Spotify informou que a plataforma acrescentou 7 milhões de assinantes *premium* à sua contagem, representando um aumento de 13% ano a ano e 4% de trimestre a trimestre. Assim, fechando em 195 milhões de assinantes pagos⁴⁶⁶.

Em relação aos fonogramas, no início do ano de 2022, Ek afirmou que cerca de 60.000 faixas eram adicionadas por dia no Spotify, uma a cada 1,4 segundos⁴⁶⁷. Em fevereiro do mesmo ano a plataforma contava com 8 milhões de artistas e bandas e Daniel Ek acredita que, até 2025, a plataforma alcançará 50 milhões de criadores⁴⁶⁸. Já em setembro de 2022, segundo o presidente da Universal Music Group, *Sir* Lucian Grainge, em uma conferência realizada em Singapura, 100.000 faixas de músicas eram adicionadas às plataformas de músicas diariamente, incluindo a líder do mercado. No mês de outubro de 2022 foi contabilizado 571 anos de músicas para ouvir⁴⁶⁹. Segundo as métricas, de 2018 a 2022 o volume de faixas musicais foi multiplicado por cinco na plataforma Spotify⁴⁷⁰.

⁴⁶⁴ LIMA, 2021.

⁴⁶⁵ MUKHERJEE, Supantha. Spotify tem receita trimestral acima das expectativas, com salto em assinantes. *CNN Brasil*, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/spotify-tem-receita-trimestral-acima-das-expectativas-com-salto-em-assinantes/>. Acesso em: 15 out. 2022.

⁴⁶⁶ SPOTIFY. *Spotify Reports Third Quarter 2022 Earnings*. 25 out. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-10-25/spotify-reports-third-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁴⁶⁷ INGHAM, Tim. Over 60,000 tracks are now uploaded to Spotify Every day. That's nearly one per second. *Music Business Worldwide*, 24 fev. 2021. Disponível em: [https://www.musicbusinessworldwide.com/over-60000-tracks-are-now-uploaded-to-spotify-daily-thats-nearly-one-per-second/#:~:text=That's%20nearly%20one%20per%20second,-February%2024%2C%202021&text=The%20MBW%20Review%20is%20where,On'%20event%20earlier%20this%20week](https://www.musicbusinessworldwide.com/over-60000-tracks-are-now-uploaded-to-spotify-daily-thats-nearly-one-per-second/#:~:text=That's%20nearly%20one%20per%20second,-February%2024%2C%202021&text=The%20MBW%20Review%20is%20where,On'%20event%20earlier%20this%20week.). Acesso em: 10 out. 2022.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ NAIANE, Láissa. Streaming: executivos afirmam que 100 mil faixas são adicionadas por dia nas plataformas. *Portal Popline*, 18 out. 2022. Disponível em: <https://portaltopline.com.br/streaming-executivos-100-mil-faixas-adicionadas-dia-plataformas/>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁴⁷⁰ INGHAM, Tim. It's happened: 100,000 tracks are now being uploaded to *streaming* services like Spotify each day. *Music Business Worldwide*, 06 out. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/its-happened-100000-tracks-are-now-being-uploaded/>. Acesso em: 10 out. 2022.

Atualmente, conforme último relatório disponibilizado pela plataforma, o *Spotify Update Q3 2022*, o total de usuários ativos mensais da plataforma (somando assinantes *premium* e demais usuários ativos mensais) é de 456 milhões de contas, um crescimento de 20% ano a ano e 5% de trimestre a trimestre e 6 milhões acima da orientação. Essas adições líquidas de 23 milhões, conforme a plataforma afirma, representam seu maior crescimento no terceiro trimestre.⁴⁷¹

Sua receita cresceu de 21% ano a ano para € 3 bilhões, com receita de *premium* crescendo 22% ano a ano para € 2,7 bilhões, e receita suportada por anúncios crescendo 19% ano a ano para € 385 milhões⁴⁷².

Já o lucro bruto do Spotify neste período foi de € 750 milhões, um enriquecimento de 12% em relação ao ano anterior e 7% em relação ao trimestre anterior, com uma margem bruta de 24,7%. O prejuízo operacional foi de € 228 milhões, que a plataforma afirma refletir seu crescimento de despesas operacionais de 65% ano a ano (ou 51% ano a ano em moeda constante)⁴⁷³. Em comparação entre o primeiro trimestre de 2021 e o primeiro trimestre de 2022, a receita do Spotify cresceu 7,7%. A *Mídia Research* acredita que esse número só não é maior tendo em vista que o Spotify não atua no mercado chinês⁴⁷⁴⁻⁴⁷⁵. Suas projeções para o último trimestre do ano de 2022 são de 479 milhões de usuários ativos mensais e um total de 202 milhões assinantes *premium*⁴⁷⁶.

Destes usuários, destaca-se a Geração Z (pessoas com idade entre 10 e 25 anos). Um a cada três usuários pertence a essa geração e, no primeiro trimestre de 2022, ouviram mais de 578 bilhões de minutos de músicas, além de interagirem mais com a plataforma. Segundo o

⁴⁷¹ SPOTIFY. *Spotify Reports Third Quarter 2022 Earnings*. 25 out. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-10-25/spotify-reports-third-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ MULLIGAN, Mark. Music industry revenues in review – what 2022 tells us about 2023. *Mídia Research*, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://midiaresearch.com/blog/music-industry-revenues-in-review-what-2022-tells-us-about-2023>. Acesso em: 29 dez. 2022.

⁴⁷⁵ Em janeiro de 2022 a Administração Nacional de Direitos Autorais da China (NCAC) afirmou que as plataformas de música digital não têm permissão para assinar acordos de direitos autorais exclusivos, exceto em circunstâncias especiais. Para a NCAC as gravadoras, empresas de composição de direitos autorais e plataformas de música digital deveriam liquidar o pagamento de acordo com uma quantia garantida mais uma parcela do uso real, e não deveriam assinar acordos de direitos autorais exclusivos. Em: BAPTISTA, Eduardo. China proíbe direitos autorais exclusivos para plataformas de música digital. *IstoÉ Dinheiro*, 06 jan. 2022. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/china-proibe-direitos-autorais/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

⁴⁷⁶ SPOTIFY. *Spotify Reports Third Quarter 2022 Earnings*. 25 out. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-10-25/spotify-reports-third-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 31 out. 2022.

Spotify, esse é o público que vai ditar as tendências daqui para frente. Com isto, expectativa da empresa é atingir uma receita de € 3,2 bilhões⁴⁷⁷.

Já no quarto trimestre do ano de 2022 o número de assinantes pagos do Spotify, consoante o *Spotify's Q4 2022 Results*, atingiu o número de 204 milhões, ou seja, um aumento de 10 milhões em relação ao trimestre anterior e 3 milhões acima da orientação da empresa. O aumento de clientes se encontra na região da América Latina. No total, houve um aumento de 20% em relação ao ano de 2021, totalizando 489 milhões de usuários no final deste quarto semestre. Em termos financeiros o Spotify gerou € 3,2 bilhões em receita trimestral e registrou uma perda operacional de € 231 milhões no mesmo período de 2022 com custos de funcionários⁴⁷⁸. Esse resultado veio após uma semana da empresa anunciar o corte de 6% (500 pessoas ao redor do mundo) em toda a empresa.

Em dezembro de 2022, a plataforma de *streaming* musical anunciou a inauguração do *LA Recording Studio*, uma loja de produção totalmente equipada em seu escritório, na cidade de Los Angeles, EUA. Trata-se de um *hub* criativo para artistas e criadores de *podcast*. Segundo os idealizadores do escritório, o estúdio de gravação é confortável, acusticamente equilibrado, com instrumentos e equipamentos de gravação cuidadosamente selecionados. Além disso, o estúdio não é o único espaço criado ou usado com consideração. Há estúdios de música, estúdios de vídeo, espaços para eventos, salas de projeção infinitamente personalizáveis, salas de audição, salas verdes e locais para pausas, lanches e bebidas cuidadosamente projetados⁴⁷⁹.

A justificativa da empresa para esse espaço é para demonstrar à comunidade artística que há um compromisso da plataforma com estes criadores, uma vez que CEOs e funcionários acreditam que o Spotify é “o destino favorito dos artistas”⁴⁸⁰.

4.1 O *STREAMING*

Há dois significados distintos para o *streaming*: o primeiro, mais genérico, e de certa forma amplo, é a mera transferência de dados, portanto, fluxo de dados e/ou informações, que vem sendo observado como um procedimento técnico extra o direito de autor. E o segundo

⁴⁷⁷ Ibid.

⁴⁷⁸ SPOTIFY. *Spotify Reports Fourth Quarter 2022 Earnings*. 31 jan. 2023. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2023-01-31/spotify-reports-fourth-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁴⁷⁹ SPOTIFY. *Spotify's LA Recording Studio is a Creative Hub for Artists and Podcasters*. 22 dez. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-12-22/spotify-la-recording-studio-is-a-creative-hub-for-artists-and-podcasters/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

⁴⁸⁰ Ibid.

significado, com maior ou menor variação semântica, mas que se refere à transmissão de obras e/ou interpretações⁴⁸¹. Rasmus Fleischer sugere uma terceira opção: uma solução para os *downloads* ilícitos⁴⁸².

Como muitas outras novas cópias e tecnologias de entrega surgiram ao longo da história das normas de direitos autorais, o *streaming* também surgiu em uma estrutura ilegal e um conjunto de práticas da indústria que se encaixam mal no modelo emergente. As partes interessadas tiveram que construir uma solução viável usando conceitos legados⁴⁸³.

O *streaming* é uma forma de distribuição digital que dá acesso *online* a um catálogo “ilimitado” de músicas gravadas, instantaneamente, em qualquer hora e local. Ao contrário de redes *peer-to-peer* (P2P), não exige o *download* antecipado das músicas, armazenadas em um servidor remoto e acessadas sob demanda a partir de qualquer dispositivo ligado à rede de Internet. O consumidor ganha um acesso temporário às músicas, e não mais a posse, transformando-se em um serviço⁴⁸⁴.

A transmissão de um arquivo pelo *streaming* ocorre em duas fases. A primeira delas, denominada *buffering phase*, inicia no momento que o usuário seleciona a música a ser ouvida. Isso aciona o servidor de *streaming*, que começa a enviar os dados do áudio pela Internet ao equipamento do usuário. Nessa fase, os dados recebidos pelo usuário são armazenados no *buffer*⁴⁸⁵. A segunda fase, *steady state phase*, é iniciada quando há dados suficientes no *buffer*. Nesse momento, o usuário já consegue ouvir a música selecionada. De forma simultânea, o áudio continua a ser descarregado do servidor de *streaming* até o equipamento do usuário, armazenado apenas para a execução⁴⁸⁶.

Para que o artista tenha acesso em plataformas de *streaming* de música, o método utilizado é o *upload* por intermédio de agregadoras digitais, visto que as mesmas têm mecanismos e contratos para isso e fazem a mediação entre os artistas e as plataformas. Dessa forma, ficam centralizadas e organizadas as distribuições de *royalties*, já que não é possível que cada artista faça seu próprio *upload*, ou seja, subir diretamente sua obra para o catálogo da

⁴⁸¹ DRUMMOND, Victor; TAROCO, Lara. O *streaming* sob um olhar hermenêutico do direito do autor. *Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM*, Santa Maria, RS, v. 16, n. 2, e53336, maio/ago. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1981369453336>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/53336>. Acesso em: 27 fev. 2022.

⁴⁸² ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁴⁸³ PRIEST, 2021.

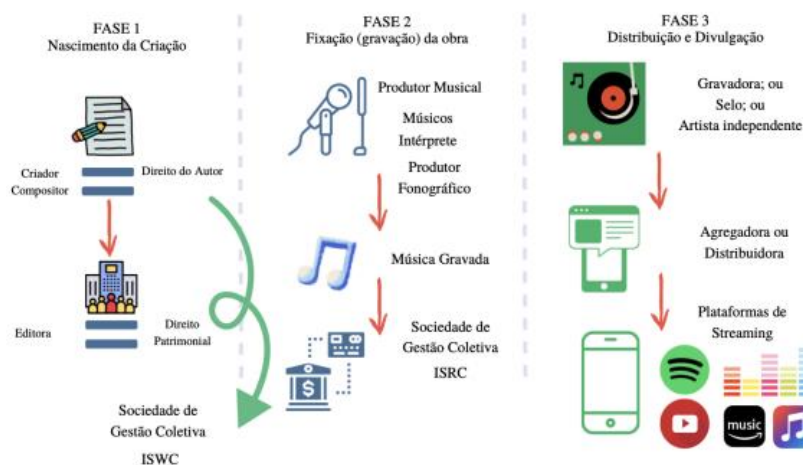
⁴⁸⁴ MOSCHETTA; VIEIRA, 2018.

⁴⁸⁵ Do inglês memória temporária.

⁴⁸⁶ PIRES; ADOLFO, 2017.

plataforma⁴⁸⁷. Do marco zero, ou seja, da criação até a plataforma, o compositor persegue o seguinte caminho:

Figura 4 – Mapa das fases da indústria fonográfica



Fonte: ARRIGHI; OLIVEIRA, 2022⁴⁸⁸.

Sendo uma transmissão meramente de dados, poderia haver evidentes questionamentos no âmbito do direito de autor, sobretudo, ao se analisar quais dados estariam sendo objeto de transferência e, sobretudo, qual a natureza e titularidade dos bancos de dados que poderiam ser (em conjunto ou isoladamente)⁴⁸⁹. Esses dados alimentam os algoritmos, relevantes, mas ocultos dos usuários e dos compositores, os quais são utilizados, entre outras funções, para oferecer uma experiência mais personalizada aos ouvintes. A lógica do *streaming* é, portanto, uma “metáfora para o fluxo de informações na era digital”, caracterizada pela abundância e superacessibilidade da informação, tornando o acesso mais valioso⁴⁹⁰ do que a obra musical.

Existem dois tipos de *streaming*, o interativo e o não interativo. O *streaming* interativo, conhecido como *webcast on demand*, é a tecnologia utilizada pelo próprio Spotify, no qual o usuário escolhe o que deseja ouvir, bem como permite a criação de *playlists*, enquanto no não

⁴⁸⁷ CARNEIRO, Priscila Firmino. *Mapeamento sobre o funcionamento das playlists do Spotify para artistas independentes*. 2021. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15183>. Acesso em: 02 fev. 2023.

⁴⁸⁸ ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 15., 2021, Curitiba. *Anais...* Gedai Publicações, 2022. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.

⁴⁸⁹ DRUMMOND; TAROCO, 2021.

⁴⁹⁰ MOSCHETTA; VIEIRA, 2018.

interativo, ou a *web rádio*, o fluxo de músicas é contínuo, não requerendo a interação ou dados do usuário, necessitando apenas que o mesmo acesse a plataforma⁴⁹¹.

A distinção entre serviços de *streaming* interativos e não interativos (*web rádios* ou rádios *online*) é importante do ponto de vista da definição de campos de atuação – os atores envolvidos em cada um deles têm visões bastante distintas do mercado de música digital – mas principalmente pela importância que a divisão adquiriu do ponto de vista do campo institucional dos direitos autorais⁴⁹².

O *streaming* musical gera dois tipos de receitas aos titulares de direitos autorais, arrecadados e distribuídos por fontes diferentes: i) de execução pública, advindos do ECAD, pagos trimestralmente nos meses de fevereiro, maio, agosto e novembro de cada ano⁴⁹³; e ii) os direitos mecânicos (ou reprodução), conforme descritos no subtítulo deste trabalho de direitos patrimoniais de autor.

Consoante o ECAD e ABRAMUS, há uma disposição geral sobre a divisão de pagamentos de direitos fonomecânicos das plataformas: 30% loja/*players*, 58% partes conexas; 12% autoral, sendo que, desses 12%, 3% é execução pública (ECAD) e 9% são os direitos mecânicos⁴⁹⁴.

O direito de receber execução pública pelas plataformas de *streaming* foi adquirido somente em 2017, embora diversas plataformas digitais já operassem no Brasil. O Superior Tribunal de Justiça (STJ) decidiu que serviços de *streaming*, como Spotify, *Apple Music* e outros, deveriam pagar direitos autorais ao ECAD, pois além de ser “uma tendência mundial”, o entendimento dos ministros do STJ foi de que a transmissão via Internet era um novo fato gerador da arrecadação de direitos autorais pelo ECAD, pois se tratava de exibição pública da obra musical⁴⁹⁵. Como as normas de direito de autor permitem que o titular de direitos de autor

⁴⁹¹ FRANCISCO; VALENTE, 2016.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ BRASIL. Supremo Tribunal de Justiça. *Serviços de streaming de músicas deverão pagar direitos autorais ao Ecad*. Decisão. 09 fev. 2017. Disponível em: https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias-antigas/2017/2017-02-09_17-46_Servicos-de-streaming-de-musicas-deverao-pagar-direitos-autorais-ao-Ecad.aspx. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁴⁹⁴ ABRAMUS. *Streaming de música: como faço para ter minhas músicas nas plataformas e como funcionam os direitos autorais?* Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/14895/streaming-de-musica-como-faco-para-ter-minhas-musicas-nas-plataformas-e-como-funcionam-os-direitos-autorais/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁴⁹⁵ BRASIL. Supremo Tribunal de Justiça, op. cit.

em um trabalho musical tenha o direito exclusivo de tocar esse trabalho publicamente, o Spotify teve que adquirir licenças múltiplas a fim de satisfazer os requisitos legais⁴⁹⁶.

O relator da ação, Ministro Villas Bôas Cueva, lembrou que a Lei 9.610/98 considera como local de frequência coletiva onde quer que se transmitam obras musicais, como usualmente ocorre na Internet, sendo irrelevante a quantidade de pessoas que se encontram no ambiente de exibição musical⁴⁹⁷.

A decisão da corte, ao reconhecer o caráter de execução pública no *streaming* de músicas via Internet, é condizente com o entendimento adotado em diversos países⁴⁹⁸, tendo em vista o conceito de que a mera disponibilização de acervo musical pelo provedor já é ato suficiente para caracterizar a execução pública das obras protegidas por direito autoral.

Os principais fundamentos apresentados na decisão para configurar os serviços de *streaming* interativo como ato de execução pública foram: *i*) com fundamento no art. 29, incisos VII, VII, alínea i, IX e X, a tecnologia *streaming* está enquadrada no âmbito das previsões normativas, portanto, representa exploração econômica das obras intelectuais; *ii*) o *streaming*, de acordo com os arts. 5º, inciso II, e 68, §§ 2º e 3º, da Lei Autoral, está sujeito à mesma disciplina jurídica de outras espécies de utilização das obras intelectuais, como o rádio e a televisão, tão somente diferenciando-se destas pelo modo diverso de transmissão, que seria, portanto, pela internet e não por meio de radiodifusão; *iii*) há a caracterização da internet e das plataformas digitais como local de frequência coletiva, por alcançarem número indeterminado e irrestrito de usuários em todo o planeta, elevando exponencialmente a capacidade de exploração econômica das obras; *iv*) é consagrado no ordenamento jurídico o amplo direito de comunicação ao público e que o simples ato de disponibilizar a obra no ambiente digital já qualifica sua utilização como execução pública; e *v*) é irrelevante a eventual interatividade existente nos serviços de *streaming* como critério para definir se uma execução pode ser considerada pública ou não, pois é o ato do provedor manter as obras disponibilizadas a todos e não a forma de utilização⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ JESUS, Diego Santos Vieira; KAMLOT, Daniel. Música para todos? A Lei Complementar 157/2016 e o Spotify no Brasil. *Revista Direito e Liberdade*, Natal, v. 20, n. 2, p. 123-144, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/125386>. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁴⁹⁷ BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. *Recurso Especial nº 1.559.264-RJ*. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrida: Oi Móvel S.A. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. Brasília, 08 fev. 2017. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ITA&sequencial=1584524&num_registro=201302654647&data=20170328&peticao_numero=201700072228&formato=PDF. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁴⁹⁸ Ibid. - França, Alemanha, Espanha, Itália, Bélgica, Suíça, Reino Unido e outros.

⁴⁹⁹ Ibid.

Entretanto tal decisão, em dissonância com as normas da Lei 9.610/98, possui partes equivocadas. A Corte, nesse sentido, equivocou-se ao tratar as plataformas de *streaming* da mesma maneira que as empresas de radiodifusão e ao considerar execução pública ao disponibilizar as obras em uma plataforma. Em outro giro, o voto do ministro Marco Aurélio Bellizze afirmou que disponibilizar uma obra musical via *streaming* afasta o conceito de distribuição, e a mera reprodução não configura a execução pública⁵⁰⁰.

No que concerne, para o ministro Marco Aurélio Bellizze, devem ser analisadas as características de cada plataforma, e não incluir todas elas, indistintamente, em uma mesma definição. A mera disponibilização de obras em uma plataforma que permita grande interação com o usuário, podendo este escolher as músicas a serem executadas e os momentos de execução, não pode ser equiparada, à luz da Lei de direitos autorais, a uma transmissão radiofônica em que o ouvinte não tem nenhum poder de escolha, ou à transmissão em bares e restaurantes⁵⁰¹.

Ocorre que, diferentemente das rádios, os serviços de *streaming* possuem infraestrutura tecnológica para trabalhar com um grande número de licenciadores. Como a tecnologia permite licenciamento virtual quase sem atritos e rastreamento automatizado de uso e distribuição de *royalties*, floresceu uma infinidade de empresas de direitos de música e administração de *royalties* que conseguem administrar licenciamento de direitos de execução pública direta e cobrança de *royalties* em nome dos detentores de direitos autorais⁵⁰².

Ao comparar uma rádio, seja ela tradicional, via AM/FM, ou até mesmo via *streaming*, a rádio está vinculada a uma ideia objetivada e apoiada numa instituição social, que permeia e supera a edição de cada dia. A existência de uma emissora de rádio em particular, e do rádio em geral como instituição, não pode mais ser atrelada à natureza dos equipamentos de transmissão e recepção utilizados para lhe dar vida, mas sim à especificidade do fluxo sonoro que proporciona e às relações socioculturais que a partir dele se estabelecem⁵⁰³.

A tecnologia de *streaming* configura forma *sui generis* de utilização. O consumidor de música se inscreve nos serviços de *streaming* por meio de pagamento de uma assinatura mensal. Com essa assinatura, ele tem acesso a um grande volume de conteúdo, realizando *downloads* parciais para os seus aparelhos, listas de reprodução de

⁵⁰⁰ BRASIL. Superior Tribunal de Justiça, 2017.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² PRIEST, 2021.

⁵⁰³ MEDITSCH, Eduardo. A informação sonora na webemergência: sobre as possibilidades de um radiojornalismo digital na mídia e pós-mídia. In: MAGNONI, Antônio Francisco; CARVALHO, Juliano Francisco de (org.). *O novo rádio: cenário da radiodifusão na era digital*. São Paulo: Senac, 2010. p. 203-238.

música ou fonogramas isolados, além de acessos à lista de reprodução de outros consumidores. Após a revogação da assinatura, o consumidor perde o acesso às transmissões e ao material que foi disponibilizado “*off-line*”⁵⁰⁴.

A plataforma Spotify afirma que “adota medidas razoáveis de cuidado e habilidade para manter o Serviço Spotify operacional e fornecer uma experiência de áudio personalizada e envolvente”⁵⁰⁵ para os usuários. Defende-se que o Spotify se trata de uma empresa de tecnologia que, por intermédio de um *software*, oferta uma lista de fonogramas customizados, com o objetivo de ter um excelente desempenho no mercado financeiro, não possuindo um compromisso de proteção e promoção com a dignidade de artistas.

No que tange aos direitos mecânicos, os quais são a soma dos direitos de reprodução e de distribuição, estão estabelecidos em contrato conhecido como “*Blanket License*” (Licença cobertor)⁵⁰⁶, entre as editoras conveniadas à UBEM⁵⁰⁷ (União Brasileira de Editoras de Música)⁵⁰⁸, ou com agregadoras, e a BackOffice Music Service⁵⁰⁹, que repassa tais valores à Abramus Digital e outras, para só então chegar aos compositores musicais. O motivo da existência deste percurso se dá por suas razões: a despreocupação do Spotify em pagar os direitos autorais e a complexidade de pagar individualmente cada compositor ao nível global.

Esse novo método de distribuição de música é altamente favorável para as gravadoras de música que, somente no ano de 2020, os grupos Sony, Universal e Warner geraram US\$ 1 milhão (cerca de R\$ 4,5 milhões) por hora com *streaming*⁵¹⁰. No ano de 2021 seu faturamento

⁵⁰⁴ PAIVA, 2018.

⁵⁰⁵ SPOTIFY. *Termos de uso do Spotify*. Disponível em: <https://www.spotify.com/br/legal/end-user-agreement/#:~:text=Adotamos%20todas%20as%20medidas%20razo%C3%A1veis,de%20%C3%A1udio%20personalizada%20e%20envolvente>. Acesso em: 26 out. 2022.

⁵⁰⁶ A licença cobertor ou o licenciamento geral é uma licença geral autoriza o licenciado a usar qualquer uma das obras do catálogo do licenciante um número ilimitado de vezes dentro do prazo e escopo da licença sem ter que obter permissão para qualquer uso individual. As licenças gerais podem ser obrigatórias ou voluntárias. Alguns coletivos de licenciamento emitem licenças gerais, mas nem todos o fazem. Em: PRIEST, 2021.

⁵⁰⁷ A UBEM é uma associação civil, sem fins lucrativos, criada em 2010, composta em sua maioria por Editoras Musicais, vinculadas a gravadoras e editoras independentes, com a intenção de promover o desenvolvimento das atividades editoriais, no campo da música. Em: UNIÃO BRASILEIRA DE EDITORES DE MÚSICA (UBEM). Disponível em: <https://ubem.mus.br/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

⁵⁰⁸ WACHOWICZ; VIRTUOSO, 2017.

⁵⁰⁹ Tendo em vista que era necessário haver um intermediário entre o iTunes e as editoras, criou-se a BackOffice Music, terceirizada pela UBEM. Trata-se de uma empresa argentina que fornece serviços para tarefas operacionais para a indústria da música, a fim de colaborar na maximização de fluxo de *royalties* originados de diversos ambientes digitais a nível mundial. Em: BACKOFFICE MUSIC SERVICES. Disponível em: backoffice-ms.com. Acesso em: 26 jun. 2022.

⁵¹⁰ CORCORAN, Nina. Major labels make \$1 million an hour off streaming: report. *Consequence Sound*, 26 fev. 2020. Disponível em: <https://consequence.net/2020/02/major-labels-million-streaming-profits/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

evoluiu para US\$ 18,3 bilhões, ocupando 64% de suas receitas⁵¹¹ e, em comparação do primeiro trimestre de 2021 com o primeiro trimestre de 2022, houve um aumento de 14,3% nas receitas das gravadoras com o *stream*.⁵¹²

O *streaming* também criou novas oportunidades para gravadoras e criadores alcançarem novos públicos e ampliou o ciclo de vida para obter receita com músicas. Isso é um benefício para criadores cuja música continua a ser ouvida, mas não é necessariamente bom para todos os artistas porque significa que a nova música de hoje compete com as músicas de ontem por parcela da receita de *streaming*⁵¹³. Hoje o *streaming* é a principal fonte de renda destas empresas, logo os compositores musicais estão condenados a esta “submissão explícita da indústria dos serviços de *streaming*”⁵¹⁴.

O principal objetivo da maioria dos serviços de *streaming* musical é aumentar sua base de usuários e, em certos casos, vender outros serviços ou dispositivos relacionados às suas ofertas de música (por exemplo, equipamentos de áudio da Apple, conta *Prime* da *Amazon* ou dispositivos de assistência domiciliar). Isso é geralmente alcançado por meio de estratégias de negócios de serviços que tornam o mercado de *streaming* incapaz de garantir valor de criação e gerar receita suficiente para autores e compositores, apesar de sua crescente base de usuários⁵¹⁵.

Esse objetivo tem sido atingido. De acordo com o relatório da *Midia Research* havia 616,2 milhões de assinantes de serviços de *streaming* de música no final do primeiro semestre de 2022, isso representou um aumento de 17,6% - ou 92,3 milhões - dos 523,9 milhões de assinantes globais que a *Midia Research* contava no mesmo semestre de 2021⁵¹⁶.

O mercado atual de *streaming* de música é um sistema de pirâmide: um pequeno número de músicas monopoliza grande parte dos ouvintes. A consequência é uma diminuição geral do valor da música, dificultando o aumento da renda (um dos principais pedidos de autores e compositores)⁵¹⁷, mas com o benefício de um catálogo ilimitado aos usuários/consumidores de música.

⁵¹¹ MULLIGAN, Mark. Recorded music market shares 2021 – Red letter year. *Midia Research*, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/recorded-music-market-shares-2021-red-letter-year>. Acesso em: 27 dez. 2022.

⁵¹² Ibid.

⁵¹³ CMA, 2022.

⁵¹⁴ PAIVA, 2018.

⁵¹⁵ LEGRAND, Emmanuel. *Study on the place and role of authors and composers in the European music streaming market*. 28 set. 2022. Disponível em: <https://authorsocieties.eu/content/uploads/2022/09/music-streaming-study-28-9-2022.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

⁵¹⁶ MULLIGAN, Mark. Music subscriber market shares 2022. *Midia Research*, 7 dez. 2022. Disponível em: <https://midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-2022>. Acesso em: 07 dez. 2022.

⁵¹⁷ LEGRAND, op. cit.

4.2 CONCEITO DE ALGORITMO

Os algoritmos são um conjunto de instruções para a realização de uma determinada tarefa⁵¹⁸, são escritos em linguagem digital processável por máquina e a respectiva tarefa é processada com a ajuda de um número finito de etapas individuais predefinidas⁵¹⁹.

Os algoritmos individuais são partes de sistemas algorítmicos complexos. Eles consistem em *software* (programas) e *hardware* e muitas vezes estão ligados a outros componentes de *software*⁵²⁰.

Um dos objetivos dos algoritmos é fazer previsões utilizando probabilidades, embora não possam fornecer respostas precisas a todas as questões, os mesmos podem analisar os dados fornecidos (*inputs*) e oferecer “palpites” minimamente coerentes (*outputs*)⁵²¹.

Algoritmos, que operam por meio de aprendizado de máquina, conhecidas como *machine learning*, são manuseados para prever as necessidades e ações futuras dos usuários de Internet, monitorando o comportamento e os interesses destes. Ao orientar e monitorar suas ações, com sugestões similares às ações destes usuários, os algoritmos determinam, entre outras coisas, o sucesso econômico de produtos e serviços⁵²².

O aprendizado de máquina é usado, segundo disciplina Hoffmann-Riem, “para reconhecer padrões, avaliar e classificar imagens, traduzir linguagem para textos, produzir de maneira automatizada cópias de áudio e vídeo e coisas semelhantes”. Possibilidades mais avançadas de utilização da Inteligência Artificial são designadas como *deep learning* (aprendizado profundo). Na prática, “os sistemas de TI que operam mediante o emprego de redes neuronais dispõem da capacidade de, aprendendo, continuar a escrever por conta própria os programas digitais inicialmente desenvolvidos por seres humanos e, com isso, desenvolver-se independentemente da programação humana”⁵²³.

Os algoritmos podem alterar as justas condições de debate democrático pelo controle da distribuição dos conteúdos disponibilizados nas plataformas *online*, mas também pela hierarquização dos resultados das consultas realizadas nos mecanismos de busca. O sistema

⁵¹⁸ Concept: step-by-step procedure for solving a problem or accomplishing some end specially by a computer. Em: FRY, Hannah. *Hello World: being human in the age of algorithms*. New York: W. W. Norton & Company, 2019. p. 12. [E-book].

⁵¹⁹ HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ SCHERTEL MENDES, Laura; MATTIUZZO, Marcela. Discriminação algorítmica: conceito, fundamento legal e tipologia. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 16, n. 90, p. 39-64, nov./dez. 2019. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/3766>. Acesso em: 08 fev. 2023.

⁵²² HOFFMANN-RIEM, op. cit.

⁵²³ Ibid.

algorítmico do Google, por exemplo, define qual a relevância de um determinado anúncio ou *link* para alguma pessoa que busca adquirir um produto ou serviço. Os algoritmos montam uma espécie de *ranking* e ordenam do mais relevante para o menos relevante os resultados da consulta⁵²⁴.

Plataformas de *streaming* musical exercem este controle comportamental por meio de intermediários de informação⁵²⁵. Trata-se de uma área socialmente importante, na qual, por intermédio de mecanismos de buscas e a criação de perfis nessas plataformas digitais, nelas as informações são filtradas e influenciam o nível de informação social, bem como os valores e comportamentos das pessoas⁵²⁶.

Os dados orientam as decisões em todos os departamentos do Spotify. Essas informações são usadas para treinar algoritmos que extrapolam *insights* relevantes tanto do conteúdo da plataforma quanto de conversas *online* sobre música e artistas, bem como de dados do cliente, e usam isso para aprimorar a experiência do usuário.

Para que o Spotify gere a lista personalizada de músicas, a equipe usa uma combinação de três modelos: Filtragem colaborativa, Processamento de Linguagem Natural (PNL) e Modelos de áudio⁵²⁷.

A filtragem colaborativa envolve comparar as tendências comportamentais de um usuário com as de outros usuários. Embora o Spotify não incorpore um sistema de classificação para músicas, a plataforma usa um *feedback* implícito - como o número de vezes que um usuário tocou uma determinada música, salvou uma música em suas listas ou clicou na página do artista ao ouvir a música - para fornecer recomendações relevantes para outros usuários que foram considerados semelhantes⁵²⁸.

Quanto ao Processamento de Linguagem Natural, ou PNL, analisa a fala humana via texto. A Inteligência Artificial do Spotify verifica os metadados de uma faixa, bem como postagens de blogs e discussões sobre músicos específicos e artigos de notícias sobre músicas

⁵²⁴ SILVEIRA, Sergio Amadeu da. *Democracia e os códigos invisíveis: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. [E-book].

⁵²⁵ Consoante Ingo Sarlet há uma diferença entre dados e informações. “Dados são “sinais” ou “símbolos” não interpretados, podendo ser reproduzidos e transmitidos mediante determinados procedimentos” enquanto informações “implicam sentido e podem se basear em dados ou em observações ou comunicações, mas os dados apenas adquirem sentido quando interpretados e explicados por quem os recebe ou usa para obter informação.” Em: SARLET, 2020.

⁵²⁶ HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵²⁷ SEN, Ipshita. How AI helps Spotify win in the music streaming world. *Outside Insight*, 2021. Disponível em: <https://outsideinsight.com/insights/how-ai-helps-spotify-win-in-the-music-streaming-world/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁵²⁸ Ibid.

ou artistas na Internet. A plataforma também analisa o que as pessoas estão dizendo sobre determinados artistas ou músicas e o idioma usado, e também quais outros artistas e músicas estão sendo discutidos ao lado, se houver, e identifica termos descritivos, frases nominais e outros textos associados a essas músicas ou artistas. O Spotify adotou redes neurais convolucionais, – um tipo de Rede Neural Artificial aplicada primordialmente no processamento e análise de imagens digitais - que são a mesma tecnologia usada para reconhecimento facial. No caso do Spotify, esses modelos são usados em dados de áudio em vez de pixels⁵²⁹.

Essas palavras-chave são categorizadas em “vetores culturais” e “termos principais”. Cada artista e cada música está associado a vários termos importantes que estão sujeitos a alterações diariamente. Cada termo recebe um peso, refletindo sua importância relativa em termos de quantas vezes um indivíduo atribuiria esse termo a uma música ou músico de que gosta. O Spotify tem um sistema capaz de identificar novos termos musicais conforme eles surgem - não apenas em inglês, mas também em idiomas derivados do latim em todas as culturas⁵³⁰.

Já os modelos de áudio são usados para analisar dados de faixas de áudio brutas e categorizar as músicas de acordo. Isso ajuda o Spotify a avaliar todas as músicas para criar recomendações, independentemente da cobertura *online*. Por exemplo, uma nova música lançada por um novo artista na plataforma, os modelos de PNL podem não o capturar se a cobertura *online* e nas mídias sociais for baixa. Aproveitando os dados de música de modelos de áudio, no entanto, o modelo de filtragem colaborativa será capaz de analisar a faixa e recomendá-la aos usuários semelhantes ao lado de outras músicas mais populares⁵³¹.

Há também o uso de algoritmos de *Big Data*⁵³², que “são imprescindíveis para a contemporaneidade”⁵³³, conforme destaca Regina Ruaro e Gabrielle Sales Sarlet, assim como abrem outras possibilidades para que os prestadores de serviços de Internet, como quem tem

⁵²⁹ SEN, 2021.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Wolfgang Hoffmann conceitua que “o termo Big Data remete a possibilidades de acesso a enormes quantidades de dados (“*high volume*”) de diferentes tipos, qualidades e modos de levantamento, de armazenagem e de acesso (“*high variety*”) e à alta velocidade de seu processamento (“*high velocity*”). Em: HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵³³ RUARO, Regina Linden; SALES SARLET, Gabrielle Bezerra. A proteção de dados sensíveis no sistema normativo brasileiro sob o enfoque da lei geral de proteção de dados (LGPD) - L. 13.709/2018. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*, Curitiba, v. 26, n. 2, p. 81-106, 2021. DOI: 10.25192/issn.1982-0496.rdfd.v26i22172. Disponível em: <https://revistaeletronicardfd.unibrazil.com.br/index.php/rdfd/article/view/2172>. Acesso em: 01 fev. 2023.

um e-commerce, por exemplo, influenciem o pensamento, o sentimento e as ações dos usuários⁵³⁴.

Especificamente nas plataformas de *streaming* musical, para tratar dessa quantidade de dados produzidas é necessária uma infraestrutura que comporte a captura, análise, armazenamento e distribuição desses dados usando técnicas para trabalhar com *big data*, utilizada para pagamento e distribuição de música, bem como captura de dados dos usuários⁵³⁵.

No que diz respeito aos algoritmos de *big data*, os “possíveis perigos de privacidade surgem das múltiplas e novas oportunidades de coleta, de análise e de nova vinculação de dados e de informações, bem como a difícil anonimização e a pseudoanonimização associadas”. O volume e a velocidade da coleta de dados pessoais totalmente automatizados aumentaram exponencialmente em poucos anos, assim como a rápida disseminação e a rede de dispositivos que podem ser usados para a coleta de dados, em especial os celulares, em todas as esferas do mundo humano. Consistindo, assim, em desdobramentos que estão constantemente colaborando e abrindo novas fontes de dados⁵³⁶.

Como exemplo dos possíveis perigos, com o emprego dos algoritmos, as condições de *big data* afetam grupos e não somente um usuário isolado pois os detalhes mais íntimos podem ser divulgados digitalmente⁵³⁷.

Hoffmann-Riem dita que “os algoritmos devem servir, em regra, para a emancipação e, assim, para aumentar, complementar e capacitar as habilidades cognitivas, sociais, éticas e culturais dos seres humanos”⁵³⁸, o que os tornam imprescindíveis em quase todos os âmbitos sociais, mas especialmente para a comunicação digital e o modo de funcionamento das infraestruturas de comunicação apropriadas para tal, entre elas a Internet⁵³⁹.

Entretanto Sérgio Silveira alerta que essa transferência automatizada da nossa capacidade de escolha para um sistema algorítmico se baseia na fé cega no processamento veloz de uma grande e variada quantidade de dados. Retira do inusitado a possibilidade de nos

⁵³⁴ SALES SARLET, Gabrielle Bezerra; MOLINARO, Carlos Alberto. Questões tecnológicas éticas e normativas da proteção de dados pessoais na área da saúde em um contexto de big data. *Revista Brasileira De Direitos Fundamentais & Justiça*, Porto Alegre, v. 13, n. 41, p. 183-212, jul./set. 2019. DOI: 10.30899/dfj.v13i41.811. Disponível em: <https://dfj.emnuvens.com.br/dfj/article/view/811>. Acesso em: 01 fev. 2023.

⁵³⁵ GOMES, Aíquis Rodrigues; GUIMARÃES, Cesar Henrique Portela. *Estudo e análise da terceira plataforma computacional*. 2016. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Sistemas de Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7393>. Acesso em: 28 jun. 2022.

⁵³⁶ SALES SARLET; MOLINARO, op. cit.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ RUARO; SALES SARLET, 2021.

⁵³⁹ HOFFMANN-RIEM, 2022.

sensibilizar, pois mesmo que uma pessoa nunca tenha gostado de certo estilo musical não significa que ela não será atraída por uma música desse estilo⁵⁴⁰.

O uso de algoritmos tem o potencial de levar a resultados consistentes e a ajudar as empresas a economizarem – tendo em vista que os processos de contratação consomem muito tempo e dinheiro – entretanto, a falta de transparência e governança algorítmica é uma séria preocupação no que se refere às consequências legais da discriminação algorítmica⁵⁴¹.

A filtragem algorítmica e a criação de bolhas, ou melhor, de públicos calculados, é empobrecedora da realidade, principalmente da criatividade. Trata-se, segundo Sergio Silveira de “uma manifestação da servidão maquínica, uma grande dependência social e individual das tecnologias da informação e comunicação, reforça o modelo de negócios baseado na extração de dados pessoais para fins comerciais, econômicos, culturais e políticos.”⁵⁴².

4.2.1 A Governança Algorítmica

A governança algorítmica, em termos gerais, diz respeito a capacitar o programa de computador (*software*) para tomar decisões e autonomamente - ou seja, sem supervisão humana - regular alguns aspectos de nossas atividades humanas cotidianas ou algum aspecto da sociedade, de acordo com algumas políticas definidas algorítmicamente⁵⁴³. No entanto, uma boa governança não se estabelece automaticamente. Um dos desafios é esclarecer a relação entre os requisitos éticos e legais para configurar o desenvolvimento e o uso das tecnologias digitais⁵⁴⁴.

De acordo com Sérgio Silveira, governança ou gestão algorítmica pode ser compreendida como “a direção, delimitação, controle, enfim, como regulação sobre os sistemas algorítmicos”. Regulação no sentido de processos humanos, sociais, intencionalmente conduzidos para dirigir os sistemas algorítmicos⁵⁴⁵.

É, em suma, a utilização de processos claros, que tenham como pretensão minimizar os riscos envolvendo o uso de algoritmos, com respeito aos direitos fundamentais, tendo, ao

⁵⁴⁰ SILVEIRA, 2019.

⁵⁴¹ SCHERTEL MENDES; MATTIUZZO, 2019.

⁵⁴² SILVEIRA, op. cit.

⁵⁴³ PESSERL, 2020.

⁵⁴⁴ HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵⁴⁵ SILVEIRA, Sergio Amadeu. Discursos sobre regulação e governança algorítmica. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 25, n. 48, p. 63-85, jan./jun. 2020. DOI: 10.52780/res.13530. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/13530>. Acesso em: 01 fev. 2023.

mesmo tempo, a extração do maior benefício possível, considerando o equilíbrio de interesses entre todas as partes envolvidas⁵⁴⁶.

A governança algorítmica é primordial para os procedimentos de coleta, armazenamento e tratamento de dados pessoais, à medida que pode servir como norte na busca pelo equilíbrio de fatores envolvidos no que se refere à utilização de dados pessoais, a partir da criação de algoritmos, em um caráter interdisciplinar⁵⁴⁷. A análise e utilização de grandes quantidades de dados torna possível novas combinações características entre muitas pessoas. Gabrielle Sales Sarlet e Carlos Molinaro destacam que “os afetados são geralmente agrupados por sistemas de algoritmos potencialmente estigmatizantes, discriminatórios ou excludentes, tornando-se, todavia, imperceptível para o indivíduo”⁵⁴⁸.

Para tratar dessa massa de dados, o estudo realizado pela GESAC recomenda aumentar a transparência (*accountability*) no uso de algoritmos, bem como promover e monitorar a diversidade cultural em suas diversas formas – especificamente, gêneros musicais, linguagens e origens de cantores, músicos e letristas – por meio de possíveis medidas⁵⁴⁹.

Sérgio Silveira indica que, do ponto de vista prático, as medidas para a governança democrática dos algoritmos dependem de compreensão, auditoria externa permanente, com prazos para correções de vieses, interesse e vontade das forças políticas em disputa⁵⁵⁰. Entretanto confiar tão somente em princípios éticos dificilmente estará de acordo com a responsabilidade do Estado em fornecer garantias⁵⁵¹.

Como possível solução, uma área recentemente estabelecida de aprendizado de máquina, é a *Fairness in machine learning* – Justiça no aprendizado de máquina – a qual estuda como garantir que os vieses nos dados e as imprecisões do modelo não levem a modelos que tratem os indivíduos desfavoravelmente com base em características como, por exemplo, raça, gênero, deficiências, sexo ou orientação política. Empresas como Google e Facebook já vêm utilizando tais ferramentas para combater vieses discriminatórios em *machine learning*⁵⁵².

⁵⁴⁶ WERMANN, Larissa. *Governança algorítmica e a proteção de dados pessoais*. 2018. 77f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/174601>. Acesso em: 20 maio 2022.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ SALES SARLET; MOLINARO, 2019.

⁵⁴⁹ LEGRAND, 2022.

⁵⁵⁰ SILVEIRA, 2019.

⁵⁵¹ HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵⁵² ONETO, Luca; CHIAPPA, Silvia. Fairness in machine learning. *Recent Trends in Learning from Data. Studies in Computational Intelligence*, Springer, Cham, v. 896, p. 155-196, 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2012.15816. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2012.15816>. Acesso em: 20 fev. 2023.

No entanto, o fato de não existir uma definição universal de justiça, de igualdade, de equidade mostra a dificuldade de resolver esse problema. Contudo pesquisadores e engenheiros precisam se atentar aos potenciais efeitos nocivos ao modelar um algoritmo ou sistema⁵⁵³ bem como “treiná-los para compreender aspectos éticos e morais de sua tomada de decisão”, conforme propõe Laura Schertel Mendes e Marcela Mattiuzzo⁵⁵⁴.

A aspiração de um algoritmo consciente de imparcialidade é alcançar um modelo que permita maior imparcialidade sem comprometer significativamente a precisão ou outras noções alternativas de utilidade, e para isso, são propostos 3 mecanismos de melhoria de justiça: mecanismos de pré-processo, mecanismos em processo e mecanismos pós-processo⁵⁵⁵.

Os diferentes tipos de mecanismos apresentam respectivas vantagens e desvantagens. Os mecanismos de pré-processamento podem ser usados com qualquer algoritmo de classificação. No entanto, podem prejudicar a explicabilidade dos resultados, pois existe uma grande incerteza quanto ao nível de precisão obtido ao final do processo⁵⁵⁶.

Mecanismos em processo podem impor explicitamente o *trade-off*⁵⁵⁷ necessário entre precisão e imparcialidade na função objetivo. No entanto, tais mecanismos estão intimamente ligados ao próprio algoritmo da máquina. Logo, a seleção do método depende da disponibilidade da verdade básica, da disponibilidade dos atributos sensíveis no momento do teste, e na definição desejada de imparcialidade, que também pode variar de um aplicativo para outro⁵⁵⁸.

Os mecanismos de pós-processamento, devido ao estágio relativamente tardio no processo de aprendizagem em que são aplicados, normalmente obtêm resultados inferiores, podendo ser mais fácil remover totalmente os tipos de vieses, como impacto díspar; no entanto, nem sempre essa é a medida desejada, podendo ser considerada discriminatória, já que prejudica deliberadamente a exatidão de alguns indivíduos para compensar outros (isso também está relacionado às controvérsias no campo jurídico e econômico das ações afirmativas). Tal mecanismo pode tratar de maneira diferente dois indivíduos semelhantes em todos os recursos, exceto no grupo ao qual pertencem. Essa abordagem exige que o tomador de decisão no final

⁵⁵³ ONETO; CHIAPPA, 2020.

⁵⁵⁴ SCHERTEL MENDES; MATTIUZZO, 2019.

⁵⁵⁵ ONETO; CHIAPPA, op. cit.

⁵⁵⁶ PESSACH, Dana; SHMUELI, Erez. Algorithmic fairness. *arXiv preprint arXiv:2001.09784*, 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2001.09784. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2001.09784v1>. Acesso em: 20 fev. 2023.

⁵⁵⁷ Trade-off é a expressão em inglês que significa o ato de escolher uma coisa em detrimento de outra, geralmente em situações de conflito. Trata-se de uma ação econômica que visa a solução de problemas.

⁵⁵⁸ PESSACH; SHMUELI, op. cit.

do *loop* possua as informações do grupo ao qual os indivíduos pertencem (essas informações podem estar indisponíveis por motivos legais ou de privacidade)⁵⁵⁹.

Em abril de 2021, a União Europeia apresentou a Proposta de Regulamento do Parlamento, a *AI Act*, para estabelecer “regras harmonizadas para o desenvolvimento, a colocação no mercado e a utilização de sistemas de Inteligência Artificial na União Europeia na sequência de uma abordagem proporcionada baseada no risco” centralizadas nos seres humanos⁵⁶⁰.

O relatório de iniciativa da Comissão Especial sobre Inteligência Artificial na Era Digital (AIDA) analisa o quadro dos aspetos éticos de Inteligência Artificial, da robótica e das tecnologias conexas, propondo princípios orientadores para garantir a segurança, a transparência e a responsabilidade para prevenir preconceitos e discriminações, promovendo assim a responsabilidade social e ambiental, e assegurando o respeito pelos direitos fundamentais⁵⁶¹.

O objetivo da regulamentação de um regime de responsabilidade civil para a inteligência artificial reside na construção da confiança, enquanto protege, ao mesmo tempo, os cidadãos, incentiva a inovação e proporciona às empresas uma segurança jurídica⁵⁶². Entre os assuntos que devem ser resolvidos sobre os direitos de propriedade intelectual, o Parlamento destacou que se faz importante um sistema eficaz para o desenvolvimento de Inteligência Artificial que inclua a questão das patentes e dos novos processos criativos⁵⁶³.

Não se deve olvidar, consoante Gabrielle Sales Sarlet e Cristina Caldeira que tal modelo “se projeta como um exemplo para outros países”, como o Brasil, “em virtude das similaridades e das conjugações de esforços na construção de um sistema protetivo”, “sendo configurado com base na proteção multinível da pessoa humana”⁵⁶⁴.

Em dezembro de 2022, uma comissão de juristas com a participação da Entidades dos Setores Editorial, Musical e Audiovisual e do Instituto Brasileiro de Direitos Autorais (IBDA) entregou ao Senado Federal um substitutivo de três projetos de lei (5.051/2019, 21/2020 e 872/2021) sobre regras de inteligência artificial. O relatório apresentado tem por objetivo ditar

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ PARLAMENTO EUROPEU. Regular a Inteligência Artificial na UE: as propostas do Parlamento. 17 fev. 2023. Disponível em: <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/20201015STO89417/regular-a-inteligencia-artificial-na-ue-as-propostas-do-parlamento>. Acesso em: 19 fev. 2023.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ SALES SARLET; CALDEIRA, 2021.

princípios, regras, diretrizes e fundamentos para regular o desenvolvimento e a aplicação de inteligência artificial no país⁵⁶⁵.

O estudo demonstra que o objetivo da comissão é garantir segurança jurídica para o desenvolvimento e a inovação econômica-tecnologia no Brasil. Logo, o relatório busca destacar valores constitucionais como “proteger os direitos fundamentais e garantir a implementação de sistemas seguros e confiáveis, em benefício da pessoa humana, do regime democrático e do desenvolvimento científico e tecnológico”⁵⁶⁶, tal como na Europa.

Dentre os 10 fundamentos elencados no estudo, para o desenvolvimento, implementação e uso de sistemas de inteligência artificial no Brasil, destaca-se aqui: I – a centralidade da pessoa humana; II – o respeito aos direitos humanos e aos valores democráticos; III – o livre desenvolvimento da personalidade; e V – a igualdade, a não discriminação, a pluralidade⁵⁶⁷.

Ainda que não se tenha tido um consenso entre as entidades privadas participantes e os juristas se a nova legislação deve ou não regular os direitos autorais, bem como não deixa claro alguns pontos sobre as obras intelectuais, no que tange à mineração de dados, o art. 42 descreve que “não constitui ofensa a direitos autorais a utilização automatizada de obras, como extração, reprodução, armazenamento e transformação, em processos de mineração de dados e textos em sistemas de inteligência artificial, nas atividades feitas por organizações e instituições de pesquisa, de jornalismo e por museus, arquivos e bibliotecas”, contanto que “I – não tenha como objetivo a simples reprodução, exibição ou disseminação da obra original em si; II – o uso ocorra na medida necessária para o objetivo a ser alcançado; III – não prejudique de forma injustificada os interesses econômicos dos titulares; e IV – não concorra com a exploração normal das obras”⁵⁶⁸.

No presente estudo há também uma dedicação aos riscos oferecidos pelo uso da inteligência artificial aos grupos vulneráveis e com as formas diretas e indiretas, ilegais e abusivas de discriminação, devendo haver medidas de governança preventivas, como “composição de equipe inclusiva responsável pela concepção e desenvolvimento do sistema, orientada pela busca da diversidade”⁵⁶⁹, por exemplo.

⁵⁶⁵ BRASIL. Senado Federal. *Comissão de juristas responsável por subsidiar elaboração de substitutivo sobre inteligência artificial no Brasil*. Relatório Final. Brasília, DF, 06 dez. 2022. Disponível em: <https://www.stj.jus.br/sites/portalp/SiteAssets/documentos/noticias/Relato%CC%81rio%20final%20CJSUBI A.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2023.

⁵⁶⁶ BRASIL. Senado Federal. 2022.

⁵⁶⁷ Ibid.

⁵⁶⁸ Ibid.

⁵⁶⁹ Ibid.

Fato é que, Sergio Silveira alerta, é preciso também um esclarecimento social mais amplo para poder ajudar “a sensibilizar forças e coletivos políticos a assumir a bandeira da regulamentação dos algoritmos de relevância pública”⁵⁷⁰, somado a instrumentos transacionais e globalmente eficazes e apropriados⁵⁷¹ coexistentemente com uma “regulação estatal sofisticada” “para sustentar o próprio papel evolutivo da Inteligência Artificial e garantir a defesa do humano ao revés dos danos que esta está propensa a ocasionar”⁵⁷².

4.2.1.1 O Algoritmo de Recomendação do Spotify

Inicialmente, é necessário analisar o Spotify não como modelo de comércio e consumo de fonograma, não só como criador - de ambientes externos a ele, de situações mercadológicas diferenciadas, de práticas usuárias de consumo, - mas como criatura, com fisionomia, personalidade, intenções, vocabulário e vontades próprias. É preciso reconhecer o Spotify enquanto *software*⁵⁷³.

Esse reconhecimento do Spotify como um *software*, de acordo com a pesquisa de Carlos Viegas, encarrega-se de filiar o Spotify à cadeia dos *softwares* e à linhagem dos *softwares* responsáveis pela reprodução de fonogramas ao longo da história, como o Media Player (1991), o QuickTime (1991) e o Winamp (1997), além de produtos como o Windows Media Player (1998) e o iTunes (2000) que marcam diferentes estágios da mesma técnica à qual o *software* Spotify responde⁵⁷⁴.

Desde 2014 o Spotify passou a incluir algoritmos que possibilitam recomendações de conteúdo personalizado visando aprimorar constantemente a qualidade do seu serviço. Combinando diferentes técnicas como filtragem colaborativa, metadados e análise de áudio, a plataforma analisa cada “curtida” do usuário, coletando informações e, por meio dos algoritmos presentes em seu sistema de recomendação, indica *playlists* que acredita ser demandados pelo público. É através dessa ferramenta que a plataforma se diferencia das mídias tradicionais⁵⁷⁵,

⁵⁷⁰ SILVEIRA, 2019.

⁵⁷¹ HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁵⁷² BARBOSA, Tales Schmidke. Inteligência artificial e discriminação algorítmica. *JOTA, Inova&Ação*, São Paulo, 10 jan. 2021. Disponível em: <https://www.jota.info/coberturas-especiais/inoва-e-acao/inteligencia-artificial-e-discriminacao-algoritmica-10012021>. Acesso em: 12 fev. 2023.

⁵⁷³ VIEGAS, 2019.

⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ O Spotify apresenta em sua plataforma uma lista de aplicativos que a empresa utiliza para seus serviços para descoberta de músicas, otimização e criação de *playlists*, informações musicais, edição de música e tocador de música. Em: SPOTIFY. *Spotify for developers: developer showcase*. Disponível em: <https://developer.spotify.com/community/showcase/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

como o rádio, já que a possibilidade de um conteúdo construído exclusivamente para cada usuário torna o *streaming* mais interessante⁵⁷⁶.

Os algoritmos de recomendação implementam filtros de informação visando apresentar itens ou objetos como: páginas *web*, filmes, músicas, livros, medicamentos, lojas e artigos que provavelmente são do interesse do usuário. Algoritmos de recomendação são amplamente utilizados por grande parte das gigantes redes lojistas, sites focados em entretenimento, redes sociais, *players* de música e mais uma gama de prestadores de serviços ou vendedores de produtos⁵⁷⁷.

Algoritmos de recomendação analisam em um espaço muito vasto e denso de dados o que os usuários “curtem” – ou seja, fazem buscas e digitam informações sobre o conteúdo que se interessem por intermédio de perguntas ou um ícone na plataforma – e, para isso, os algoritmos consideram a análise crítica com base no perfil dos usuários⁵⁷⁸, padrões comportamentais, itens visualizados e mais uma série de outros fatores que fazem o algoritmo compreender quais os resultados da busca são, em teoria, mais relevantes para quem está realizando a mesma. Os resultados muitas vezes não são os mais exatos, mas trazem dentre os primeiros itens da lista o que provavelmente o usuário mais deseja⁵⁷⁹.

De acordo com Geoffrey Bonnin e Dietmar Jannach (2014), citado por Leonardo De Marchi, Kischinhevsky, Ferreira e Machado, a recomendação automática de música é desenvolvida em dois campos de saber: *Music Information Retrieval* (MIR, ou sistema de recuperação de informação sobre música) e *Recommender Systems* (RS, ou sistemas de recomendação). Seus desafios são 1) desenvolver dispositivos que possam encontrar e classificar todos os itens relevantes para uma consulta específica, considerando itens desconhecidos do usuário e regras envolvendo, por exemplo, as transições entre faixas, o que deve considerar certas lógicas internas (serem suaves ou terem alto contraste, passarem de

⁵⁷⁶ SANTINI, Rose Marie; SALLES, Debora. O impacto dos algoritmos no consumo de música: uma revisão sistemática de literatura. *Signos do consumo*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 83-93, 2020. DOI: /10.11606/issn.1984-5057.v12i1p83-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/166042>. Acesso em: 12 fev. 2023.

⁵⁷⁷ MARINHO, Leonardo Herdy *et al.* Conceitos, implementação e dados privados de algoritmos de recomendação *In: MINICURSOS da ERSI-RJ 2019 - VI Escola Regional de Sistemas de Informação do Rio de Janeiro*. Brasília, DF: Sociedade Brasileira de Computação, 2019. v. 6, p. 6-37.

⁵⁷⁸ Perfil ou identidade digital são “mosaicos compostos pelas informações fornecidas pelos usuários em uma formatação igualmente constituída e circunstanciada pelo que é consciente e livremente disponibilizado e pelo que advém das pegadas digitais, dos cruzamentos e dos vazamentos de dados”. É considerado como dado sensível diante da “possibilidade de ser utilizado de modo discriminatório e, dessa forma, há de se reconhecer que o manejo/tratamento desses dados pode expressar uma afetação direta à pessoa humana”. Em: RUARO; SALES SARLET, 2021.

⁵⁷⁹ MARINHO *et al.*, op. cit.

um ritmo acelerado para um lento etc.), e 2) criar recomendações personalizadas ao perfil do usuário considerando o consumo imediato, uma vez que o usuário pretende ouvir a canção no momento em que requisita a pesquisa ao sistema⁵⁸⁰.

Para tanto, os algoritmos vão buscar informações em diferentes fontes para, em primeiro lugar, tentar prever comportamentos humanos através da quantificação do gosto dos usuários. O trabalho se inicia em observar as tendências e comportamentos passados de cada usuário, isso é, o que cada usuário já ouviu deve servir de base para o cálculo do que pode querer ouvir no futuro, sendo mais importante do que ele ou ela querará ouvir, conquanto a probabilidade abra mais espaço para a especulação de novidades musicais⁵⁸¹.

Assim, o objetivo de tais sistemas não é tanto replicar o que cada usuário/a efetivamente faria, mas antecipar comportamentos possíveis para obter resultados esperados em relação ao que o usuário poderia fazer. Dessa forma, ao invés de ficar à mercê da contingência, constroem-se possibilidades de ações que restringem, no limite, as escolhas dos usuários na plataforma. Trata-se, portanto, não tanto de uma técnica de organização funcional da informação quanto de uma política do comportamento humano⁵⁸².

O Spotify cria *playlists* com base nos hábitos do consumidor (o que curte, compartilha, salva e até o pula) e nos hábitos de pessoas com gostos similares⁵⁸³. Quanto mais se consome, maior será a chance de o conteúdo ofertado pela plataforma agradar, porque o algoritmo do Spotify é um agente de inteligência artificial que aprende por meio das entradas fornecidas pelo usuário⁵⁸⁴. Assim, uma boa *playlist* deve apresentar um equilíbrio entre novidades e redundância, pois a informação muito familiar satisfaz pouco ao cérebro; já a pouco familiar, pode causar incômodo⁵⁸⁵.

O sistema de recomendação do Spotify é a tela inicial do *app*, repleta de listas de reprodução e recomendações personalizadas. As listas de reprodução recomendadas incluem *Discover Weekly*, *B Side*, *Release Radar*, suas *mixtapes* e muito mais. Outras seções da tela inicial organizada de maneira inteligente são “Retorno”, “Reproduzido recentemente” ou

⁵⁸⁰ DE MARCHI, Leonardo *et al.* O gosto algorítmico: a lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de *streaming*. *Fronteiras - estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 23, n. 3, p. 16-26, set./dez. 2021. DOI: 10.4013/fem.2021.233.02. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/22964>. Acesso em: 10 maio 2022.

⁵⁸¹ DE MARCHI *et al.*, 2021.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ SPOTIFY. Encontrar *playlists*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁵⁸⁴ FIGUEIREDO; BARBOSA, 2019.

⁵⁸⁵ DE MARCHI *et al.*, op. cit.

“Recomendado para hoje”. A tela inicial é criada e curada por uma IA chamada BaRT (“Bandits for Recommendations as Treatments”), além das seções do Spotify, como *Jump Back in* nomeadas de “Prateleiras”⁵⁸⁶.

O modelo BaRT é capaz de “aprender e prever a satisfação”, que é medida, por exemplo, em taxas de cliques e probabilidades de consumo. Ele constantemente registra, retreina e aprende com seus próprios erros. Assim, o BaRT do Spotify recomenda músicas por meio de exploração e coleta informações para uma nova música. Uma música é considerada uma recomendação positiva após 30 segundos. Isso significa que se o usuário ouvir uma música por menos de meio minuto, ela será considerada negativa. Se ouvir por mais de 30 segundos, receberá um feedback positivo para a recomendação. O sistema é baseado no aprendizado por reforço e tenta obter feedback para maximizar a satisfação do usuário e corrigir as recomendações previstas. Para isso o modelo BaRT utiliza um “bandido multi-armado”, que é treinado para executar uma determinada ação para a qual a probabilidade é a maior de receber uma recompensa, analisando a informações contextuais e avaliando tais informações antes de decidir executar uma ação⁵⁸⁷.

Ao lado das listas de reprodução recomendadas, há as seções “Músicas recomendadas” (continuação automática da lista de reprodução), e também há uma lista de reprodução e de cada álbum do artista ouvido. É dessa forma que o Spotify torna a experiência do usuário personalizada⁵⁸⁸.

Sempre que um usuário executa uma ação no Spotify – como, por exemplo, ouvindo uma faixa ou procurando por um artista – uma pequena informação é enviada aos servidores do Spotify. A entrega de informações, “o processo de garantir que todos os eventos sejam transportados com segurança de clientes em todo o mundo” para o sistema de processamento central, é, conseqüentemente, um requisito fundamental da infraestrutura de dados do Spotify. Mas este último também depende da música, música esta que vem de outro lugar⁵⁸⁹.

Entretanto há estudos que comprovam que os algoritmos de recomendação de música do Spotify não tiraram vantagem da infinidade de arquivamento do serviço. O que se trata da personalização de conteúdo, como afirma a empresa, é, na verdade, um *loop* de músicas que tendem a parecer aproximadamente as mesmas, independentemente das características do *bot*,

⁵⁸⁶ MARIUS, Hucker. Uncovering how the Spotify Algorithm works. *Towards Data Science*, 23 nov. 2021. Disponível em: <https://towardsdatascience.com/uncovering-how-the-spotify-algorithm-works-4d3c021ebc0>. Acesso em: 18 nov. 2022.

⁵⁸⁷ MARIUS, 2021.

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ ERIKSSON *et al.*, 2019.

ou seja, dar ao Spotify Radio o *feedback* do usuário de “polegar para cima” (curtir), “polegar para baixo” (não gostar) ou pular não produziu diferenças significativas nos resultados⁵⁹⁰. Por intermédio de cálculos complexos, cujas fórmulas não são tornadas públicas, pois constituem segredo industrial, uma informação se soma a outra, criando uma cadeia chamada *playlist*, a qual pode ser renovada apenas pela recombinação de fatores como: *a)* do gosto de cada usuário; *b)* metadados inseridos por produtores e/ ou agregadoras de conteúdo; *c)* gosto de outros usuários, pares do usuário inicial; *d)* gosto de diversos outros usuários, tomados a partir dos metadados dados pelos produtores/agregadoras; e *e)* análise das reações emocionais dos usuários a cada música (com uso de redes neurais)⁵⁹¹.

Para que editoras musicais e intermediários apresentem alguma música para os editores do Spotify, estes devem enviar a música, antes do seu lançamento, preenchendo as informações requeridas pela plataforma. Esse procedimento é para que a música seja incluída em “Descobertas da Semana” ou “Radar de Novidades”, entretanto, não há uma obrigação por parte da plataforma: muito pelo contrário, a mesma aconselha que haja uma base de fãs interagindo dentro e fora do Spotify⁵⁹².

O sistema do Spotify, segundo Alzamora e Cortez⁵⁹³, tenta entender os aspectos comuns, as semelhanças entre os itens avaliados pelo usuário. Assim, apenas itens que tenham um alto grau de similaridade serão recomendados. Por intermédio da *Google Cloud Platform*, a nuvem pública da Google⁵⁹⁴, o Spotify consegue prover as funcionalidades oferecidas, como: pesquisa de músicas, listas de reprodução, funções sociais e execução de faixas musicais. Quando um usuário ouve uma música, esses dados são entregues através de uma melhor combinação: se a música foi ouvida recentemente, o Spotify executará a partir da *cache*; por meio do modelo *P2P*, acessando os dados providos por outros usuários que ouviram essa música; se nenhuma

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ DE MARCHI, 2018.

⁵⁹² SPOTIFY. *Spotify for Artists*: apresentar músicas aos nossos editores de *playlists*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/help/article/pitching-music-to-playlist-editors>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁵⁹³ ALZAMORA, Geane; CORTEZ, Natália. Agenciamento semiótico e intersubjetividade: perfil do gosto e gênero musical nos ambientes de streaming de músicas online. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 205-213, 2015. DOI: 10.29146/eco-pos.v18i1.1386. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1386. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁵⁹⁴ O Spotify paga a um de seus maiores rivais de *streaming* de música, o Google, uma soma de nove dígitos por ano para que o próprio Spotify possa operar como uma plataforma competitiva de *streaming* de música. Em: INGHAM, Tim. Why ingesting 100,000 tracks a day may not prove sustainable for Spotify's business in the long-term. *Music Business Worldwide*, 01 nov. 2022b. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/ingesting-100000-tracks-a-day-may-not-prove-sustainable-for-spotifys/>. Acesso em: 31 out. 2022.

das duas iniciais for possível, o usuário obterá a faixa provida pelo servidor. Com esse modelo, o acesso ao servidor é reduzido, e a forma de entrega é otimizada⁵⁹⁵.

Descrever sobre como funciona o sistema *P2P* envolve, em parte, “falar do funcionamento da própria Internet, tendo em vista o elemento fulcral de ambos ser o compartilhamento de informações por meio da rede” de acordo com Marcos Wachowicz e Lukas Gonçalves. Quando o uso do sistema *P2P* é utilizado exclusivamente para *upload*, ocorre uma violação de direitos autorais “tanto para os tratados internacionais quanto em âmbito legislativo e judiciário do Brasil.” Já quando sua utilização é o *download*, “tal operação é enquadrada na exceção do uso privado, sendo permitido no âmbito dos tratados contanto que respeitado a regra dos três passos”^{596,597}, que não se aplica nas normas de direitos autorais brasileiras.

A polêmica na utilização desse sistema está no fato de ele permitir o compartilhamento de obras protegidas de maneira rápida, fácil e sem a autorização do titular do direito. Pode-se argumentar em defesa desse tipo de prática que pelo fato de a obra ser de utilização integral ou parcial por alguém sem fins econômicos e sem a intermediação de terceiros, a mesma poderia ser caracterizada como uso privado, portanto, além dos limites da atuação do direito patrimonial do autor, consoante os autores⁵⁹⁸.

Em fevereiro de 2018, a plataforma recebeu a concessão da patente que permite o uso de reconhecimento de fala e análise de som para avaliar os atributos demográficos de um usuário, determinar seu estado emocional e até mesmo obter informações sobre sua localização. A ferramenta irá analisar sua voz quanto à “entonação, ênfase, ritmo e unidades de fala” para determinar o estado emocional e, ao mesmo tempo, coletará “metadados ambientais”, analisando o ruído de fundo para descobrir se o usuário está passeando, andando de ônibus, em uma festa⁵⁹⁹, entre outras possibilidades.

⁵⁹⁵ GOMES; GUIMARÃES, 2016.

⁵⁹⁶ GONÇALVES, Lukas Ruthes; WACHOWICZ, Marcos. O sistema *peer-to-peer* e os limites do uso privado de obras protegidas na Europa e no Brasil. In: WACHOWICZ, Marcos (coord.). *Direito autoral & marco civil da internet*. Curitiba: Gedai Publicações, 2015. p. 251-292. Disponível em: <https://sbsa.com.br/wp-content/uploads/2020/11/Sistema-P2P-e-uso-de-obras-protegidas.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

⁵⁹⁷ O art. 10 do Tratado da OMPI sobre Direito de Autor permite limitações ou exceções aos direitos concedidos naquele, ou seja, em “certos casos especiais que não atinjam a exploração normal da obra nem causem um prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor”. Em: ASCENSÃO, José Oliveira. O “fair use” no direito autoral. In: DIREITO da Sociedade e da Informação. V. 4. Coimbra: Coimbra Editores, 2003.

⁵⁹⁸ GONÇALVES; WACHOWICZ, op. cit.

⁵⁹⁹ SPOTIFY ganha patente para vigiar as emoções dos usuários para recomendar música. *Minuto Segurança*, 03 fev. 2021. Disponível em: <https://minutodaseguranca.blog.br/spotify-ganha-patente-para-vigiar-as-emocoes-dos-usuarios-para-recomendar-musica/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

No *site* do Spotify há uma página dedicada aos usuários e aos artistas de “Como interpretar meus dados”. Nessa página, observa-se o uso da patente supra citada, tendo em vista que a plataforma afirma que o tipo de dado coletado se refere à “entrada de voz” e está incluída uma lista de comandos de voz (quando disponíveis), entre elas: a data e o horário em que o comando foi dado, idioma solicitado pelo cliente, “*user catalogue*”, que mostra o tipo de assinatura do usuário, a transcrição do que foi dito no comando, idioma definido pelo cliente, “*entity type*” mostra a URI (Identificador Uniforme de Recurso) do item apresentado como resultado da busca (por exemplo, *playlist*, álbum, faixa) e país⁶⁰⁰.

Dentre a lista de dados que o Spotify coleta do usuário, observa-se o uso dessa patente. Na mesma página o Spotify descreve quais os tipos de dados dos usuários são coletados e o que está incluído nestes dados (quando disponível): nome de usuário do Spotify, endereço de e-mail, país, “*created from Facebook*” mostra se a conta foi criada usando o Facebook, “Facebook user ID” mostra se o usuário ativou o processamento de dados do Facebook e vinculou sua conta do Spotify. Isso acontece quando o usuário cria uma conta ou entra no Spotify usando as informações de acesso do Facebook, local de preferência, data de nascimento, gênero, código postal, endereço postal, número de celular, operadora de celular, marca do celular e “*account creation*” que mostra a data de registro do usuário⁶⁰¹.

Os catálogos musicais são definidos “com base em critérios não partilhados e de interesse econômico e curatorial das plataformas, sua constituição estabelece barreiras de entrada a novos e diversificados criadores/produtores de conteúdo”⁶⁰².

A plataforma foi bastante aberta sobre seu desejo de fazer mais pesquisas “para vincular o comportamento de *streaming* com varredura cerebral, dados genéticos e fisiológicos”, concentradas em três dimensões: *Discovery*, *Diversity* e *Tilt*^{603,604}.

O “*Discovery*” avalia em que medida as pessoas buscam ouvir músicas que não conheciam antes. São consistentes e exploradores. Por um lado, escutam sempre a mesma

⁶⁰⁰ SPOTIFY. *Como interpretar meus dados*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/understanding-my-data/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

⁶⁰¹ SPOTIFY. *Como interpretar meus dados*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/understanding-my-data/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

⁶⁰² LIMA, 2018.

⁶⁰³ SPOTIFY ganha patente para vigiar as emoções dos usuários para recomendar música. *Minuto Segurança*, 03 fev. 2021. Disponível em: <https://minutodaseguranca.blog.br/spotify-ganha-patente-para-vigiar-as-emocoes-dos-usuarios-para-recomendar-musica/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁶⁰⁴ SPOTIFY. *Spotify advertising: por dentro da análise de dados do Spotify*. out. 2017. Disponível em: <https://ads.spotify.com/pt-BR/noticias-insights/inside-spotifys-data-mission/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

música e adoram e são os que buscam músicas novas e músicas que nunca ouviram antes⁶⁰⁵. Na prática, a cada segunda-feira, os usuários individuais recebem uma lista personalizada de trinta músicas. A lista de reprodução recomendada inclui faixas que o usuário pode não ter ouvido antes, mas as recomendações são geradas com base no padrão do histórico de pesquisa do usuário e na possível preferência musical⁶⁰⁶.

O “*Diversity*” avalia a diversidade das músicas que as pessoas escutam. São pessoas leais e ecléticas. Os leais escutam sempre o mesmo estilo de música e os ecléticos escutam músicas de vários estilos e não ficam presos a um gênero específico⁶⁰⁷.

O “*Tilt*” avalia em que medida as pessoas fazem curadoria da sua experiência de *streaming*. O perfil dos “despreocupados” é aquele em que a música fica tocando ao fundo. Existem usuários que preferem *playlists* montadas por outras pessoas, enquanto os “curadores” são aqueles que montam as suas *playlists* e entendem a importância da música certa na hora certa⁶⁰⁸.

Além dessa patente, em maio de 2021, o Spotify requereu o pedido de concessão de uma patente para recomendar músicas com base nos atributos físicos de um usuário. O dispositivo eletrônico filtra uma primeira lista de itens de conteúdo de mídia, com base nos dados associados a um usuário, para gerar uma segunda lista de itens de conteúdo de mídia. Os itens de conteúdo de mídia na segunda lista são associados aos respectivos atributos físicos. O dispositivo determina um valor de um ou mais parâmetros físicos do usuário e gera uma lista classificada de itens de conteúdo de mídia com base na segunda lista de itens de conteúdo de mídia, incluindo a determinação de um grau de correlação entre os respectivos atributos dos respectivos itens de conteúdo de mídia da segunda lista de itens de conteúdo de mídia e o valor de um ou mais parâmetros físicos do usuário⁶⁰⁹.

Segundo o site *Digital Music News*, os artistas consideram essa patente perigosa e uma violação aos direitos humanos e direitos fundamentais, pois se trata de uma patente de vigilância, tornando-se uma violação da privacidade⁶¹⁰.

⁶⁰⁵ GIGLIO, Gustavo. Você é o que você escuta. *Update or Die!*, 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/06/19/voce-e-o-que-voce-escuta/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

⁶⁰⁶ SEN, 2021.

⁶⁰⁷ GIGLIO, op. cit.

⁶⁰⁸ GIGLIO, 2017.

⁶⁰⁹ KLAMRA, Mikael Simon David. *Systems and methods for media content item selection*. Depositante: Spotify. United States Patent Application. Depósito: 30 out. 2019. Depósito nº: 16/669315. Disponível em: <https://appft1.uspto.gov/netacgi/nph-Parser?Sect1=PTO1&Sect2=HITOFF&d=PG01&p=1&u=/netahtml/PTO/srchnum.html&r=1&f=G&l=50&s1=20210133235.PGNR>. Acesso em: 25 nov. 2021.

⁶¹⁰ KING, Ashley. Spotify files another ‘surveillance’ patent tying music recommendations to the ‘physical parameters of the user’. *Digital Music News*, 06 maio 2021. Disponível em:

Como consequência desses recursos, as recomendações do Spotify, enquanto o Spotify consegue ser a principal ou única forma de fonte pela qual seus usuários obtêm suas músicas, tendem a “transformar as pessoas em ouvintes mais conservadores” no sentido de que, com o tempo, elas provavelmente terão menos experiências musicais novas, tipo de prazer barato e empobrecido⁶¹¹.

Para realizar as previsões algorítmicas, bem como para vender publicidade direcionada, o Spotify acumula inúmeros dados de seus usuários. Seu objetivo geral é engajar o máximo para obter lucro. Em busca desse objetivo, o Spotify tenta organizar o consumo musical em torno de canalizados comportamentos, sentimentos, humor e por selecionadas listas de mensagens motivacionais. À medida que seus dados e algoritmos continuam a melhorar, o Spotify espera se tornar ainda melhor em microdirecionar recomendações musicais e propagandas⁶¹².

Como exemplo, o Spotify cria *playlist* para o usuário chamada “Only You” ou “Só Você” em português, no qual a plataforma coleta dados sobre o usuário e cria as seguintes *playlists*: “Seu mapa astral do áudio”, “Jantar dos Sonhos”, com a escolha de 3 artistas favoritos, “Sua Dupla de artistas” “Sua viagem no tempo do ano com a música” “seus horários do dia de acordo com o áudio” “Seus gêneros ou temas preferidos”⁶¹³.

Além disso, com o emprego de algoritmos de *big data*, o Spotify expôs sua pesquisa do ano de 2022/2023 em relação ao humor de seus usuários. A pesquisa global demonstra que as *playlists* mais procuradas pelos usuários são “confiança”, “motivação” e “produtividade”, além da *playlist* “*Lucky Girl*” (garota sortuda) no qual possui músicas de confiança e encorajamento de cantoras estadunidenses⁶¹⁴.

Em 2019, a gravadora *Warner Music Group* firmou um contrato com a Endel, empresa de inteligência artificial, para produzir 20 álbuns por ano, que já circulam nas plataformas de

<https://www.digitalmusicnews.com/2021/05/06/spotify-surveillance-patent/#:~:text=Just%20recently%2C%20Spotify%20filed%20a,privacy%20and%20other%20human%20rights.%E2%80%9D>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁶¹¹ GINGERICH, Jonathan. Is Spotify bad for democracy? Artificial intelligence, cultural democracy, and law. 24 *Yale Journal of Law & Technology*, v. 24, p. 227-316, 21 Mar. 2021. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=3810285>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁶¹² GINGERICH, 2021.

⁶¹³ BANDEIRA, Katarina. Spotify lança “só você” e cria *playlists* personalizadas com dados dos usuários. *Folha de Pernambuco*, Recife, 02 jun. 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/colunistas/tecnologia-e-games/spotify-lanca-so-voce-e-cria-playlists-personalizadas-com-dados-dos-usuarios/25111/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁶¹⁴ MONNERAT, Duda. Spotify revela os “moods” que são tendência em 2023. *Portal Popline*, 15 fev. 2023. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/spotify-revela-os-moods-que-sao-tendencia-em-2023/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

*streaming*⁶¹⁵. A empresa alemã oferta serviços de criação de música com base em batimentos cardíacos, humor, temperatura e horário do dia, com a finalidade de fazer o usuário relaxar e dormir bem, em tempo real⁶¹⁶. Ou seja, uma das maiores gravadoras do mundo optou por contratar um algoritmo ao invés de um compositor, tornando essa IA concorrente de um compositor musical, o que compromete seus direitos patrimoniais de autor.

Conforme apontado, cerca de 100 mil faixas musicais são inseridas na plataforma por dia, independentemente do dia da semana. Por tanto, o questionamento de Tim é oportuno: quão certos podemos estar de que uma quantidade significativa de faixas que estão sendo carregadas diariamente não está, nas palavras do presidente do Sony Music Group, Rob Stringer – mero “*flotsam e jetsam*”?, com o que ele essencialmente quer dizer: pilhas e pilhas de faixas de 'sono' ou 'efeitos sonoros' de 30 segundos projetadas exclusivamente para jogar o sistema de pagamento de *royalties pro-rata* preferido pelos maiores *players* digitais da música.⁶¹⁷

Demarco e Santos explicam que esses mecanismos não executam apenas a função básica de sugerir conteúdos, mas sim a de estabelecer uma atmosfera onde a autonomia da plataforma na recomendação de músicas é predominante. A recomendação de músicas ou de *playlists* não são funções, mas sim instrumentos para manutenção de autonomia e popularidade da plataforma, já que o usuário não precisa, necessariamente, fazer longas buscas pelo conteúdo⁶¹⁸.

Tais transformações têm a ver com os ciclos capitalistas e provavelmente terão longa duração na história. Logo, a ideia não é de voltar ao mundo anterior à publicidade *online* e seus algoritmos de recomendação, pois, como se observa, a tecnologia é cheia de possibilidades criativas, técnicas e operacionais. Trata-se de perceber qual é o jogo de forças e quais são os direitos desses sujeitos num ambiente relativamente novo, repleto de tensões e carente ainda de equilíbrio entre as partes envolvidas. A política cultural tem responsabilidade nessa busca por equilíbrio e ela vai precisar se atualizar e dialogar com políticas de ciência, tecnologia e inovação e de comunicação para se inserir adequadamente na problemática⁶¹⁹.

⁶¹⁵ WANG, Amy X. Warner Music Group signs an algorithm to a record deal. *Rolling Stone*, 23 mar. 2019. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/pro/news/warner-music-group-endel-algorithm-record-deal-811327/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁶¹⁶ ENDEL: Personalized soundscapes to help you focus, relax, and sleep. Backed by neuroscience. Disponível em: endel.io. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁶¹⁷ INGHAM, 2022a.

⁶¹⁸ DEMARCO, Matheus; SANTOS, Giordanna dos. Mecanismos de recomendação no Spotify: uma análise dos elementos que configuram a sugestão de conteúdos musicais na atual interface da plataforma. *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, PB, v. 14, p. 148-165, 2021. DOI: 10.22478/ufpb.2763-9398.2021v14n.58936. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/58936>. Acesso em: 29 jun. 2022.

⁶¹⁹ GHEZZI, Daniela Ribas. Inteligência Artificial e cultura: uma mirada de longo prazo. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 191-204.

O Spotify, tomado como materialidade, tem em si a reformulação de um estado de semivisibilidade que vem da sua genealogia enquanto *software* de reprodução sonora. Em razão disso, o Spotify propõe uma experiência de uso que ocorre na maior parte do tempo com o *software* em estado de interface gráfica oculta. A atividade-fim do Spotify, a reprodução de fonogramas personalizados, voltada à atuação acústica, permite tal secundarização do recurso visual, tornando habitual e aparentemente se moldando em torno desse hábito - que o usuário mire outras representações visuais enquanto consome a ação sonora. Ainda assim, o *software* mantém uma interface gráfica com a qual orchestra algumas de suas intenções enquanto projeto, ideia e ambiente. Também, no caso do Spotify, a representação visual não é nula, e o que é observado no estágio atual da técnica é uma interface gráfica mais fugidia, orquestrando movimentos de simplificação visual que fornecem novas camadas de poder ao *software* a cada nova camada de simplificação⁶²⁰.

A interface gráfica serve ao *software* no sentido de estabilizar a relação humano-*software* e garantir a existência de interface entre as duas partes. A interface gráfica age no sentido de resolver visualmente, portanto, discursivamente, discrepâncias de informações e de percepções que possam existir entre as partes. À medida que o uso do *software* se dá, o usuário aprende as lógicas do *software*, absorve as lógicas e torna o esforço de estabilização menos necessário. A secundarização da interface gráfica marca uma aproximação da lógica humana com a lógica programada, que torna os elementos gráficos menos importantes, na esteira de um processo que pode tornar a interface gráfica, sim, desnecessária em alguma medida⁶²¹.

Isso tudo em um cenário onde há um *software* cada vez mais autocrata e livre para executar tarefas sem que o ser humano saiba delas, e impondo modelos cognitivos onde esse mesmo ser humano tem cada vez menos liberdade de interpretação, uma vez que tem também cada vez menos liberdade de observação. A observação, ainda que direcionada às relações ilusórias, serve à função de destrinchar e entender o ambiente de algum modo. Sem a observação, o que resta é simplesmente obediência do usuário às lógicas dos elementos que interferem sobre ele. O que é desenhado por um caminho que elimina a interface gráfica dos processos é também um cenário onde o *software* é cada mais autônomo e o usuário é cada vez menos livre⁶²².

Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁶²⁰ VIEGAS, 2019.

⁶²¹ Ibid.

⁶²² Ibid.

A *Music Business World Wide* publicou em seu site que o Spotify criou uma tecnologia que prevê quais artistas “relativamente desconhecidos” em sua plataforma que “provavelmente vão estourar” em um futuro próximo⁶²³.

De acordo com uma nova patente concedida no dia 1º de março de 2022, nos Estados Unidos, o Spotify desenvolveu o que chama de “sistema e método para a previsão do artista que vai estourar em um ambiente de conteúdo de mídia”. Em essência, essa “lógica de previsão” observa os consumidores que o Spotify identificou como “*early adopters*” para ver quais artistas de sucesso eles estão tocando e reproduzindo em um limite mínimo de reprodução, podendo ser, como, por exemplo, 200.000 solicitações de reprodução na plataforma em um mês. Um “limite mínimo de crescimento”, de 300% mês a mês nas solicitações de reprodução⁶²⁴.

O Spotify explica no pedido de patente que “a lógica de previsão de artistas de ruptura pode determinar artistas que aumentaram em popularidade no passado com base em dados históricos”. O Spotify argumenta em sua patente que “se um provedor de serviços pode prever que um artista vai sair”, então esse provedor de serviços também poderia “procurar uma parceria com o artista cedo para possíveis acordos promocionais e de gravação”⁶²⁵.

As patentes de invenção da plataforma são criadas para prover um acesso aos lançamentos da semana, gêneros alternativos, sugestões para o ouvinte, para parecer um acaso e simular o acesso à diversidade. Entretanto não é o que ocorre. Conclui-se que esse comportamento de recomendação, uma *playlist* específica, com artistas específicos e sugestões repetitivas, com base nos dados pessoais dos usuários causam o empobrecimento na diversidade cultural brasileira, a ilegitimidade na receita distribuída pela empresa e uma disputa injusta entre compositores e algoritmos.

A falta de transparência dos algoritmos utilizados pelos serviços de *streaming* limita a descoberta de novos artistas e diminui a diversidade cultural. Essa é uma preocupação da própria CMA com o futuro do mercado da música que afirma que *playlists* ou recomendações serão cada vez mais geradas usando algoritmos que podem direcionar os consumidores a ouvir

⁶²³ STASSEN, Murray. Spotify just patented its own a&r technology to predict breaking artists. Should labels be concerned? *Music Business Worldwide*, 08 mar. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-invented-its-own-patented-ar-technology-to-predict-breaking-artists-should-labels-be-concerned/#:~:text=MBW%20has%20discovered%20that%20Spotify,break%E2%80%9D%20in%20the%20near%20future>. Acesso em: 10 mar. 2022.

⁶²⁴ STASSEN, 2022.

⁶²⁵ Ibid.

um determinado tipo de conteúdo, o que pode causar preocupação para consumidores, artistas e empresas de música, se isso não for feito de forma justa e transparente⁶²⁶.

Conforme ensina Rodrigo Moraes, o autor, mais do que sobreviver de suas criações intelectuais, anseia viver plenamente. Quer vida, vida em abundância. Não quer vida anônima e despersonalizada, mediocrizada pela força do mercado globalizado, que banaliza seus direitos⁶²⁷. Por tanto é de se questionar quem iria compor uma canção para no futuro essa obra se tornar um mero dado.

Nada disso, segundo o próprio CEO da Universal Music é “sustentável”. Tanto para a plataforma, quanto para os usuários (fãs de música). De acordo com Grainge, “eles são cada vez mais guiados para conteúdo de baixa qualidade por um algoritmo” e “o resultado líquido disso é uma experiência confusa para todos”⁶²⁸.

Em dezembro de 2022, a plataforma anunciou diversas aquisições que realizou durante o ano para melhorar a experiência dos usuários. Além de melhorias para a segurança da plataforma, houve aquisições para *podcast* e audiolivros digitais. Destaca-se que nesse anúncio o Spotify reconhece ser a maior plataforma de áudio do mundo. Para a plataforma, portanto, fazia todo o sentido trazer o Heardle⁶²⁹, um jogo de música interativo para o Spotify. O jogo fornece uma maneira divertida e inovadora de ajudar os fãs a descobrir novas músicas e artistas⁶³⁰. Além desse jogo, a plataforma também adquiriu “O Blend”, um novo recurso de personalização do Spotify e a funcionalidade de lista de reprodução colaborativa em uma única lista de reprodução compartilhada, na qual os usuários podem se “misturar” com até 10 pessoas ou podem se misturar com artistas⁶³¹.

⁶²⁶ CMA, 2022.

⁶²⁷ MORAES, 2015.

⁶²⁸ INGHAM, 2022b.

⁶²⁹ No Handler os jogadores têm a tarefa de adivinhar uma música com base em suas notas de abertura. Eles recebem seis palpites, com cada dica dando mais alguns segundos de música para informar sua próxima resposta. Por fim, eles têm a chance de descobrir a música em sua totalidade, independentemente de terem adivinhado corretamente ou não. Em: SPOTIFY. *Spotify to Acquire Music Trivia Sensation Heardle*. 12 jul. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-07-12/spotify-to-acquire-music-trivia-sensation-heardle/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

⁶³⁰ SPOTIFY. *2022 saw even more advancements, acquisitions, and excitement at Spotify*. 27 dez. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-12-27/2022-saw-even-more-advancements-acquisitions-and-excitement-at-spotify/>. Acesso em: 06 jan. 2022.

⁶³¹ Ibid.

Ainda com o propósito de personificar a experiência do usuário, a plataforma comprou o Roblox⁶³², onde fãs e artistas de todo o mundo podem se conectar e explorar sons, missões e produtos exclusivos⁶³³.

No fim desta retrospectiva de aquisições, o Spotify ataca a sua principal concorrente, a Apple. A plataforma afirma que todos se beneficiam quando a concorrência é justa e, infelizmente a Apple sempre abusou de sua posição dominante para favorecer seus próprios serviços, sufocar a inovação e prejudicar os consumidores⁶³⁴.

Em janeiro de 2023 a plataforma de *streaming* anunciou o lançamento do “*Playlist in a Bottle*”, no Brasil a “*Playlist para o Futuro*”. Trata-se da mais recente experiência interativa no aplicativo que captura quem o usuário é musicalmente agora e permite que ele revise “seu eu” musical de 2023 um ano depois. Após criar uma *playlist* musical de sua preferência, seguindo o passo a passo na plataforma ou através do *QR Code* do *app*, que fará uma série de questionamentos, ao final, a cápsula do usuário será selada digitalmente e “devolvida” em janeiro de 2024. A experiência tem o prazo final em 31 de janeiro de 2023⁶³⁵.

Em fevereiro de 2023 também foi anunciado pelo Spotify um “DJ” personalizado, o “*AI DJ*”, que fornece uma lista de reprodução com curadoria de músicas, justamente com comentários sobre as faixas musicais e os artistas que o usuário se interessar. Trata-se de uma Inteligência Artificial Generativa que cria textos e imitação de voz personalizada e realista, fornecerá fatos perspicazes sobre a música, o artista e o gênero que o usuário está ouvindo. A inteligência artificial será alimentada pelos próprios editores do Spotify e sua própria tecnologia de personificação para recomendar músicas aos usuários⁶³⁶.

Além do *AI DJ*, a plataforma está testando *playlists* acessíveis e desbloqueáveis por NFT, os tokens não-fungíveis. No projeto piloto, há uma banda criada no Metaverso⁶³⁷, que

⁶³² Roblox é um universo virtual onde os usuários podem criar e jogar e compartilhar experiências com os amigos. Por meio desse mundo interativo, o Spotify cria um lugar onde os fãs podem se conectar e criar novos sons juntos, sair em espaços digitais e obter acesso a mercadorias virtuais exclusivas. Spotify Island é um oásis de áudio que tem de tudo. Em: SPOTIFY. *Spotify Island brings new experiences for fans and artists to Roblox*. 03 maio 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-05-03/spotify-island-brings-new-experiences-for-fans-and-artists-to-roblox/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

⁶³³ SPOTIFY. *2022 saw Even More Advancements [...]*, op. cit.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ SPOTIFY. *Musical Time Capsul give yourself a musical surprise in January 2024 with Spotify’s playlist in a Bottle*. 04 jan. 2023. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2023-01-04/give-yourself-a-musical-surprise-in-january-2024-with-spotifys-playlist-in-a-bottle/>. Acesso em: 05 jan. 2023.

⁶³⁶ STASSEN, Murray. *Spotify just launched a personalized ‘DJ’ powered by generative and voice AI*. *Music Business Worldwide*, 22 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-launched-a-personalized-dj-powered-by-generative-and-voice-ai/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁶³⁷ O Metaverso pode ser conceituado como um espaço online, ininterrupto, de realidade aumentada, onde os usuários de internet, através de seus avatares, poderão exercer quase todas as atividades sociais possíveis tal como no plano físico, como por exemplo, reuniões de trabalho em algum escritório virtual, comprar e vender

possui um contrato com a Universal Music Group. Nas redes sociais do grupo há uma explicação de como desbloquear a *playlist*, no qual o usuário deve vincular uma carteira criptográfica para autenticar o NFT que desbloqueia a lista de reprodução. O serviço ainda está em fase de teste e apenas usuários *premium* têm acesso⁶³⁸.

4.2.1.2 O Algoritmo de Pagamento de Direitos Autorais do Spotify

As normas de direitos autorais da plataforma Spotify estão apoiadas nos termos da DMCA, na cláusula 17 do Código dos Estados Unidos, § 512(c)(3)⁶³⁹. A sessão 512 do DMCA contém o que se chama *Safe Harbors* do ato, que resguardam os provedores de serviços de Internet. A criação desses *Safe Harbors* foi considerada necessária porque, antes do DMCA, a aplicação dos princípios tradicionais do *copyright* frequentemente levava as Cortes a impor aos provedores de serviços de Internet a responsabilidade pelo ato de seus usuários, mesmo aqueles que ela não tinha controle, ameaçando paralisar a expansão da Internet⁶⁴⁰.

A cláusula 17 do Código dos Estados Unidos, § 512(h) do *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA) permite aos detentores de *copyright*, sem nenhuma supervisão judicial ou processo devido, obter informações pessoais, a partir dos Provedores de Serviços de Internet (PSI), de indivíduos que eles acreditam estar infringindo seus *copyrights*⁶⁴¹.

Tal sistema não se aplica à ordem jurídica brasileira. O sistema anglo-americano, desde o seu nascimento, está voltado para os aspectos econômicos e a exploração da obra, por meio de sua reprodução, pertença ela a quem for, com base no princípio remuneratório do direito de cópia, enquanto nossa legislação está voltada para a pessoa humana, responsáveis pela evolução da cultura⁶⁴².

O tema sobre distribuição de *royalties* entre os detentores de direitos autorais e o Spotify sempre foi discutível entre a indústria da música. Para esclarecer o assunto, em março de 2021

terrenos, comercializar bens e serviços, assistir concertos musicais, encontrar e conhecer pessoas (através de avatares) de outras cidades ou países. Em: SILVA, Cristina Baum. A função social da propriedade intelectual no Metaverso. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 16., 2023, Curitiba, PR. *Anais...* Curitiba, 2023.

⁶³⁸ ALVES, Soraia. Spotify na Web3: plataforma testa *playlists* acessíveis por NFTs. *Época Negócios*, São Paulo, 24 fev. 2023. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/tecnologia/noticia/2023/02/spotify-na-web3-plataforma-testa-playlists-acessiveis-por-nfts.ghtml>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁶³⁹ SPOTIFY. *Política de direitos autorais do Spotify*. 23 jun. 2014. Disponível em: <https://www.spotify.com/br/legal/copyright-policy/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

⁶⁴⁰ PIRES, 2017.

⁶⁴¹ Ibid.

⁶⁴² MELLO, Roberto Correa de. O *copyright* não cabe na ordem jurídica do Brasil. *Consultor Jurídico*, 29 maio 2013. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2013-mai-29/roberto-mello-copyright-nao-cabe-ordem-juridica-brasil>. Acesso em: 9 jun. 2022.

a empresa a lançou uma página chamada “*Loud & Clear*”, esclarecendo diversas questões sobre como a empresa gera receita e o caminho que esse dinheiro percorre até a conta bancária dos compositores e artistas, pois a empresa acredita que “os artistas merecem entender com clareza a economia do *streaming* de música”⁶⁴³.

O Spotify informa que as músicas na plataforma geram dois tipos de direitos: *i*) direitos de gravação (*recording royalties*), o qual é a receita devida aos detentores de direitos pelas gravações presentes no Spotify, pagos diretamente ao licenciante, geralmente a gravadora; e *ii*) direitos de publicação (*publishing royalties*), sendo a receita devida ao compositor ou ao proprietário da composição, feito diretamente aos editores ou sociedades de gestão coletiva. Afirmam, ainda, quando uma música é tocada no Spotify, há a geração de receita para o detentor de direito autoral, independente da música ter sido tocada na modalidade *premium* ou na modalidade gratuita⁶⁴⁴.

Conforme a explicação da plataforma, o Spotify gera dinheiro para pagar os fonogramas de duas fontes: as assinaturas do *Spotify Premium* e com os anúncios do serviço grátis. Aproximadamente $\frac{2}{3}$ desse dinheiro vai para os detentores dos direitos das músicas. A plataforma possui um fundo de *royalties* no país ou região, no qual os pagamentos são feitos com base em uma cota por *streamings*, e não em uma taxa fixa por *streaming*⁶⁴⁵.

O Spotify divide os *royalties* com base em cotas por *streamings* de cada detentor de direitos autorais na plataforma. Esse dinheiro não é dividido com base em um valor fixo por *streaming*, porque os assinantes do *Premium* não pagam por *streaming*, e sim por uma assinatura com a plataforma⁶⁴⁶.

A cota por *streamings* é calculada mensalmente em cada país onde operam somando o número de vezes que as músicas de um detentor de direitos específico foram ouvidas e dividindo o resultado pelo número total de *streamings* nesse mercado⁶⁴⁷. É uma regra de três, basicamente.

Figura 5 – Fórmula dos *royalties* de *streaming* em detalhes

⁶⁴³ SPOTIFY. *Loud & Clear*. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

⁶⁴⁴ SPOTIFY. *Royalties*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁶⁴⁵ SPOTIFY. *Royalties*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁶⁴⁶ SPOTIFY. *Royalties: How we calculate and process royalties*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

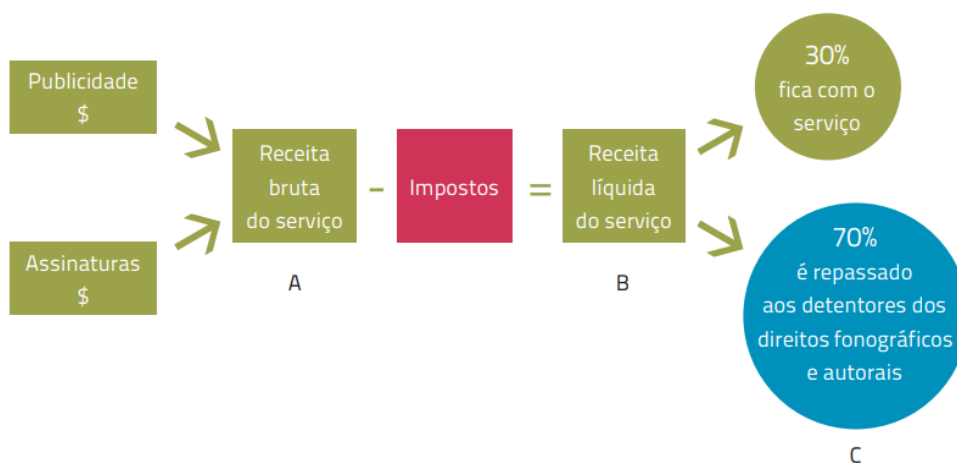
⁶⁴⁷ SPOTIFY. *Royalties: How artists get paid*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.



Fonte: TARAN, 2015⁶⁴⁸

É de conhecimento da indústria fonográfica que aproximadamente 70% da receita total é destinado aos *royalties* pagos aos selos de gravadoras (*Record Labels*) e aos detentores dos direitos autorais (*Right Holders*) e os 30% restantes são destinados ao próprio Spotify para gastos entre outros com banda larga (*bandwidth*) e infraestrutura⁶⁴⁹. Entretanto não há critério de como esse cálculo é feito e nem o repasse aos artistas.

Figura 6 – Receitas do *streaming*



Fonte: TARAN, 2015.

⁶⁴⁸ TARAN, Carlos. *Precisamos falar sobre o streaming*. Rio de Janeiro, 06 abr. 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ctaran/precisamos-falar-sobre-o-streaming>. Acesso em: 25 fev. 2022.

⁶⁴⁹ PIRES, 2017.

A própria plataforma aponta no seu *site* que, de fato, não há uniformidade no valor pago aos artistas, o *streamshare*, e não há universalidade entre o que é pago entre países. Esse valor é direcionado aos detentores dos direitos autorais, conforme cada acordo firmado com selos ou intermediários digitais, impossibilitando o autor saber quanto gerou de *stream*⁶⁵⁰, conforme ilustração abaixo:

Figura 7 – Divisão de receita dos direitos fonográficos e autorais



Fonte: TARAN, 2015.

Os valores acima ainda podem sofrer eventuais descontos de impostos e taxas de agregadoras, podendo resultar conforme abaixo:

⁶⁵⁰ SPOTIFY. *Loud & Clear*. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

Figura 8 – Lucro final do artista no *streaming*

Fonte: TARAN, 2015.

O Spotify afirma “não acreditar em uma taxa por *streaming*”, pois não considera “interessante” e, embora não aponte para quem não é interessante, confessa ser um problema. Seu foco está em maximizar o número total de pagamentos que podem fazer os titulares de direitos autorais, ou seja, as gravadoras, as arrecadoras, as distribuidoras e as agregadoras de música⁶⁵¹.

Para realizar toda essa operação financeira, o Spotify adquiriu em 2017 a empresa de *blockchain*⁶⁵², a Mediachain Labs⁶⁵³. Essa aquisição ajuda os titulares de direitos autorais a serem pagas por cada faixa tocada no Spotify. A tecnologia *blockchain* é uma ferramenta importante no mundo da música, pois é uma das formas mais inovadoras de garantir que as transações sejam processadas com mais eficiência. Essa tarefa só aumenta em complicações à medida que a base de usuários se expande exponencialmente⁶⁵⁴.

Entretanto a *Loud & Clear* não foi a única iniciativa do Spotify para auxiliar os artistas a ganharem dinheiro. No mesmo ano, no mês de dezembro, a plataforma lançou “*Spotify for Artists*”, na versão português e para demais 16 idiomas⁶⁵⁵. Tal ferramenta é uma colaboração para artistas, gravadoras e editoras analisarem estatísticas pertinentes em relação ao

⁶⁵¹ SPOTIFY. *Loud & Clear*: Por que o valor por *streaming* parece ser mais baixo no Spotify que em outros serviços desse tipo? Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/?question=spotify-pay-per-stream>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁶⁵² *Blockchain* é um conjunto de blocos em cadeia, contendo dados e informações, funcionando como uma espécie de livro-razão compartilhado. Com o uso dessa tecnologia, diversos ativos podem ser criados, já que nela é possível registrar as transações feitas, trazendo mais segurança e transferência para essas operações. Em: O QUE É *BLOCKCHAIN* e como funciona a tecnologia por trás do Bitcoin? *Exame invest*, São Paulo, 19 ago. 2022. Disponível em: <https://exame.com/invest/guia/o-que-e-Blockchain-e-como-funciona-a-tecnologia-por-tras-do-bitcoin/>. Acesso em: 09 mar. 2023.

⁶⁵³ MEDIACHAIN. Disponível em: <http://www.mediachain.io/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁶⁵⁴ SEN, 2021.

⁶⁵⁵ NAIANE, Láisa. ‘Spotify For Artists’ ganha versão traduzida em português. *Portal Popline*, 07 dez. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/spotify-for-artists-ganha-versao-traduzida-em-portugues/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

envolvimento com seu público (base de fãs), desempenho da música, *royalties*, para criar *setlist* de shows⁶⁵⁶ e demais instrumentos para que o artista aumente sua interação com o público⁶⁵⁷.

Uma das ferramentas que se destaca no *Spotify for Artist* é o “*Spotify Marquee*”. Trata-se de uma ferramenta de marketing, uma recomendação patrocinada para os ouvintes que demonstraram interesse na música tornarem-se ouvintes recorrentes, gerando engajamento a longo prazo. Essa ferramenta de campanhas direciona a atenção dos ouvintes do *Spotify Free* e do *Premium* e os leva da tela inicial do aplicativo diretamente ao novo single, EP ou álbum do artista. O Spotify escolhe pessoas para a campanha porque elas têm mais chance de curtir a recomendação, ajudando o artista a ter resultados melhores⁶⁵⁸.

Para criar uma campanha de *Marquee*, os artistas precisam ter mais de 5 mil *streamings* nos últimos 28 dias ou ter mais de 1 mil seguidores em pelo menos um dos mercados disponíveis, com um orçamento inicial de US\$ 100,00, e as campanhas serão exibidas por até 10 dias ou enquanto esse valor durar em mais de 36 países. A plataforma informa que há o dobro de chances de o público salvar ou adicionar uma faixa a *playlists* pessoais para ouvir depois⁶⁵⁹.

No mesmo ano, além de lançar o “*Loud e Clear*” e o “*Spotify for Artists*”, com a intenção de demonstrar que a plataforma quer que os artistas sejam mais independentes e financeiramente bem-sucedidos, o Spotify também lançou, na versão beta, em inglês a “*Notable*”, a página de compositores musicais, para que os profissionais da música possam compartilhar suas composições e, por créditos musicais, gravadoras, editoras e supervisores de música, encontrem e reconheçam o trabalho do compositor⁶⁶⁰. É um reconhecimento aos direitos morais de autor por parte da plataforma.

No ano de 2021, para que o artista recebesse US\$ 1,00 em *streams*, ele necessitava ter no mínimo 250 *streams*⁶⁶¹. Ou seja, o valor pago, em dólar, por cada reprodução em uma música

⁶⁵⁶ De acordo com Daniel Ek a banda americana de Heavy Metal Metallica, por exemplo, muda o seu *setlist* dos shows de cidade para cidade olhando os dados que o Spotify disponibiliza com as músicas mais populares de cada local. Entretanto a banda não confirmou a informação. Em: RODRIGUEZ, Ashley. Metallica shapes its live shows around what fans are listening to on Spotify. *Quartz*, 26 jul. 2018. Disponível em: <https://qz.com/1340887/metallica-bases-its-setlist-on-what-fans-listen-to-on-spotify>. Acesso em: 15 jan. 2023.

⁶⁵⁷ SPOTIFY. *Spotify for Artists*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/features>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁶⁵⁸ CORNWALL, Timothy. *Spotify for Artists: Comece a usar o Marquee agora mesmo*. 22 nov. 2021. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/blog/getting-started-with-marquee>. Acesso em: 15 jan. 2023.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ SPOTIFY. *Spotify for Artists: A new way to share the songs you've written on Spotify*. 02 fev. 2021. Disponível em: <https://noteable.spotify.com/news/new-way-to-share-songs>. Acesso em: 30 mar. 2022.

⁶⁶¹ JACOB, Ennica. How much does Spotify pay per stream? What you'll earn per song, and how to get paid more for your music. *Business Insider*, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/guides/streaming/how-much-does-spotify-pay-per-stream>. Acesso em: 02 nov. 2021.

era de US\$ 0,00348, o que não chegava a um centavo de dólar. Estima-se que sua concorrente, a Apple Music pague US\$ 0,00675 por *stream*, enquanto a Deezer pague US\$ 0,00562 e Google Play o valor de US\$ 0,00554⁶⁶².

Segundo a *Union of Musicians and Allied Workers*, uma entidade estadunidense que advoga pelos direitos de músicos, compositores, e outros produtores musicais, para que um criador musical conseguisse uma renda equivalente a US\$ 15,00 por hora, salário médio na Califórnia, teria que alcançar 657.895 ouvintes mensais no Spotify⁶⁶³.

No ano de 2023, de acordo com a calculadora de *Royalties* do Spotify da SoundCompanie, para o artista receber US\$ 1,00 a estimativa, antes que gravadoras, gerentes e distribuidores recebam sua comissão, é de 419 *streams*, e atualmente o Spotify paga cerca de US\$ 0,04 a cada 10 *plays*. Assim, para que um artista brasileiro receba um salário mínimo nacional de R\$ 1.312,00, ou seja, com a cotação do dólar a R\$ 5,21, totalizando US\$ 264,97, é necessário no mínimo 205.400 *streams*⁶⁶⁴.

Conforme será aprofundado com a explicação dos contratos de licença e da divisão de pagamento de direitos autorais, a cada R\$ 100,00 em *stream*, apenas R\$ 12,00 ficam com o compositor e, desse valor, R\$ 9,00 são para a editora, se houver, e R\$ 3,00 vão para o ISRC, se houve cadastro junto à associação. Desse valor remanescente, R\$ 30,00 vai para o Spotify, restando R\$ 58,00, na qual R\$ 17,30 é para distribuidora e R\$ 40,60 para os artistas conexos. Caso haja gravadora, este valor pode ser alterado⁶⁶⁵.

No ano de 2020, a estimativa era que o Spotify tinha cerca de 7 milhões de artistas em sua plataforma. Desse total, apenas 13.000 ganharam mais de US\$ 50 mil em pagamentos⁶⁶⁶ e apenas cerca de 0,0975% de todos os artistas da plataforma conseguiram gerar mais que US\$ 100 mil no mesmo ano⁶⁶⁷. Já, em setembro de 2022, conforme o estudo publicado pela SGAE

⁶⁶² THE TRICHORDIST. *2019-2020 Streaming Price Bible: YouTube is STILL The #1 problem to solve*. 05 mar. 2020. Disponível em: <https://thetrichordist.com/2020/03/05/2019-2020-streaming-price-bible-youtube-is-still-the-1-problem-to-solve/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶⁶³ UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). *Spotify estuda melhorar pagamentos, enquanto streaming vira 'salvação'*. 19 abr. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/17922/spotify-estuda-melhorar-pagamentos-enquanto-streaming-vira-salvacao#:~:text=Uma%20fonte%20da%20UBC%20no,int%C3%A9rpretes%20e%20outros%20membros%20minorit%C3%A9rios>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶⁶⁴ SOUNDCAMPAIGN. *Calculadora de royalties do Spotify*. Disponível em: <https://soundcamps.com/pt-br/spotify-royalties-calculator/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁶⁶⁵ ABRAMUS. *Streaming de música: como faço para ter minhas músicas nas plataformas e como funcionam os direitos autorais?* Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/14895/streaming-de-musica-como-faco-para-ter-minhas-musicas-nas-plataformas-e-como-funcionam-os-direitos-autorais/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁶⁶⁶ RAVANCHE, 2021.

⁶⁶⁷ SMITH, Dylan. *Just 7,500 artists on Spotify - out of 8 million - make \$100,000 or more annually*. *Digital Music News*, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://www.digitalmusicnews.com/2021/02/24/spotify-artist->

(*Sociedad General de Autores e Editores*) localizada na Espanha, 93% (noventa e três por cento) dos artistas que estão no Spotify têm menos de 1.000 ouvintes mensais⁶⁶⁸.

Para que um novo artista obtenha êxito em ter sua obra executada, é necessário que, ou sua música esteja em alguma *playlist* sugerida pelo Spotify, como “Descobertas da Semana”⁶⁶⁹, ou “Mixes do Spotify”⁶⁷⁰, por exemplo, ou que o artista deva investir em *marketing*, atraindo seu público para a plataforma, para então gerar uma possível receita, receita essa que vem sendo questionada por músicos britânicos que, ao encaminhar uma carta ao ex-primeiro-ministro Boris Johnson, apelaram para que o governo alterasse a lei de *copyrights* de 1988⁶⁷¹.

A carta pleiteia que o *streaming* compartilhe parte do modelo de remuneração como é feito pelas rádios, sem prejudicar os contribuintes, porém compensando-os de forma justa, bem como a implementação de um regulador para garantir o tratamento legal e justo de todos os artistas e compositores da música⁶⁷².

Além dessas reformas por parte da plataforma, os artistas protestam para receber US\$ 0,01 para cada *play*/reprodução, cerca de R\$ 0,05. Na prática, isso retiraria o controle da plataforma e transferiria para o público ouvinte, conhecido como modelo “*user-centered*”. Entretanto Carlos Mills, presidente da ABMI já adiantou que “esse modelo iria melhorar para alguns, piorar para outros, mas não resolve o problema, “pessoas ganhando centavos”⁶⁷³.

Para o economista-chefe do Spotify, o modelo “*user-centered*” mudaria todo o jogo. Will Page apontou no ano de 2018 que “no ‘*pro rata*’, um artista está menos preocupado com a diversidade e simplesmente preferirá a plataforma cujos usuários mais transmitem suas músicas. No modelo “centrado no usuário”, os artistas preferem plataformas de *streaming*

earnings/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+digitalmusicnews+%28Digital+Music+News%3A+Top+Stories%29. Acesso em: 31 out. 2022.

⁶⁶⁸ CISAC, 2022.

⁶⁶⁹ SPOTIFY. *Quais são as playlists feitas para você?:* “Músicas que achamos que você vai adorar.” Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists/> Acesso em: 31 out. 2022.

⁶⁷⁰ “Receba mixes baseados nos artistas, gêneros musicais e décadas que você ama. Isso inclui as músicas que você costuma escutar mais e recomendações nossas.” Em: SPOTIFY. *Mixes do Spotify*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁶⁷¹ THE TRICHORDIST. *The Rolling Stones and Sir Tom Jones call on UK Prime Minister Boris Johnson to fix streaming income for musicians and to put the value of music back “in the hands of music makers”*. 06 jun. 2021. Disponível em: <https://thetrichordist.com/2021/06/06/the-rolling-stones-and-sir-tom-jones-call-on-uk-prime-minister-boris-johnson-to-fix-streaming-income-for-musicians-and-to-put-the-value-of-music-back-in-the-hands-of-music-makers/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶⁷² MUSICIANS' UNION (MU). *Over 75 Artists Including The Rolling Stones Join The Call to Fix Streaming*. 07 jun. 2020. Disponível em: <https://musiciansunion.org.uk/news/over-75-artists-including-the-rolling-stones-join-the-call-to-fix-streaming>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶⁷³ BRÊDA, Lucas. Artistas protestam para que cada ‘play’ pague um centavo de dólar no *streaming*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/artistas-protestam-para-que-cada-play-pague-um-centavo-de-dolar-no-streaming.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2022.

musical em que seus ouvintes tenham menos diversidade de gostos”. O *streaming* musical, centrado no usuário, teria como objetivo garantir que os ouvintes passassem o máximo de tempo possível com um artista específico, pagando por uma assinatura – já que o modelo pago teria um *stream* “mais caro” do que a versão gratuita, não importando o número de ouvintes mensais da plataforma, e sim, a audiência do artista. Consequentemente, esse modelo não necessariamente traria mais dinheiro, mas deixaria a transação mais cara, afetando a distribuição dos *royalties*⁶⁷⁴.

O *streaming* é *core business*⁶⁷⁵ do Spotify. Leonardo De Marchi explica que os algoritmos de cada plataforma contabilizam “os vetores de cada *streaming*, ou seja, o que uma pessoa escuta, quanto ela escuta, por quanto tempo ela escuta. Isso tudo vale um *streaming*. Isso é mercado financeiro puro”. A quantia paga para o titular de direito autoral varia a cada mês. “Os vetores são calculados diferentemente pelos algoritmos na hora de fechar a cotação”⁶⁷⁶.

O Spotify, que por ser a maior empresa de plataforma de *streaming* musical do mundo, segundo *The Trichordist*, *site* especializado em direitos autorais, cria “bolhas” por interferências algorítmicas, privilegiando uma parcela pequena de artistas, explorando economicamente suas obras, de forma tendenciosa, sem a devida remuneração aos artistas e compositores independentes e de menor alcance, e deixando de remunerar tantos outros⁶⁷⁷.

Para o CEO da plataforma, Daniel Ek, a solução para aumentar os valores de remuneração está na mão dos artistas. De acordo com uma entrevista concedida à *Music Ally*, “os músicos não podem gravar músicas uma vez a cada três ou quatro anos e achar que isso será o suficiente.” Trata-se, segundo Daniel Ek, “de criar um envolvimento contínuo com seus fãs.” Quanto às reclamações das remunerações, Daniel Ek rebate afirmando que os artistas, em público, nunca estão contentes e não há incentivo para tal afirmação, mas em particular os

⁶⁷⁴ NAIANE, Laísa. Pagamentos no *Streaming*: entenda as diferenças entre os modelos “Pro-Rata” e “User-Centric”. *Portal Popline*, 06 fev. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/pagamentos-no-streaming-entenda-as-diferencas-entre-os-modelos-pro-rata-e-user-centric/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

⁶⁷⁵ INDEPENDENT MUSIC COMPANIES’ ASSOCIATION (IMPALA). *It’s time to challenge the flow*: Impala’s 10-point plan to make streaming work. 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.impalamusic.org/its-time-to-challenge-the-flow/>. Acesso em: 27 maio 2021.

⁶⁷⁶ BARREIRO, Heloise; FRANÇA, Xainã. Desigualdade musical na era do *streaming*: algoritmos, visibilidade e remuneração. *GRUVI*. Disponível em: <https://www.gruvi.com.br/post/desigualdade-musical-na-era-do-streaming-algoritmos-visibilidade-e-remunera%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 28 fev. 2022.

⁶⁷⁷ JACOB, 2021.

artistas se dizem felizes e que os dados inequivocamente apontam haver cada vez mais artistas vivendo da própria renda⁶⁷⁸.

Os números demonstram que o CEO tem um fundo de razão. Segundo levantamento do ECAD, em 2020 (início da pandemia do COVID-19) o mercado mundial da música gravada conseguiu crescer 7,4%, mesmo com todas as adversidades, e muito graças aos *streamings*, que representaram 62% de todas as receitas geradas por essa indústria no mundo. No Brasil não difere, especialmente com os avanços na arrecadação dos direitos autorais⁶⁷⁹.

No ano de 2021, foram R\$ 225,6 milhões arrecadados em execução pública das plataformas digitais de música e vídeo, com um crescimento expressivo de 28,6% no comparativo com 2020. Mesmo o segmento de *streaming* (áudio e vídeo) não representando os principais em termos de maiores valores distribuídos para os titulares, grandes evoluções são percebidas desde 2016 (quando começaram as distribuições de direitos no segmento)⁶⁸⁰.

Foram distribuídos no mesmo ano R\$ 58,5 milhões no segmento de música, um aumento de 945% respectivamente em relação a 2016. O número de titulares beneficiados também teve um grande salto, partindo de 37 mil para 86 mil no ano de 2021⁶⁸¹.

Se a plataforma veio com a intenção de encerrar a crise fonográfica de *downloads*, que de fato ocorreu, segundo Carlos Millis, a mesma deveria considerar em sua governança a transparência, as garantias técnicas relacionadas tanto aos algoritmos propriamente ditos quanto aos acordos firmados entre a plataforma e os selos internacionais e, por fim, a responsabilidade no caso de ilegalidades cometidas com base em decisões de algoritmos tendenciosos⁶⁸².

De acordo com investigações realizadas pelo jornal sueco *Dagens Nyheter*, existe uma lista de 830 nomes de artistas falsos vinculados à *Firefly Entertainment*, gravadora sueca independente, e que, pelo menos, 495 desses artistas têm músicas em *playlists* próprias do Spotify. Ainda, segundo o jornal, a música de mais de 500 desses “artistas falsos” foi criada

⁶⁷⁸ HAHNE, Stephanie. “Façam mais discos”: CEO do Spotify fala sobre reclamações de pagamento. *Bonjour!*, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/07/31/ceo-spotify-mais-discos/>. Acesso em: 24 fev. 2022.

⁶⁷⁹ ABRAMUS. *Poder do Streaming*. 28 fev. 2022. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/19816/poder-do-streaming/>. Acesso em: 26 fev. 2022.

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² De acordo com o presidente da ABMI, a indústria fonográfica ficou 15 anos em queda. Foi mais de US\$ 1 bilhão por ano. Em: BRÊDA, 2021.

por apenas 20 compositores e, ao analisar apenas um compositor, este é responsável por 62 artistas falsos e sua música atrai 7,7 milhões de ouvintes por mês⁶⁸³.

Tal estratégia foi criada visando reduzir o percentual em *playlists* de músicas de gravadoras legítimas para que o Spotify possa reduzir seus custos com propriedade intelectual. Ainda, segundo o mesmo site, a plataforma comercializa falsos *streams*, ou seja, artistas podem comprar quantas audições quiserem, impulsionando sua popularidade e engajamento na Internet, aumentando as chances de assinar um contrato com gravadoras⁶⁸⁴.

Em março de 2021, a *IMPALA* (Independent Music Companies Association), a associação das gravadoras independentes da Europa, publicou um plano de reforma sugerindo algumas ações para tornar mais “contemporâneo” o sistema de pagamentos do *streaming*. São elas:

- i). Acabar com os portos seguros de forma eficaz – sem novas brechas;
- ii) Pagar aos artistas uma taxa de *royalties* digital contemporânea justa. (não se confundindo com “remuneração equitativa”);
- iii) Reformar a alocação da receita de *streaming*. Diferentes serviços podem querer explorar uma ou todas as seguintes propostas:
 - a) Diferenciação de taxas:
 1. Modelo *Pro Rata Temporis* – Para lidar com o desequilíbrio de valor para conteúdo musical de formato longo, por exemplo, tendo uma taxa para os primeiros 30 segundos a 5 minutos de uma música e, em seguida, pagamentos adicionais acionados em intervalos de 5 minutos até 15m 30s.
 2. Modelo de envolvimento ativo – Incentive os artistas a estimular o envolvimento ativo dos fãs, atribuindo um valor premium às faixas que o ouvinte procurou ou alcançou pelo nome do artista, faixa ou álbum, ou onde ele salvou, “curtiu” ou recomendou um álbum ou rastrear, por exemplo.
 3. Modelo de crescimento de artistas – permitindo que os artistas acelerem as receitas a um nível sustentável, apoiando assim uma diversidade mais ampla de talentos de nicho emergentes e confiáveis. Os fluxos de nível superior gerariam um pouco menos e os de baixo um pouco mais para ajudar artistas emergentes e de nicho.
 - iv) Modelo de Escolha do Usuário – a) Facilitando espaços dentro dos serviços para que os detentores de direitos desenvolvam receitas incrementais por meio de relacionamentos diretos com os fãs, por exemplo, oferecendo acesso a faixas extras, melhor áudio e recursos.
 - b) Não há limite para que uma música comece a gerar receita de *streaming*;
 - v) Assegurar que não haverá reduções de *royalties* em troca de jogadas aprimoradas, ou tratamento privilegiado em algoritmos, ou outros recursos que recriem elementos de “jabá” (payola);
 - vi) Acordar e habilitar mecanismos de aumento de receita em mercados onde os serviços não estão conseguindo converter usuários para modelos pagos;
 - vii) Mais vigilância dos serviços de música sobre atividades ilegais que tiram valor dos criadores, incluindo manipulação de *streaming*, bloqueio de anúncios e *software* de extração de *streaming*;
 - viii) Habilitar a busca por gravadoras, intérpretes, produtores, compositores, músicos, autores, editores;

⁶⁸³ INGHAM, Tim. Remember Spotify’s fake artists? They’re still going strong – and still attracting scandal. *Music Business Worldwide*, 28 mar. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/remember-spotify-fake-artist-theyre-still-going-strong-and-still-attracting-scandal/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

⁶⁸⁴ PETRIDIS, Alexis. Are Spotify’s ‘fake artists’ any good? *The Guardian*, London, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2017/jul/13/are-spotifys-fake-artists-any-good>. Acesso em: 30 mar. 2022.

- ix) Impulsionar o repertório e os idiomas locais por meio de um melhor perfil em listas de reprodução e outros recursos, além de ter títulos de faixas em mais de um idioma ou específico, e mecanismos de financiamento circunscritos alocados para investimentos em novas gravações locais;
- x) Trabalhar em colaboração com um espectro de gravadoras, em todos os mercados (por exemplo, através do Merlin para independentes) para garantir que os desenvolvimentos de algoritmos editoriais não afetem negativamente a diversidade, o repertório local e as oportunidades de descoberta de artistas;
- xi) Trabalhar com o setor de música gravada para ajudar a avaliar e reduzir a pegada de carbono da música digital (tradução nossa)⁶⁸⁵.

A preocupação da IMPALA se refere ao anúncio realizado pelo Spotify, em novembro de 2020, quando informou que estaria fazendo um “novo experimento” ao cobrar de artistas que tenham interesse em ver suas músicas nas *playlists* personalizadas feitas por recomendações automatizadas. O Spotify informou que permitiria que as equipes de artistas e gravadoras pagassem para patrocinar as recomendações da plataforma, dando a elas o poder de informar seus ouvintes no Spotify⁶⁸⁶.

Em dezembro de 2021, durante a 9ª edição do Rio Music Market, a conferência anual realizada pela ABMI sobre a indústria da música, foi anunciado um acordo entre a associação e o Spotify que promete facilitar o recebimento de direitos autorais pelos autores de música independentes e proporcionar maior clareza ao processo de recebimento desses valores. Segundo a CEO da associação, Sandra Rodrigues, “basicamente, os associados da ABMI que disponibilizarem seus repertórios terão acesso aos dados junto à plataforma de *streaming* de música, garantindo a diminuição de intermediários e, obviamente, um maior controle das receitas advindas da sua obra”⁶⁸⁷.

Além dessas reivindicações, executivos da indústria da música, analistas e concorrentes no *streaming*, como o CEO do grupo Sony Music e Eric Levin, diretor financeiro global do Warner Music Group, por exemplo, esperam que o Spotify aumente os preços de assinaturas a qualquer momento em países desenvolvidos, sob o argumento de que, com este aumento, os

⁶⁸⁵ IMPALA, 2021.

⁶⁸⁶ NAIANE, Láisa. ABMI fecha acordo com Spotify para recolhimento de Direitos Autorais. *Portal Ponline*, 10 dez. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/abmi-acordo-spotify-recolhimento-direitos-autorais/#:~:text=Basicamente%2C%20os%20associados%20da%20ABMI,CEO%20da%20ABMI%2C%20Sandra%20Rodrigues>. Acesso em: 30 mar. 2022.

⁶⁸⁷ Ibid.

titulares de direitos autorais receberiam melhor. Entretanto o Spotify resiste⁶⁸⁸ e seu CEO diz que fará isso de forma oportuna também⁶⁸⁹

Ainda em 2021, o Spotify elevou os preços de seus pacotes em vários mercados, como Reino Unido e EUA, e os pacotes *premium* individuais no Brasil e na Argentina. Para Daniel Ek, isso é “uma incrível proposta de valor ao consumir” e, ao perceber que seus concorrentes vêm aumentando os preços, “isso dá mais confiança” à plataforma⁶⁹⁰. Ao ser questionado sobre os aumentos de preços que ocorreram em 46 mercados globais, e se tais acréscimos trariam reflexos nos direitos autorais acordados com as gravadoras, Ek afirmou que esse incremento significaria uma vitória para ambas as partes⁶⁹¹.

Do mesmo ponto de vista que a IMPALA, a GESAC– European também acredita que é necessária uma remuneração que reconheça os artistas na indústria digital e elenca 3 sugestões de melhorias as plataformas, conforme segue:

1. Reconhecimento:

Ferramentas para visibilidade e descoberta de autores;
Funções de pesquisa direcionadas e selecionáveis para autores e suas obras;
Igualdade de acesso ao mercado;
Transparência quanto ao funcionamento dos algoritmos;
Supervisionar e garantir a diversidade cultural;
Promover obras europeias.

2. Remuneração:

Aumente o gráfico de receita por meio de modelos de preços variáveis;
Garanta que os autores se beneficiem mais favorável desse gráfico crescente;
Aborde os chamados “Transferência de valor”;
Definir as melhores práticas em relação a:
- Sistemas *payola*;
- Práticas coercitivas e modelos isentos de royalties;
- Escritores fantasmas /Artistas falsos;
Fraude de *streaming*.

3. Identificação:

Incluir dados do ponto de vista da criação;
Criar consciência entre criadores e detentores de direitos sobre a importância dos dados;
Coincidir os Códigos de Combinação Normalizado Internacional para Obras Musicais (ISWC) com o ISRC;
Obrigação estrita de informar corretamente, especialmente no caso de plataformas UGC (Conteúdo Gerado pelo Usuário);
Garantir os créditos de criadores, direitos de atribuição e direitos morais⁶⁹².

⁶⁸⁸ UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). *Mercado espera aumento de preço de assinatura no Spotify, que resiste*. 05 jul. 2022. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/20169/mercado-espera-aumento-de-preco-de-assinatura-no-spotify-que-resiste>. Acesso em: 20 nov. 2022.

⁶⁸⁹ DALUGDUG, Mandy. Spotify mulls price hike in Us following Apple, Youtube’s lead. *Music Business Worldwide*, 26 out. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-mulls-price-hike-in-us-following-apple-youtubes-lead/>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁶⁹⁰ Ibid.

⁶⁹¹ DALUGDUG, 2022.

⁶⁹² LEGRAND, 2022.

No mês de dezembro de 2022, a CMA concluiu ser improvável que as gravadoras e os serviços de *streaming* estejam obtendo altos níveis de lucros excedentes que possam ser compartilhados com os artistas⁶⁹³.

Em seu relatório, a CMA reconheceu que o *streaming* aumentou as margens operacionais das grandes gravadoras. O órgão afirma que, embora o dinheiro do *streaming* tenha sido compartilhado mais amplamente do que antes, mais de 60% dos *streams* foram gravados por 0,4% dos principais artistas, que tendiam a assinar com as grandes gravadoras e, portanto, descartam novas ações para auxiliar os artistas a ganhar mais dinheiro no mercado de *streaming* de música. Tal conclusão causou frustração nos artistas e no sindicato *The Musicians' Union*⁶⁹⁴.

Os esforços da plataforma de *streaming* musical em esclarecer o quão transparentes são não impediu a dupla de hip-hop Black Sheep mover uma ação coletiva contra a gravadora Universal Music Group em janeiro de 2023. Por intermédio de seus procuradores, a dupla faz três reivindicações: i) Que artistas contratados pela Universal deveriam ter recebido 50% dos *royalties* do Spotify desde 2011 devido a uma cláusula em seus contratos referente a “receitas líquidas”; ii) A gravadora concordou em aceitar taxas de *royalties* mais baixas do Spotify em troca de receber participação no serviço de *streaming* em 2008; e iii) Que artistas também deveriam ter recebido 50% do patrimônio da Universal Music no Spotify (ou o valor dele) porque, de acordo com a ação da dupla, isso seria “proporcional” ao seu contrato de *royalties*⁶⁹⁵.

O Black Sheep argumenta que a Universal deve a eles e a outros artistas aproximadamente US\$ 750 milhões em *royalties* não pagos como resultado dessas três reivindicações, bem como não ter contabilizado suas ações do Spotify nas declarações de *royalties* fornecidas aos artistas. Isso ocorre porque a Universal Music supostamente concordou em aceitar taxas de *royalties* mais baixas do Spotify em troca de ações no serviço de *streaming* em 2008. Devido à cláusula em seus contratos referente a “receitas líquidas”, o Black Sheep argumenta que os artistas deveriam receber a porcentagem de *royalties* do Spotify, bem como deveriam ter recebido 5% do patrimônio da Universal Music no Spotify (ou o valor dele)

⁶⁹³ BEIOLEY, Kate. Music streaming is not unfair to artists, UK competition watchdog finds. *Financial Times*, New York, 29 nov. 2022. Disponível em: <https://www.ft.com/content/299d9936-3b66-401b-99c4-2294699301cb>. Acesso em: 29 nov. 2022.

⁶⁹⁴ BEIOLEY, 2022.

⁶⁹⁵ INGHAM, Tim. Universal Music Group sued over its Spotify equity ownership by artist in class action lawsuit. *Music Business Worldwide*, 05 jan. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/universal-music-group-sued-over-its-spotify-equity-ownership-by-artist-in-class-action-lawsuit/>. Acesso em: 07 jan. 2023.

porque, de acordo com o processo da dupla, isso seria “proporcional” ao contrato de *royalties*⁶⁹⁶. (essa frase está repetida, peço por favor para rever)

No ano passado, isso foi confirmado no relatório anual da Universal Music para investidores, que demonstrou que a gravadora detinha uma participação de 3,37% no Spotify no final de 2021. Esse valor é menor do que em 2008, quando a Universal Music teria adquirido uma participação na empresa de pouco mais de 5%, o que depois subiu para 7% em 2018, quando a Universal Music adquiriu a EMI, que tinha sua própria participação de 2%. A participação da Universal Music no Spotify caiu devido a diluições de ações causadas por novos investimentos⁶⁹⁷.

A líder do mercado afirmou que, embora não possa comentar sobre todos os aspectos da reclamação, as alegações da dupla são falsas e absurdas, pois tem um histórico de lutar pela compensação dos artistas⁶⁹⁸⁻⁶⁹⁹.

As empresas de *streaming* musical provaram deter os meios técnicos para controlar o usufruto dos conteúdos digitais e, assim, puderam negociar com artistas, gravadoras e demais sujeitos, seus catálogos no ambiente digital. Isso os transformou em atores capazes de desenvolver um modelo de negócio atrativo para os consumidores, que conseguem gerar certo retorno financeiro para os titulares dos direitos autorais e conexos das obras⁷⁰⁰.

Além do aumento dos valores do *streamshare*, os compositores estadunidenses vêm exigindo também a recuperação do controle de suas canções e que recebam integralmente os *royalties* de *streaming* após rescisão contratual com antigas editoras.

Ocorre que, após a rescisão contratual, as editoras permanecem como destinatárias de direitos autorais de *streamings* e, de acordo com os compositores, as políticas de direitos autorais introduzidas em outubro de 2022 pela *US Copyright Office* foi baseada em um entendimento errôneo e ambíguo quanto ao contrato de licença coletivo de direitos

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ INGHAM, 2023.

⁶⁹⁹ “Os termos “compensação” ou “indenização” parecem implicar em algum tipo de dano que pede reparação. Contudo, os termos adotados parecem incorretos. Deve-se falar em “remuneração”, ao invés de “compensação”. Por isso haveria remuneração mediante licenças e remuneração através das limitações aos direitos de autor. Sob uma perspectiva terminológica é preferível utilizar o termo “direito de remuneração baseado em limitações” do que o mais estabelecido e enganoso termo “taxas”.” “O titular de direitos apenas recebe uma recompensa financeira pelo uso de seus trabalhos, uma vez que a noção de responsabilidade sugere um prejuízo que necessita ser compensado”. Em: GEIGER; CASCAES; ESTEVEZ, 2013.

⁷⁰⁰ KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de *streaming* e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 302-311, set./dez. 2015. DOI: 10.4013/fem.2015.173.04 Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.04>. Acesso em: 29 jun. 2022.

fonomecânicos que, segundo a NMPA, trará incertezas jurídicas, aumentando a probabilidade de litígios⁷⁰¹.

Com a intenção de reaver os direitos fonomecânicos e alterar a Lei de Modernização da Música (*Music Modernization Act*, em inglês)⁷⁰² a *Music Artists Coalition* entregou uma carta organizada por mais de 350 artistas, compositores, empresários e advogados musicais, no dia 12 de janeiro de 2023, requerendo que se revogue imediatamente sua política por completo⁷⁰³. O problema reside em que nem sempre as exigências desses atores convergem, tampouco se restringem à questão do retorno financeiro. Em diversos momentos, ela envolve também uma visão de mundo sobre o comércio de conteúdos digitais, implicando o estabelecimento de relações de poder entre novos e tradicionais agentes da indústria da música⁷⁰⁴. Se antes as reivindicações vinham pela conservação dos direitos das editoras e pela preservação dos direitos de propriedade dos autores, hoje, pleiteia-se pela valorização do conteúdo e por uma arrecadação mais justa e contemporânea⁷⁰⁵ aos artistas e compositores.

As reivindicações das associações precisam ser analisadas com urgência. Em janeiro de 2023, a Central Nacional de Musique (CNM), um órgão público que opera sob a supervisão do Ministério da Cultura e Comunicação na França, realizou um estudo com os dados fornecidos pelas plataformas de *streaming* Spotify, Deezer e QoBuz, além dos dados fornecidos pelas distribuidoras/gravadoras e, de acordo com este estudo, na França entre 1 e 3 bilhões de *streams* “pelo menos” foram descobertos como falsos no ano de 2021. Se aplicar esse estudo em escala global, o número, com base nos relatórios da IFPI, 1% de fraude seria de U\$S169 milhões e 3% seriam U\$S 507 milhões⁷⁰⁶.

⁷⁰¹ DONAHUE, Bill. Hundreds of artists push for copyright rule change on streaming royalties: ‘We Stand Together’. *Billboard*, 06 jan. 2023. Disponível em: <https://www.billboard.com/pro/songwriters-letter-copyright-rule-streaming-royalties-music-artists-coalition/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

⁷⁰² *Music Modernization Act* foi aprovada em 2018 nos Estados Unidos, atualizando a *Fair Play Fair Pay Act* (lei da execução justa e do pagamento justo) que estabelece taxas mínimas-padrão para o pagamento aos autores das músicas comercializadas em plataformas digitais. Além disso, agora os juízes de tribunais aos quais os compositores recorrerem para buscar melhores remunerações também poderão estabelecer parâmetros de pagamentos aceitáveis. A nova lei também cria uma agência única que emitirá licenças-cobertor para os direitos mecânicos devidos por serviços digitais de *streaming* e download, agilizando os pagamentos aos autores. Em: UNIÃO BRASILEIRA DOS COMPOSITORES (UBC). *Music Modernization Act é sancionada nos EUA*. 15 out. 2018. Disponível em: [https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/10843/music-modernization-act-e-sancionada-nos-eua#:~:text=O%20presidente%20dos%20Estados%20Unidos,naquele%20pa%C3%ADs%20fortalecendo%20os%20compositores](https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/10843/music-modernization-act-e-sancionada-nos-eua#:~:text=O%20presidente%20dos%20Estados%20Unidos,naquele%20pa%C3%ADs%20fortalecendo%20os%20compositores.). Acesso em: 15 jan. 2023.

⁷⁰³ DONAHUE, 2023.

⁷⁰⁴ KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015.

⁷⁰⁵ IMPALA, 2021.

⁷⁰⁶ STASSEN, Murray. Streaming fraud accounts for at least 1-3% of plays on services like Spotify and deezer in france, shows investigation. *Music Business Worldwide*, 18 jan. 2023. Disponível em:

Ainda, segundo a CNM, eles contabilizaram apenas os *streams* falsos que não escaparam impunes - como por exemplo, um usuário falso não se comporta como um fã - pois é certo que a realidade vá além do detectado. *Streams* falsos são prejudiciais aos artistas, pois isso limita o engajamento para que novos artistas sejam ouvidos, bem como altera os *streamshares* das plataformas⁷⁰⁷.

Fica novamente evidente a necessidade de uma governança algorítmica transparente e justa nas plataformas de *streaming* musical que se baseiem nos direitos fundamentais e direitos humanos. O uso de *streams* falsos instrumentaliza os compositores musicais que não atingem a um mínimo existencial pois deixam de receber seus direitos autorais.

Com base nessa governança algorítmica imposta pelo Spotify, os princípios culturais, o direito de fiscalização do aproveitamento econômico de artistas e compositores que fomentam a cultura nacional vem sendo negligenciado. A plataforma vem utilizando a tecnologia do *streaming* para, além de ditar a indústria musical e cultural, tornar toda a sociedade (artística ou não) dependente de sua existência.

Diante deste cenário, os serviços de *streaming* se encontram no centro de uma intensa disputa sobre como o pagamento de direitos autorais deveriam ser calculados e distribuídos, bem como a necessária atenção de como os dados transmitidos estão sendo utilizados pela plataforma, considerando que tais criações artísticas imateriais fazem parte do patrimônio cultural brasileiro e são de titularidade dos compositores musicais.

O mercado de *streaming* pratica preços diversos, variando conforme os provedores de serviços, paga os direitos autorais de forma heterogênea, díspar e por meio de cálculos obscuros, em escala global. Estipulando percentuais mínimos para o pagamento, têm-se um ambiente mais saudável, com garantia de justa remuneração e sistema transparente para a proteção dos autores, intérpretes, produtores de fonogramas e músicos acompanhantes⁷⁰⁸.

Tamanho grau de dependência de artistas em relação ao Spotify criou, portanto, um elevado risco, enquanto estes ficam sujeitos às políticas de cálculos de pagamento de *royalties* de direitos autorais, que comprometem o faturamento destes, por não haver transparência, justiça e governança no tratamento dos algoritmos de recomendação da plataforma, causando uma crise cultural e na indústria da cultura.

<https://www.musicbusinessworldwide.com/streaming-fraud-accounts-for-at-least-1-3-of-plays-on-services-like-spotify-and-deezer-in-france-shows-investigation/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ PAIVA, 2018.

4.3 A DISCRIMINAÇÃO ALGORÍTMICA NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

A maneira de escutar música mudou. Se antes era preciso escolher qual cantor ou qual disco de vinil comprar diante dos custos que envolvia ter um rádio e o próprio vinil, hoje o mercado oferece incontáveis músicas em dispositivos móveis, como o celular. Nunca se ouviu tanta música e nunca houve tanta opção musical disponível simultaneamente e instantaneamente.

O consumo da música também é uma ferramenta de socialização, sendo uma experiência individual e coletiva em simultâneo. Individual, pois reflete gostos e preferências singulares, além de compor o processo de construção e expressão da identidade. E coletivo, pois cria um senso de pertencimento e integração à sociedade⁷⁰⁹. Ao listar, ordenar títulos e categorias, e recomendar conteúdos, as plataformas de *streaming* musical têm grande influência sobre a visibilidade de conteúdos e, em última instância, sobre a fruição cultural *online*, tornando-se novos agentes intermediários na distribuição e no acesso destes conteúdos⁷¹⁰.

Conforme analisado na presente pesquisa, as *playlists* (catálogo de músicas) do Spotify são o principal fio condutor da experiência de consumo de música e, para que a apreciação das *playlists* siga em um contexto específico, ao invés de se concentrarem no artista e no álbum⁷¹¹, observam tão somente os desejos do usuário, ocasionando discriminação entre compositores e implicações na remuneração de direitos autorais⁷¹².

A discriminação tem “uma pluralidade de significados”, segundo Adilson Moreira. Cria-se uma desigualdade de *status* cultural e desigualdade de status material, ambas construídas por grupos sociais, culturalmente intencionados para praticarem a discriminação. A discriminação também opera para impedir a realização de igualdade de tratamento para as pessoas discriminadas, objetivando não permitir acesso às mesmas oportunidades. Uma ação discriminatória “não apenas nega a igualdade de tratamento, mas também limita a possibilidade de ação autônoma”⁷¹³.

⁷⁰⁹ MOSCHETTA; VIEIRA, 2018.

⁷¹⁰ SANTINI; SALLES, 2020.

⁷¹¹ MOSCHETTA; VIEIRA, op. cit.

⁷¹² Conforme descrito, associações de músicos e compositores musicais europeus vêm pleiteando por tratamento igualitário nas plataformas de *streaming*, tendo em vista que estudos sobre o mercado de *streaming* e os próprios relatórios do Spotify demonstram haver uma preferência “acordada” entre as três principais gravadoras do mercado (Universal Music, Sony Music e Warner Music).

⁷¹³ MOREIRA, Adilson José. *O que é discriminação?* Belo Horizonte: Letramento, Casa do Direito, Justificando, 2017.

Consoante Roger Raupp Rios, o conceito jurídico de discriminação, que é onipresente e difuso, foi baseado em instrumentos jurídicos internacionais, incorporados à legislação brasileira, especificadamente a Convenção Internacional sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação Racial⁷¹⁴, a Convenção sobre a Eliminação de todas as formas de Discriminação contra a Mulher⁷¹⁵ e a Convenção Americana de Direitos Humanos⁷¹⁶. Assim, conceitua o autor que discriminação se refere a “qualquer distinção, exclusão, restrição ou preferência que tenha o propósito ou o efeito de anular ou prejudicar o reconhecimento, gozo ou exercício em pé de igualdade de direitos humanos e liberdades fundamentais nos campos econômico, social, cultural ou qualquer campo da vida pública”⁷¹⁷.

O direito da antidiscriminação, segue o autor, “cuida das respostas jurídicas formuladas diante de demandas sociais, políticas, culturais e institucionais, em que indivíduos e grupos discriminados buscam enfrentar e superar realidades de subjugação e desvantagem injusta”⁷¹⁸.

A discriminação, que não se confunde com preconceito por ser uma percepção interna de cada um⁷¹⁹, pode basear-se em nacionalidade, idade, sexo, orientação sexual, identidade e expressão de gênero, idioma, religião, identidade cultural, opinião política ou de outra natureza, origem social, posição socioeconômica, nível educacional, condição de migrante, refugiado, repatriado, apátrida ou deslocado interno, deficiência, característica genética, estado de saúde física ou mental, inclusive infectocontagioso, e condição psíquica incapacitante, ou qualquer outra condição⁷²⁰.

Discriminar é tratar, arbitrariamente, de modo diferente, duas pessoas em igual situação ou do mesmo modo duas pessoas em situações diferentes. Os órgãos de proteção dos direitos humanos estimam que o princípio da não discriminação inclui uma obrigação de levar em

⁷¹⁴ ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OAS). *Convenção Interamericana contra toda forma de discriminação e intolerância*. 2013. Disponível em: https://www.oas.org/en/sla/dil/docs/inter_american_treaties_A-69_Convencao_Interamericana_discriminacao_intolerancia_POR.pdf. Acesso em: 06 fev. 2023.

⁷¹⁵ ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OAS). *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher*. [1979]. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/mulher/lex121.htm>. Acesso em: 06 fev. 2023.

⁷¹⁶ ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OAS). *Convenção Americana de Direitos Humanos. (Pacto de San José da Costa Rica)*. [1969]. Disponível em: <https://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/sanjose.htm>. Acesso em: 06 fev. 2023.

⁷¹⁷ RIOS, Roger Raupp. *Direito da antidiscriminação: discriminação direta, indireta e ações afirmativas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Ibid.

⁷²⁰ OAS, 2013.

consideração as situações diferentes em que se encontram as pessoas. Ele postula a proibição de diferenciações arbitrárias no gozo e exercício dos direitos culturais⁷²¹.

Tal princípio permite estabelecer o postulado segundo o qual toda pessoa deve poder exercer seus direitos culturais em relação à sua própria cultura, e permite ainda enfatizar que a identidade cultural de uma pessoa pode constituir, em determinadas circunstâncias, um elemento que a diferencia das demais. Ao obrigar a considerar todas as culturas como dignas do mesmo respeito, ele convida os Estados a levar em conta a diversidade cultural em suas políticas, leis e regulamentos nacionais, quando isso for necessário, para o respeito e a implementação dos direitos de todos, notadamente dos direitos culturais. Além disso, medidas especiais que visem a garantir a implantação concreta dos direitos culturais de pessoas que pertencem a determinados grupos vulneráveis podem ser autorizadas⁷²².

Mesmo assim, as normas da Convenção Interamericana Contra Toda Forma de Discriminação e Intolerância apontam que há discriminação indireta e múltipla (direta)⁷²³.

A discriminação indireta ocorre em qualquer esfera da vida pública ou privada, quando um dispositivo, prática ou critério aparentemente neutro tem a capacidade de acarretar uma desvantagem particular para pessoas pertencentes a um grupo específico, ou as coloca em desvantagem⁷²⁴. Tal ação ocorre quando, mesmo sem uma intenção objetiva, uma conduta “aparentemente neutra impacta, de modo diferenciado e prejudicial, indivíduos e grupos discriminados”, indo desde uma motivação inconsciente de um indivíduo ou inclusive pelas “estruturas organizacionais formais e informais, como acontece na discriminação institucional, na reprodução de privilégios invisibilizados ou naturalizados”⁷²⁵.

Já a discriminação múltipla ou direta é qualquer preferência, distinção, exclusão ou restrição baseada, de modo concomitante, em dois ou mais dos critérios, como nacionalidade, idade, sexo, orientação sexual, por exemplo, cujo objetivo ou resultado seja anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício, em condições de igualdade, de um ou mais direitos humanos e liberdades fundamentais em qualquer área da vida pública ou privada⁷²⁶.

⁷²¹ BIDAULT; MEYER-BISCH, 2015.

⁷²² Ibid.

⁷²³ OAS, 2013.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ RIOS, 2008.

⁷²⁶ OAS, op. cit.

Em resumo, a discriminação direta ocorre de modo intencional e consciente; já a discriminação indireta se dá em atitudes supostamente neutras, causando prejuízos ao indivíduo ou à comunidade, ainda que não seja proposital. O que as distingue é a intencionalidade⁷²⁷.

Há também, conforme preceitua Adilson Moreira, a discriminação negativa e positiva. A discriminação negativa ocorre quando um agente público ou privado trata uma pessoa de forma arbitrária, motivado por estigmas culturais, na qual eles procuram afirmar sua suposta superioridade sobre um grupo e manter seu status de privilegiado, atingindo diretamente o princípio de igualdade de tratamento⁷²⁸.

Já a discriminação positiva está vinculada aos princípios de igualdade material, da justiça social e da solidariedade, pois tem a finalidade de reverter os processos de marginalização que ocorreram ao longo da história. Ela “cria uma vantagem temporária ou permanente para membros de um determinado grupo que possui uma história de desvantagem” ou se encontra em uma situação de vulnerabilidade. A mesma tem como objetivo o “bem-estar de pessoas que se encontram em uma situação vulnerável”⁷²⁹.

No mesmo instrumento jurídico há um comprometimento entre os Estados para prevenir, eliminar, proibir e punir, consoante normas constitucionais, todos os atos e manifestações discriminatórias, de publicação, circulação ou difusão, por qualquer forma e/ou meio de comunicação, inclusive a Internet, de qualquer material que restrinja ou limite o uso de idioma, tradições, costumes e cultura de pessoas em atividades públicas ou privadas⁷³⁰.

A discriminação é expressamente vedada no ordenamento interno, conforme as normas do art. 3º, incisos III e IV e o art. 19 da Constituição Federal de 1988, que dispõem que dentre os objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil estão reduzir as desigualdades sociais e regionais, assim como “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação”. Na sequência, observa-se também o art. 5º, inciso XXXVI do texto constitucional, no qual afirma que “a lei punirá qualquer discriminação atentatória dos direitos e liberdades fundamentais”.

Outras normas da Constituição Federal de 1988 ainda proíbem a discriminação, como no mercado de trabalho (art.7, XX e XXXI), estabelecem idades diferentes de aposentadoria entre homens e mulheres (art. 201, §7º, I e II), protegem manifestações culturais populares, indígenas e afro-brasileiras (art.215, § 1º), reconhecem as tradições e organizações indígenas

⁷²⁷ RIOS, op. cit.

⁷²⁸ MOREIRA, 2017.

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ OAS, 2013.

(art. 231) e garantem a especial proteção para crianças e adolescentes (art.227) e para pessoas idosas (art.230).

A discriminação algorítmica decorre do fato de que, com o emprego de algoritmos, alguém que pertence a determinado grupo pode ser julgado a partir das características generalizadas de outro grupo, de modo que as características individuais daquele grupo sejam desconsideradas, ignoradas ou excluídas⁷³¹.

Na perspectiva da diversidade cultural, no caso das plataformas de conteúdo sob demanda, pode-se questionar a origem, amplitude e pluralidade dos catálogos disponíveis. Definidos com base em critérios não partilhados e de interesse econômico e curatorial das plataformas, sua constituição estabelece barreiras de entrada a novos e diversificados criadores/produtores de conteúdo. Assim, ainda que a Internet tenha permitido a pulverização das esferas de circulação e legitimação – se comparada ao modelo clássico da indústria cultural – pode-se afirmar que tais plataformas se configuram no atual contexto como novos tipos de intermediários no âmbito da produção e difusão de conteúdos digitais, que possuem enorme impacto sobre os bens culturais disponíveis para acesso da população⁷³².

Estudos empíricos têm demonstrado que os sistemas de aprendizado por máquinas podem incorporar vieses culturais e preconceitos raciais e de gênero. Essas evidências indicam que tecnologias de *machine learning*, se incorporados em sistemas de decisão sem a adoção de medidas técnicas para contrabalançar tais tendências, podem perpetuar estereótipos culturais, desfavorecendo grupos já vulneráveis⁷³³.

Verificou-se, por exemplo, que nomes tipicamente europeus são mais facilmente associados a termos agradáveis do que nomes de origem africana⁷³⁴. O que não é uma novidade, segundo o estudo da antropóloga Marimba Ani. A autora narra que “a supremacia branca é característica da cultura Europeia” e assim como outros bens materiais e imateriais africanos, “a música foi analisada, dissecada, “estudada” e traduzida para a linguagem da matemática” europeia. A música “foi escrita, e então poderia ser “lida” assim como alguém lê uma equação

⁷³¹ BARBOSA, 2021.

⁷³² LIMA, 2018.

⁷³³ LIMA, Ana; HISSA, Carmina; SALDANHA, Paloma. Inteligência artificial, algoritmos e o Direito: um panorama dos principais desafios. In: LIMA, Ana; HISSA, Carmina; SALDANHA, Paloma (coord.). *Direito digital: debates contemporâneos*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/doutrina/secao/inteligencia-artificial-algoritmos-e-o-direito-um-panorama-dos-principais-desafios-inteligencia-artificial-direito-digital-debates-contemporaneos/1279971221>. Acesso em: 05 fev. 2023.

⁷³⁴ Ibid.

matemática”. “Com a escrita vem o controle, e com o controle, para os Europeus, vem o poder”⁷³⁵.

Toda tecnologia, conforme explica Octavio Kulesz, destina-se a atender aos propósitos de um determinado grupo e, nem sempre, será possível eliminar vieses⁷³⁶, pois “eles são parte integrante das diferenças culturais”. “Tais vieses e estereótipos não estão apenas embutidos nos dados ou nos algoritmos, mas também na forma como as empresas e os usuários interagem com as máquinas”. Portanto, é necessário estudar “estratégias que ultrapassem um código de ética meramente abstrato e elaborar políticas públicas que garantam que os sistemas de inteligência artificial sejam auditáveis e passíveis de responsabilização”⁷³⁷.

Explica-se: a Internet e o celular triunfaram. Concomitantemente, a indústria continua a produzir e publicar grandes quantidades de produtos, empregam dezenas de milhares de pessoas, produzem abundância considerável de receita e ocupam grande parte do tempo do público.⁷³⁸

O conceito jurídico-constitucional de vulnerabilidade é utilizado, de acordo com Mariana Canotilho, “com referência a indivíduos, grupos ou segmentos de população que carecem de especial proteção ou de discriminações positivas”, possibilitando “interpretações normativas e uma ponderação de conflitos entre direitos e valores constitucionais distinta da tradicional, em diversas situações”. A autora destaca que a vulnerabilidade “não tem de ser superada ou “consertada” pela ordem jurídica, nem é objetivo jurídico-constitucional a sua eliminação”⁷³⁹.

As mulheres negras se encontram em peculiar situação de vulnerabilidade em âmbitos variados da vida social, seja no local de trabalho, nas ruas e mesmo no padrão estético, algo

⁷³⁵ ANI, 1994.

⁷³⁶ Juarez Freitas conceitua vieses (“*biases*”) como “predisposições automáticas ou distorções cognitivas do cérebro que podem conduzi-lo a importantes erros de avaliação”. O autor destaca que “por mais alarmante que isso possa soar, normalmente não são os hábitos escolhidos e as virtudes cultivadas, mas os vieses (com seus vícios de avaliação e atribuição causal), que, combinados à força da avaliação causal, contexto, levam despoticamente ao resultado.” Em: FREITAS, Juarez. Hermenêutica e desvios cognitivos. *Revista de Direitos e Garantias Fundamentais*, Vitória, n. 13, p. 277-308, jan./jun. 2013. DOI: 10.18759/rdgf.v0i13.416. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/416>. Acesso em: 10 jan. 2023.

⁷³⁷ KULESZ, 2022.

⁷³⁸ HESMONDHALGH, 2007.

⁷³⁹ CANOTILHO, Mariana. A vulnerabilidade como conceito jurídico-constitucional. *Oñati Socio-Legal Series*, Oñati, Espanha, v. 12, n. 1, p. 138-163, 2022. DOI: 10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1262. Disponível em: <https://opo.iisj.net/index.php/osls/article/view/1328>. Acesso em: 20 fev. 2023.

majoritariamente fomentado pela mídia, direcionadas para um ideal de branquitude⁷⁴⁰. É a denominada “ideologia do branco”⁷⁴¹.

No final da década de 1970 e durante os anos de 1980, as questões políticas debatidas no que concerne ao racismo e sexismo também foram colocadas na pauta do feminismo negro brasileiro, com o objetivo de atender aos interesses e necessidades do conjunto de mulheres, e não somente daquelas que representavam a mulher branca e eurocêntrica⁷⁴².

A ruptura desse discurso e padrão social se deu através da atenção para as opressões sofridas pelas mulheres negras, cujas intersecções potencializam as discriminações sofridas, o que tomou força com o movimento político representado pelo feminismo negro⁷⁴³.

O celular se transformou de aparelho de comunicação em dispositivo de vigilância. Todas as tecnologias de entretenimento e interação cibernética servem a finalidades democráticas e a ações de controle distribuído. O mapeamento e classificação da sociedade em grupos aceitáveis e perigosos pode ser realizado com uma precisão inigualável quando efetuado por algoritmos⁷⁴⁴.

Entretanto, como foi apontado neste capítulo, o excesso de criação de músicas, especificamente, por parte da indústria fonográfica americana, faz os usuários consumirem tão somente o que gravadoras estadunidenses disponibilizam em plataformas. Com o uso de algoritmos, a cultura permanece como meio de controle da grande massa por intermédio da música. Basta observar o *ranking* de artistas mais ouvidos no Brasil no Spotify, o “Top Artistas Brasil 2022”, em que se encontram, majoritariamente, artistas brancos e homens⁷⁴⁵.

Apesar de preocupante, Silva e Ehrhardt Junior consolidam que “tais problemas podem ser mitigados com supervisões que analisem finalidade, restrições, requisitos e decisões do sistema de maneira coerente e transparente”⁷⁴⁶. Os vieses discriminatórios devem ser tolhidos já na fase de coleta, de modo que os critérios a serem utilizados no processamento da

⁷⁴⁰ RIOS, Roger Raupp; SILVA, Rodrigo da. Discriminação múltipla e discriminação interseccional: aportes do feminismo negro e do direito da antidiscriminação. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, Brasília, DF, n. 16, p. 11-37, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/xKt5hWwZFCChwrbtFZxTGXKf/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 13 fev. 2023.

⁷⁴¹ RIOS, 2008.

⁷⁴² RIOS; SILVA, op. cit.

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ SILVEIRA, 2019.

⁷⁴⁵ SPOTIFY. *Playlist “Top Artistas Brasil 2022”*. 30 nov. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX1lt6pbD2kAi?si=2fd5dafaf14a440b>. Acesso em: 20 fev. 2023.

⁷⁴⁶ SILVA, Gabriela Buarque Pereira; EHRHARDT JUNIOR, Marcos. Diretrizes éticas para a Inteligência Artificial confiável na União Europeia e a regulação jurídica no Brasil. *Revista IBERC*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 1-28, 2020. DOI: 10.37963/iberc.v3i3.133. Disponível em: <https://revistaiberc.responsabilidadecivil.org/iber/article/view/133>. Acesso em: 30 jun. 2022.

inteligência artificial estejam livres de tais falhas. É importante, assim, que a base de dados seja inclusiva no que tange a diversas culturas e origens⁷⁴⁷.

Algumas das recomendações apontadas pela UNESCO, no ano de 2017, para a promoção da diversidade cultural no ambiente digital incluem a ampliação das competências tecnológicas do setor cultural e do público para expandir a participação na criação, produção, distribuição, disseminação e acesso à diversidade de expressões culturais na Internet; e a promoção do acesso equitativo e do equilíbrio no fluxo dos bens e serviços culturais, em particular por meio de tratamento preferencial às obras criadas e produzidas por artistas⁷⁴⁸.

Do ponto de Adilson Moreira “discriminar é errado”, entretanto em regra implica em uma violação de direitos pois esse comportamento impede a expressão dos fundamentais e dos direitos humanos, “que possuem importância instrumental para uma vida integrada”. Tais atos afetam diferentes dimensões da vida das pessoas, diferentes dimensões do princípio da igualdade e diferentes dimensões do princípio da dignidade da pessoa humana, fazendo que as pessoas estejam sempre em uma situação de perene subordinação⁷⁴⁹.

Os desenvolvedores de sistemas, bem como as comunidades de usuários desses sistemas, organizadas por meio da Internet, devem estabelecer os marcadores adequados para a normatividade da programação, imbuídos de uma semântica pautada e influenciada pelas normas jurídicas voltadas à efetivação de direitos fundamentais, em especial o direito à não discriminação⁷⁵⁰.

Como exemplo de que é possível, em setembro de 2021, o Spotify anunciou uma campanha intitulada “Abra seus ouvidos”, convidando os consumidores brasileiros a consumirem músicas e conteúdos criados por “vozes” pretas brasileiras. A campanha apresenta relatos de artistas brasileiros pretos que ilustram a extensão do racismo na construção da indústria cultural⁷⁵¹.

O Spotify também anunciou uma doação inédita de R\$ 3,5 milhões à organização social Vale do Dendê, uma aceleradora de impacto social e centro de inovação criada em Salvador,

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ LIMA, 2018.

⁷⁴⁹ MOREIRA, 2017.

⁷⁵⁰ DUARTE, Alan; NEGÓCIO, Ramon de Vasconcelos. Todos são iguais perante o algoritmo? Uma resposta cultural do direito à discriminação algorítmica. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 18, n. 100, p. 218-244, out./dez. 2021. DOI: 10.11117/rdp.v18i100.5869. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/5869/pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

⁷⁵¹ SPOTIFY lança campanha de valorização à cultura preta no Brasil. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 21 set. 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/09/4950746-spotify-lanca-campanha-de-valorizacao-a-cultura-preta-no-brasil.html>. Acesso em: 15 fev. 2023.

na Bahia. O investimento será usado para investir em pequenos produtores de música e criadores de *podcast* pretos⁷⁵².

Isto é, não só o Estado se apresenta como importante pilar da regulação algorítmica⁷⁵³, mediante a formalização e institucionalização do direito, mas também, e sobretudo, outros atores diretamente envolvidos na criação e propagação de mecanismos decisórios autônomos, capazes de estruturar a vida em sociedade por meio da atuação em rede. A compreensão do Direito enquanto expressão cultural, nesse sentido, é essencial para que se construam as pontes necessárias entre as normatividades técnicas e jurídicas visando à efetivação de direitos fundamentais⁷⁵⁴.

Assevera Mariana Canotilho que espaços coletivos - como são categorizadas as plataformas de *streaming*, - “implicam a superação da dicotomia histórica público/privado”, ao possibilitar o “exercício do autogoverno e da autodeterminação por parte das pessoas e das estruturas institucionais por elas criadas, garantindo, por outro lado, o cumprimento das exigências básicas decorrentes dos princípios da igualdade e universalidade”. Embora seja uma tarefa utópica, se “colocados fora da lógica de mercado, no sentido de não obedecerem a finalidades lucrativas, serão mecanismos importantes de gestão das vulnerabilidades e regulação das dependências pessoais e sociais”⁷⁵⁵.

Além disso, a escritora afirma que a vulnerabilidade, constitui, também, “estruturas institucionais relevantes para a superação da precariedade (que é, simultaneamente, potenciada por agravante de vulnerabilidades inerentes e conjunturais, deslocando-as do plano hipotético para o plano efetivo)”. Assim, os “territórios do comum permitem mobilizar a linguagem dos direitos, estendendo-a a novas categorias associadas à ideia de vulnerabilidade, com o emprego de novos direitos, como o direito ao cuidado ou o direito de acesso a bens públicos”⁷⁵⁶.

A sociedade decidiu proteger esse novo nicho de bens culturais, do que decorreram vários questionamentos, que começam sobre essa própria decisão, considerando o argumento de que os chamados modos de criar, fazer e viver devem corresponder às deliberações vivas de cada coletividade em seu tempo de existência, ou seja, ao “direito de participar livremente da vida cultural da comunidade”⁷⁵⁷.

⁷⁵² Ibid.

⁷⁵³ A regulação algorítmica nada mais é do que a “governança do controle digital”, são formas e mecanismos de coordenação e controle social, econômico, político, mas também tecnológico, por intermédio do mercado, concorrência, negociação, rede, contrato ou o próprio controle digital. Em: HOFFMANN-RIEM, 2022.

⁷⁵⁴ DUARTE; NEGÓCIO, op. cit.

⁷⁵⁵ CANOTILHO, 2022.

⁷⁵⁶ Ibid.

⁷⁵⁷ CUNHA FILHO, 2021b.

Octavio Kulesz propõe o fortalecimento da cadeia produtiva, na área da criação, em termos de produção, distribuição, acesso e consolidação do ecossistema de dados, por um marco referencial de políticas públicas que vá além de meras declarações sobre ética, a fim de garantir que as aplicações de Inteligência Artificial com impacto na vida cultural e social sejam auditáveis e passíveis de responsabilização. Caso contrário, a cultura se tornará apenas mais uma mercadoria – carente de identidade, valores e significado⁷⁵⁸.

4.4 A LICENÇA DE USO DE DIREITOS AUTORAIS DO SPOTIFY COM AS GRAVADORAS

Conforme apontado, no início do Spotify, os fonogramas inseridos no aplicativo eram pirateados, sem licenciamento de titulares, editoras e gravadoras.

Segundo investigações do escritor e pesquisador Rasmus Fleischer, a versão beta do serviço de *streaming* utilizou arquivos MP3 pirateados, pois segundo a própria plataforma, durante o período de teste, “usariam as músicas que encontrassem”⁷⁵⁹.

O caminho percorrido até a celebração de acordos entre as partes envolveu, todavia, complexas e demoradas negociações que decorreram desde a fundação do Spotify. A hostilidade por parte dos executivos das companhias discográficas era tão grande que se recusavam mesmo a experimentar eles próprios o serviço, quanto mais a licenciar as músicas dos seus catálogos⁷⁶⁰.

Em 2008, em conjunto com a Merlin (associação representante das editoras independentes de discos), as quatro maiores companhias discográficas do mundo (Universal Music Group, Warner Music Group, Sony Music Entertainment e EMI) adquiriram em conjunto uma participação acionista de 18% da plataforma⁷⁶¹, o que complicou todas as discussões sobre compensação justa por *plays* e direitos autorais para artistas, compositores e gravadoras independentes⁷⁶².

⁷⁵⁸ KULESZ, 2022.

⁷⁵⁹ ESTRELLA, Carlos Felipe. Versão beta do Spotify teria usado arquivos MP3 piratas. *Adrenaline*, 09 maio 2017. Disponível em: <https://adrenaline.com.br/noticias/v/49585/versao-beta-do-spotify-teria-usado-arquivos-mp3-piratas>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁷⁶⁰ ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁷⁶¹ Merlin é uma agência de direitos digitais de abrangência mundial para o setor de selos independentes. Ele representa e atua coletivamente em nome de mais de 20 mil selos e distribuidoras presentes em 47 países. A empresa permite que os selos independentes tenham acesso efetivo a fluxos de receita digital. Além de representar os direitos perante o Spotify, Merlin também faz o licenciamento de: SoundCloud, YouTube Red, Spotify, Pandora, Google Play, Deezer, Vevo and KKBOX. Em: MERLIN. Disponível em: <http://www.merlinnetwork.org/what-we-do>. Acesso em: 17 nov. 2022.

⁷⁶² ERIKSSON *et al.*, 2019.

Após um hiato de 8 anos, no primeiro trimestre de 2016, o Spotify realizou um acordo para pagar os direitos autorais de execução pública e fonomecânicos nos Estados Unidos junto à Associação Nacional Discográfica, que defende os direitos dos detentores de direitos autorais no país. Ao quitar o acordo de US\$ 16 milhões, o Spotify afirmou ser “um passo crucial para melhorar a transparência no mundo da música e garantir que os compositores recebam seus direitos autorais”⁷⁶³.

No ano seguinte, em 2017, o Spotify fechou um acordo global de licenciamento de direitos autorais com as 3 maiores gravadoras do mercado, a Universal Music, a Sony Music e a Warner Music⁷⁶⁴.

Em maio de 2018, a *Music Business Worldwide* descobriu os registros corporativos do Spotify que detalhavam esses acordos, mostrando que, entre eles, essas partes compartilhavam uma participação acionária de 18% como resultado desses acordos de lançamento do Spotify⁷⁶⁵.

Enquanto que a vice-líder do mercado, a Sony BMG, adquiriu a maior quantia, com 117.392 ações do Spotify – o que equivalia a 6% da empresa de *streaming*, a líder mundial, Universal Music Group adquiriu 97.827 (5%), mas em 2012 a gravadora adquiriu a EMI Music, que obteve uma participação de 2% no Spotify em 2008. Isso retrospectivamente deu à Universal Music uma participação de 8% no Spotify no lançamento⁷⁶⁶.

A Warner Music recebeu 78.261 ações – equivalentes a 4% dos negócios do Spotify em 2008 – e a Merlin levou para casa 19.565, equivalentes a exatamente 1%. Os valores percentuais dessas participações foram posteriormente diluídos por rodadas adicionais de investimento do Spotify⁷⁶⁷.

Em abril de 2018, após o lançamento do Spotify na Bolsa de Valores de Nova York, a Merlin vendeu 100% de suas ações pelo valor estimado em mais de US\$ 100 milhões. No mês de agosto, a Warner anunciou que também havia vendido a totalidade de sua participação no Spotify. O CEO da Warner Music, Steve Cooper, relatou aos investidores da empresa que a

⁷⁶³ SPOTIFY alcança acordo sobre direitos autorais. *Exame*, São Paulo, 18 mar. 2016. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/spotify-alcanca-acordo-sobre-direitos-autorais/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁷⁶⁴ SPOTIFY faz acordo com a Warner Music. *Forbes*, 25 ago. 2017. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2017/08/spotify-faz-acordo-de-licenciamento-com-warner-music/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁷⁶⁵ SPOTIFY Streaming Service. *Music Business Worldwide*, 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/companies/spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁷⁶⁶ SPOTIFY Streaming Service. *Music Business Worldwide*, 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/companies/spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁷⁶⁷ Ibid.

Warner arrecadou US\$ 504 milhões com a venda de 100% de suas ações do Spotify no trimestre encerrado em junho de 2018⁷⁶⁸.

A empresa creditou a seus artistas US\$ 126 milhões desse valor, equivalente a 25% do total de receitas. No entanto, esses US\$ 126 milhões foram colocados contra saldos de artistas não recuperados em adiantamentos, o que significa que muito disso teria ficado com a Warner⁷⁶⁹.

Em julho de 2018, a Sony Corp. confirmou que 50% das ações da Sony Music no Spotify foram vendidas no segundo trimestre daquele ano por “uma contraprestação agregada de ¥ 82.616 bilhões de ienes (US\$ 768 milhões) em dinheiro”⁷⁷⁰.

Antes do lançamento do Spotify em abril de 2018, a Sony Music acabou com uma participação acionária de 5,7% na empresa de *streaming*, sugerindo que adquiriu ações adicionais do Spotify após a aquisição de uma parcela inicial por meio do contrato de licenciamento em 2008⁷⁷¹.

Ao contrário do Warner Music Group, a Sony Music ignorou os saldos não recuperados ao pagar aos artistas sua parte desses rendimentos. Em janeiro de 2021, durante uma investigação parlamentar do Reino Unido sobre *Streaming Economics*, o CEO e presidente da Sony Music UK , Jason Iley , confirmou que, de seus US\$ 768 milhões em receitas do Spotify em 2018, a Sony Music pagou mais de US\$ 250 milhões “diretamente no bolso dos artistas”⁷⁷².

Desde janeiro de 2021, a Sony Music continua a deter 50% de suas ações pré-flotação do Spotify. A Universal Music Group continua a possuir 100% de sua participação.

É importante ressaltar que o Spotify e seus concorrentes dependem do mesmo produto: uma licença de distribuição para que os consumidores possam ter “todas as músicas” em apenas um aplicativo. Este produto pode ser comprado de apenas uma fonte: “o cartel de música gravada liberado”⁷⁷³.

Trata-se de um licenciamento voluntário por meio de um coletivo que estabelece taxas de licenciamento para as obras dos membros. No contexto do *streaming*, o licenciamento coletivo é usado para licenciar direitos de execução em obras musicais transmitidas (ou seja, o direito de executar a música subjacente a uma gravação)⁷⁷⁴.

⁷⁶⁸ Ibid.

⁷⁶⁹ Ibid.

⁷⁷⁰ Ibid.

⁷⁷¹ Ibid.

⁷⁷² SPOTIFY Streaming Service. *Music Business Worldwide*, 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/companies/spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

⁷⁷³ ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁷⁷⁴ PRIEST, 2021.

Ainda que os contratos de licenciamento tenham tornado o Spotify um serviço legal e, hoje, obtenha ferramentas que identificam automaticamente quem é o detentor dos direitos autorais, com as *Mediachain Labs*, por exemplo, há constantes críticas à inabilidade de reduzir o compartilhamento ilegal de arquivos e aos seus pagamentos precários a compositores e artistas conexos⁷⁷⁵.

Conforme estudado por Alexandre Pessler⁷⁷⁶, as plataformas digitais transformaram fonogramas em dados, dados estes que vêm sendo utilizados para criar obras musicais derivadas, sem a autorização dos titulares, conforme denúncia da Associação Americana de Indústria de Gravação (RIAA)⁷⁷⁷.

Consoante a RIAA⁷⁷⁸, o serviço baseado em inteligência artificial vai além dos algoritmos avançados. Trata-se de um sistema complexo de autoaprendizagem, capaz de extrair vocais ou instrumentais de músicas e mixar faixas usando a IA de artistas conhecidos⁷⁷⁹. Avista-se uma nítida contrafação de direitos autorais, realizada por serviços *online*, por aplicativos e sites, preocupando as gravadoras, pois na visão das mesmas, geradores de músicas ameaçam a indústria da música⁷⁸⁰.

Já para os compositores musicais, por exemplo, a Inteligência Artificial transforma os processos de criação e produção cultural, facilitando a inovação na oferta de bens e serviços e reduzindo o tempo de dedicação, bem como sua dependência em relação a colaboradores especializados. Para compor uma música, por exemplo, os aplicativos de baixo custo permitem

⁷⁷⁵ SPOTIFY compra empresa para identificar dono dos direitos autorais de uma música. *Canal Tech*, 26 abr. 2017. Disponível em: <https://canaltech.com.br/mercado/spotify-compra-empresa-para-identificar-dono-dos-direitos-autorais-de-uma-musica-92816/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁷⁷⁶ PESSERL afirma que “os conglomerados digitais exploram as músicas gravadas como parte da produção, análise, embalagem e venda de dados, da gestão de dados para terceiros (gravadoras, editoras etc.). Utilizações digitais de música podem fornecer três tipos distintos de dados. Em primeiro lugar, são dados sobre as características dos ouvintes identificados por critérios como localização, horário de acesso à música, ouvintes repetidos da mesma faixa ou artista, ajuste de volume, gama de preferência musical (ecclética, restrita, artistas novos ou antigos) e todos os tipos de padrões relacionados de hardware, software e atividade na Internet”. Na sequência, “o consumo de música digital oferece a oportunidade de análise semântica de conversas online sobre música. Isso envolve a coleta e análise de palavras usadas e descrições sobre músicos e bandas em artigos, resenhas, blogs, fóruns e nas redes sociais plataformas de mídia. Em terceiro lugar, é a análise do conteúdo sonoro de música digital em que canções ou faixas individuais podem ser analisadas e comparadas quanto a traços óbvios, como melodia, harmonia, ritmo e altura, junto com os instrumentos usados, gênero do vocalista e características estilísticas, como dançabilidade ou uso de distorção” Em: PESSERL, 2020.

⁷⁷⁷ VAN DER SAR, Ernesto. RIAA flags ‘Artificial Intelligence’ music mixer as emerging copyright threat. *Torrent Freak*, 17 out. 2022. Disponível em: <https://torrentfreak.com/riaa-flags-artificial-intelligence-music-mixer-as-emerging-copyright-threat-221017/>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁷⁷⁸ RECORDING INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA (RIAA). Disponível em: <https://www.riaa.com>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁷⁷⁹ VAN DER SAR, op. cit.

⁷⁸⁰ COLE, Samantha. Record labels say AI music generators threaten music industry. *Vice*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/pkgxqz/record-labels-say-ai-music-generators-threaten-music-industry>. Acesso em: 31 out. 2022.

que criadores assumam as funções antes executadas por estúdios, engenheiros de som e distribuidores⁷⁸¹. Conforme apontado, - e embora não seja o tema do trabalho - as Inteligências Artificiais Generativas, por exemplo, são a aposta dos que advogam a favor do uso dessa tecnologia para criação e inspiração de novas faixas.

Negociar é preciso e casos como das cantoras internacionais Taylor Swift e Adele comprovam que a plataforma precisa acolher mais generosamente com quem, de fato, faz a plataforma ser tão grandiosa.

Em 2014, a cantora estadunidense Taylor Swift retirou seu catálogo da plataforma Spotify, afirmando que “não compensa” financeiramente os cantores, produtores e escritores e não concordava com a ideia de que música não tem valor, e nem com o modelo gratuito da plataforma. Para a cantora, tratava-se de um esforço enorme compor um álbum e submetê-lo a um “experimento”, referindo-se ao Spotify. Na época, os representantes do Spotify lamentaram a decisão da cantora e a convidaram a mudar de ideia, pois a plataforma se tratava de uma nova economia da música⁷⁸².

Após 3 anos afastada de todas as plataformas, não apenas do Spotify, em comemoração ao seu sucesso, Taylor anunciou em suas redes sociais que estava de volta ao Spotify, com todo o seu catálogo, como forma de “agradecimento aos fãs”⁷⁸³.

Outro caso que merece destaque, embora não envolva *royalties*, é a negociação havida entre a cantora britânica Adele e o Spotify. No presente caso, a cantora pediu para que a plataforma retirasse o “modo aleatório” de reprodução do seu álbum “30”, lançado em 2021. Tal recurso é disponibilizado apenas na versão paga do aplicativo e o motivo é simples: há uma história a ser contada a partir das listas de faixas⁷⁸⁴. Tal tipo de influência demonstra que grandes artistas podem e devem se unir para pleitear por melhores acordos com a plataforma e, isso vem ocorrendo gradualmente.

⁷⁸¹ OLIVEIRA, Marielza. Inteligência Artificial e cultura: um encontro transformador. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 19-35. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁷⁸² TAYLOR explica retirada de músicas do Spotify: ‘Não compensa’. VEJA, São Paulo, 07 nov. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/taylor-explica-retirada-de-musicas-do-spotify-nao-compensa/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁷⁸³ TAYLOR Swift retorna ao catálogo de serviço de *streaming*. G1, Rio de Janeiro, 09 jun. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/taylor-swift-retorna-ao-catalogo-de-servico-de-streaming.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁷⁸⁴ RAVINDRAN, Jeevan. Adele pede e Spotify retira “ordem aleatória” de seu novo álbum. CNN Brasil, 21 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/adele-pede-e-spotify-retira-ordem-aleatoria-de-seu-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

Para nova plataforma digital que pretenda entrar no mercado musical de *streaming*, para poder disponibilizar músicas aos usuários, necessita obter três licenças diferentes. Uma delas deve ser obtida com as gravadoras ou com as agregadoras, para quem são pagos os direitos conexos. Uma segunda licença precisa ser negociada com os titulares do Direito de Autor (compositor e/ou editoras), sendo atualmente feita principalmente por meio da UBEM, e, por isso, representa grande parte dos titulares das obras musicais (composições) no Brasil, mas pode ser feita também por meio das agregadoras, quanto às obras que estão sob o seu gerenciamento. Já a terceira licença é obtida com o ECAD, que por força da decisão do STJ, já mencionada, tem a legitimidade para a cobrança dos direitos sobre a execução pública das músicas dispostas nas plataformas de *streaming*⁷⁸⁵. O intérprete musical, muitas vezes também autor, poderá ter um contrato com uma gravadora que fará a distribuição do seu acervo, ou poderá se valer dos serviços das empresas agregadoras, tais como a OneRPM, a Tratore, a CD Baby, entre outras indicadas pela plataforma do Spotify^{786,787}, que cuidam do licenciamento e distribuição no Spotify e em outros serviços de *streaming* musical⁷⁸⁸.

Para isso, em alguns casos, as agregadoras cobram uma taxa por música lançada nos serviços digitais e, ainda, um percentual das receitas obtidas com a exploração das obras, o que pode chegar até a 30% do valor da receita. Algumas destas empresas também oferecem outros serviços como: o acompanhamento, o marketing e a assessoria na carreira musical. Portanto, o fluxo para o executante distribuir as músicas nas plataformas de *streaming* é praticamente o mesmo de antes apresentado para que o compositor possa cadastrar suas obras para recebimento dos *royalties*⁷⁸⁹.

Conseqüentemente, esse contexto que envolve os processos de licenciamento e disponibilização das obras musicais no ambiente digital pode servir como obstáculo para que novos serviços digitais de música se estabeleçam, bem como gera dificuldade para que os autores disponibilizem suas obras nas plataformas ou, em certos casos, para receberem os valores arrecadados com a exploração de suas obras, os autores, que criam a matéria-prima que faz girar toda a indústria fonográfica, são aqueles que recebem a menor fatia do bolo dos

⁷⁸⁵ VALENTE, 2013.

⁷⁸⁶ SPOTIFY. *Distribuidores de artistas*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/providers>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁷⁸⁷ “Dentro do ecossistema de *streaming* de música, os agregadores desempenham o papel crucial de solicitar e coletar esses metadados de música, tornando a música e os artistas “algoritmos prontos”. Em: ERIKSSON *et al.*, 2019.

⁷⁸⁸ PIRES, 2017.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

royalties advindos do *streaming*. Em última instância, a médio ou longo prazo, é possível que esse cenário gere prejuízos também para os usuários e consumidores de música⁷⁹⁰.

As tarefas de monitorar o uso de obras protegidas por direitos autorais por milhares de locais ao vivo, emissoras e serviços de *streaming*, cobrar por esse uso, coletar e distribuir essas receitas e realizar as funções contábeis relacionadas são assustadoras para qualquer editor, sem mencionar um compositor não representado. Os coletivos de licenciamento permitem que os proprietários de direitos autorais terceirizam essas tarefas para o coletivo e compartilham os custos com toda a indústria⁷⁹¹.

As gravadoras demonstram uma recusa contínua em licenciar usos de música protegida por direitos autorais⁷⁹² em que, apesar de ser benéfico para o público e para os artistas, ameaça seus modelos de negócios existentes⁷⁹³. As gravadoras só demonstram preocupação e se mobilizam quando se veem ameaçadas de perder caixa.

Marcos Wachowicz explica que, o licenciamento de direitos autorais implica um nível mínimo de negociação entre o titular de direitos e a pessoa que deseje utilizar a obra, o que não se viu nas negociações nos anos de 2016 e 2017 com as gravadoras. Mesmo admitindo que os *royalties* e termos de uso possam ser padronizados, há uma necessidade de concluir um acordo entre o usuário e o titular⁷⁹⁴.

Em determinados setores, segue o autor supra, tais licenças são celebradas individualmente entre titulares e usuários, mesmo que de forma automatizada. Na música, este tipo de negociação individual é impraticável: o repertório musical está sendo constantemente atualizado, além de ser composto por artistas de todo o mundo. O custo de transação para obter todas as autorizações necessárias para operação de uma rádio, por exemplo, tornaria impraticável o processo, resultando em redução da escolha do consumidor⁷⁹⁵.

Acordos de licenciamento complexos também afetam a quantidade de dinheiro que os artistas recebem em modelos de *streaming*. As taxas de *royalties* que os artistas recebem pelos fluxos de suas gravações sonoras são derivadas de seus contratos com as gravadoras. A razão para esses pagamentos baixos não são os motivos de busca de lucro dos serviços de *streaming*. Em vez disso, resulta do sistema de licenciamento de direitos autorais dividido, que concede às

⁷⁹⁰ Ibid.

⁷⁹¹ PRIEST, 2021.

⁷⁹² Ibid.

⁷⁹³ SOLO, Alex. The role of copyright in an age of online music distribution. *19 Media & Arts Law Review*, p. 169-194, 2014. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2462006>. Acesso em: 31 out. 2022.

⁷⁹⁴ WACHOWICZ; PESSERL, 2019.

⁷⁹⁵ Ibid.

grandes gravadoras uma posição de barganha superior contra os modelos de distribuição de música *online*, levando a custos de transação desnecessariamente altos⁷⁹⁶.

Como os proprietários de direitos autorais escolheram dividir esse pote lucrativo entre si, creem que os serviços de *streaming* não são uma preocupação. Assim, os serviços de *streaming* de música sustentam que, se há um problema com o *status quo*, é as gravadoras recebendo demais e que qualquer aumento na participação das editoras deve resultar em uma diminuição concomitante dos *royalties* das gravadoras, ao invés da extração de recursos dos próprios serviços de *streaming*⁷⁹⁷.

Os serviços de *streaming* musical são rápidos em apontar que as principais editoras são de propriedade das mesmas corporações que as grandes gravadoras. Logo, os executivos são julgados por sua capacidade de aumentar a receita, sendo improvável que os chefes das gravadoras apoiem qualquer solução que reduza suas receitas. A necessidade de acordos intra-industriais sobre questões de pagamento justo parece inevitável⁷⁹⁸.

Os dados reforçam a necessidade de rever tais licenças de uso de direitos autorais. No ano de 2022, a Universal Music Group terminou o ano valendo três vezes mais que o Spotify. Enquanto a maior plataforma de *streaming* musical do mundo terminou o pregão da Bolsa de Valores de Nova York em US\$ 15,26 bilhões em dezembro de 2022, a maior detentora de direitos autorais ficou em US\$ 18,03 bilhões. Essa avaliação pública é resultado do próprio impressionante desempenho do Spotify no ano de 2022 e de alguns aumentos oportunos de preços e na receita de assinaturas⁷⁹⁹.

No mesmo ano, ficou constatado que a participação de mercado das principais gravadoras no Spotify caiu, enquanto as faixas independentes inundaram a plataforma. O Spotify afirmou que 75% das reproduções de faixas de música em sua plataforma no ano passado foram distribuídas pelos três maiores *majors* ou por um membro da gravadora Merlin. Isso significa que um quarto dos *streams* de música no Spotify no ano de 2022 (25%) foi distribuído por empresas que não eram afiliadas às *majors* ou Merlin graças ao modelo *pro-rata* de pagamentos de direitos autorais⁸⁰⁰.

⁷⁹⁶ SOLO, op. cit.

⁷⁹⁷ PRIEST, 2021.

⁷⁹⁸ PRIEST, 2021.

⁷⁹⁹ INGHAM, Tim. Universal music group finished 2022 worth nearly three times as much as Spotify. *Music Business Worldwide*, 30 dez. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/universal-music-group-ended-2022-worth-nearly-three-times-as-much-as-spotify/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

⁸⁰⁰ INGHAM, Tim. Major record company market share on Spotify fell again in 2022, as indie tracks flooded the service. *Music Business Worldwide*, 07 fev. 2023. Disponível em:

Em janeiro de 2023, o Spotify firmou um acordo de licenciamento com a Rotana Music, a maior gravadora do Oriente Médio, sediada na Arábia Saudita, no qual a Warner Music Group possui participação minoritária. Nesse acordo firmado entre as empresas, a plataforma adicionou mais de 10.000 (dez mil) músicas árabes aos usuários⁸⁰¹.

Se o *streaming* interativo não estivesse sujeito aos poderes de resistência das gravadoras, isso permitiria um mercado competitivo de *streaming* interativo, onde vários inovadores de distribuição de música *online* poderiam acessar amplos catálogos de gravações de som. O *streaming* interativo é prejudicado por requisitos complexos de licenciamento e gravadoras que aproveitam o sistema de direitos divididos para manter trabalhos de licenciamento e alavancar pagamentos exorbitantes. Isso forneceria aos detentores de direitos autorais fluxos de receita adicionais e concederia aos artistas independentes e às associações de compositores maior poder de barganha, e seria de se esperar que os usuários, que se importam para onde vai o dinheiro quando pagam pela música, migrassem para modelos com compensação mais justa aos artistas⁸⁰².

De acordo com um relatório do ano de 2022 do comitê parlamentar do Reino Unido, devido a uma variedade de razões econômicas e estruturais, a participação da receita de *streaming* está atualmente inclinada a favor dos proprietários dos direitos de gravação de som. A GESAC defende uma melhor distribuição do valor gerado pela economia do *streaming* entre todos os *stakeholders* e considera que, após abordar a necessidade de aumentar o gráfico de pizza da receita total e os desequilíbrios e disfunções sistêmicas no funcionamento das plataformas no *online*, autores e compositores devem se beneficiar mais favoravelmente do sucesso resultante deste mercado⁸⁰³.

São inúmeras críticas que a plataforma vem sofrendo ao longo dos anos, tanto por artistas quanto por donos de podcasts, e tais críticas são pertinentes ao se analisar a legislação brasileira de direitos autorais e a constituição federal. Entretanto o CEO da empresa acredita

<https://www.musicbusinessworldwide.com/major-record-company-market-share-on-spotify-fell-again-in-2022-as-indie-tracks-flooded-the-service/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁸⁰¹ STASSEN, Murray. Spotify just added 10,000 new arabic songs to its platform via a licensing deal with rotana music. *Music Business Worldwide*, 17 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-added-10000-arabic-songs-to-its-platform-via-a-licensing-deal-with-rotana-music1/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁸⁰² SOLO, 2014.

⁸⁰³ LEGRAND, 2022.

ser importante não mudar as políticas da empresa com base em um criador, nem com base em nenhum ciclo midiático⁸⁰⁴.

Nos EUA, os compositores e as editoras aumentaram seu ganho de 10,5 para 15,1%, pelo período de 2018 a 2022, de direitos autorais por músicas tocadas nas plataformas de *streaming* nos EUA. A decisão veio pelo colegiado responsável por avaliar questões acerca da matéria no país, o *Copyright Royalty Board*. Além desse aumento, as plataformas deverão pagar, com correção monetária, todos os valores que deixaram de depositar nestes últimos 4 anos⁸⁰⁵. Embora as legislações sejam adversas, tal decisão pode abrir precedentes tanto para o Brasil quanto para outros países.

A ação movida pela Associação Nacional dos Editores de Música (NMPA, em inglês) busca por um reajuste de 20%, pelo período de 2023 a 2027, para os compositores e editoras. Entretanto as plataformas, como, Spotify, Amazon Music, Youtube e demais, recorreram desta decisão afirmando que esse aumento torna o seu modelo de negócio insustentável⁸⁰⁶.

Em um comunicado, Garrett Levin, presidente/CEO da Digital Media Association, que representa os serviços de *streaming*, afirmou que esta decisão ocorre quando os três principais grupos de gravadoras - que operam as três maiores editoras de música do mundo - continuam a ganhar a maioria dos lucros da indústria enquanto relatam um crescimento consistente de receita de dois dígitos como resultado do *streaming*. Levin acredita que é hora de todas as gravadoras, editoras, escritores, artistas e serviços envolvidos em discussões abrangentes descobrirem o equilíbrio certo de compartilhamento de *royalties* daqui para frente⁸⁰⁷.

Embora o estudo da CMA tenha apontado que não há probabilidade de existir estratégias para prejudicar o setor editorial, que há um equilíbrio no mercado e que os consumidores terem acesso ilimitado aos catálogos musicais é financeiramente mais benéfico, o órgão expõe que é sim necessário um auxílio maior por parte das gravadoras aos compositores e introduzir inovações a esses instrumentos. Entretanto o órgão fiscalizador não acredita que seja necessário alterar e/ou restringir as cláusulas contratuais de licenciamento de direitos autorais, e sim, os detentores de direitos utilizarem suas obras de maneira inovadora⁸⁰⁸. Porém destaca-se que,

⁸⁰⁴ CEO DO SPOTIFY: “Não vamos mudar nossas políticas por causa de um ciclo de mídia”, *Época Negócios*, São Paulo, 03 fev. 2022. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2022/02/ceo-do-spotify-nao-vamos-mudar-nossas-politicas-por-cao-de-um-ciclo-de-midia.html>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁸⁰⁵ ASWAD, Jem. Copyright royalty board confirms streaming royalty raise for publishers and songwriters. *Variety*, New York, 01 jul. 2022. Disponível em: https://variety-com.cdn.ampproject.org/c/s/variety.com/2022/music/news/copyright-royalty-board-streaming-royalty-publishers-songwriters-1235308088/amp/?fbclid=IwAR0b16AiDYHeKV_TV8VKjxBbe9ourz9LU0YXyRbRFZOArqHzuk1e3ofgoBQ. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁸⁰⁶ ASWAD, 2022.

⁸⁰⁷ Ibid.

⁸⁰⁸ CMA, 2022.

deste relatório, o foco principal era os reflexos da concorrência entre os serviços de *streaming* para o consumidor dessas plataformas, e não os compositores musicais, por isso houve este resultado tanto quanto contraditório com a realidade.

Priest afirma que a licença coletiva é benéfica para os usuários de música. O licenciamento coletivo facilita transações rápidas e sem atrito que oferecem aos consumidores de música ao vivo, transmitida por *streaming*, o acesso imediato a uma enorme variedade de músicas licenciadas. Os consumidores não precisam mais esperar negociações prolongadas entre locais individuais, emissoras ou *webcasters* e inúmeros proprietários de direitos autorais antes que a música se torne acessível⁸⁰⁹.

Além desses benefícios supracitados aos usuários, bem como o parecer da CMA do Reino Unido, esse modelo de contrato também reduz os custos de aplicação dos titulares e proprietários de direitos autorais. As tarefas de monitorar o uso de obras protegidas por direitos autorais por milhares de locais ao vivo, emissoras e serviços de *streaming*, cobrar por esse uso, coletar e distribuir essas receitas e realizar as funções contábeis relacionadas são assustadoras para qualquer editor, sem mencionar um compositor não representado. Os coletivos de licenciamento permitem que se terceirizem essas tarefas para o coletivo, e compartilham os custos com toda a indústria⁸¹⁰.

É impossível prever como os modelos de licenciamento se desenvolverão nos próximos anos e décadas, em parte porque ainda levará tempo para que a indústria sacudir os vestígios de práticas de licenciamento desenvolvidas para os modelos de entrega de música do século XX. Os modelos e taxas ideais de licenciamento de *streaming* ainda estão sendo elaborados. A indústria está enfrentando questões transformadoras sobre a equidade de pagar aos compositores uma fração do que os artistas recebem do *streaming*, bem como compositores e editores recebendo apenas uma fração do que as gravadoras recebem⁸¹¹.

Música é um investimento financeiro muito alto e para um ecossistema de *streaming* de música saudável e sustentável, o Spotify precisa torná-lo atraente tanto para os compositores e intérpretes – os quais são quem realmente alimentam a plataforma – quanto para as gravadoras⁸¹². “Se os compositores brasileiros continuarem apáticos, terminarão por morrer no esquecimento. Desorganizados, ainda não sabem a força que têm”⁸¹³. Para tanto, é necessário

⁸⁰⁹ PRIEST, 2021.

⁸¹⁰ PRIEST, 2021

⁸¹¹ Ibid.

⁸¹² Denis Barbosa ensina que “A razoabilidade resolve a tensão”. É a adequação de meios a fim, de uma forma lógica e funcionalmente adequada. Tal regra constitucional presume que a restrição consista no meio idôneo de se conseguir os seus fins com a menos restrição possível. Em: BARBOSA, 2003.

⁸¹³ MORAES, 2015.

encontrar uniformidade entre os objetivos da empresa e as expectativas dos autores, que tanto investem na diversidade cultural do país, assim como encontrar meios de remunerar os artistas diretamente por seus fãs, com base no hábito dos usuários, bem como remunerá-los com base nos acordos empresariais existentes entre plataforma e gravadora.

5 CONCLUSÃO

Conforme descrito na introdução, a cultura é o instrumento que auxilia na narrativa da história de uma nação e traz consciência de pertencimento aos indivíduos na sociedade, com a função de estabelecer a paz na humanidade e conservar a diversidade desta.

A música é inextinguível, pois desde os primórdios a Humanidade, produziu sons a partir da observação dos sons da natureza e dos animais. A música, segundo Confúcio (551 - 479 a.C.), surge do coração humano, e música e governo estão diretamente vinculados entre si.

Ocorre que a música, especificamente no ambiente digital, retirou da Sociedade Digital a certeza de que compositores devem ser remunerados de forma adequada pelo “aluguel” cedido à sociedade e às gravadoras, já que esta Sociedade não adquire a obra fisicamente, pelo CD ou vinil, por exemplo. Vislumbra-se que, tanto as gravadoras quanto o Spotify se apoiam nesse desconhecimento, transformando a música em uma sequência numeral – o algoritmo – e, via governança algorítmica, controlam a cultura e a diversidade cultural no Brasil e no mundo.

Cientes disso, somado às crises comentadas no capítulo 3.1 da presente dissertação, Daniel Ek, gravadoras internacionais e demais acionistas do Spotify viram uma oportunidade de suprimir a propriedade intelectual dos compositores musicais ao adquirirem e divulgarem todos os catálogos musicais existentes no mundo, via contrato de licença de uso de direitos autorais, transformando a indústria da música em uma economia de compartilhamento de dados, sem garantir uma remuneração equitativa aos compositores.

Ao mesmo tempo, o *streaming* é uma tecnologia que oportuniza à sociedade ter acesso a inúmeras faixas musicais e a incontáveis horas de músicas, bem como oportuniza aos músicos independentes disponibilizar e comunicar ao público, com certa facilidade, suas criações musicais como nunca feito na história da indústria da música. Inegável o fato que o *streaming* se tornou uma ferramenta de democratização ao acesso à cultura e à comunicação em massa, expandindo o número de artistas e a produção de bens culturais.

Hoje, lançar um álbum físico, seja em CD ou um disco de vinil, tornou-se secundário para quem está iniciando a carreira, e um bem escasso/colecionável para a base de fãs de um artista já consolidado. Os artistas sem contrato com gravadoras e/ou artistas independentes veem o *streaming* e as plataformas digitais como uma oportunidade para obter receitas de direitos autorais.

O Spotify é uma empresa de tecnologia, que se dedica a criar inteligências artificiais para distribuição e compartilhamento de música e conteúdos digitais visando ao seu crescimento na Bolsa de Valores. A ideia embrionária de seus CEOs de consertar a crise na

indústria fonográfica e de *downloads* ilícitos é criativa, originária e trouxe resultados positivos para esta e para a Sociedade, porém é necessário manter-se estudando quanto às deficiências assinaladas no decorrer da dissertação, em especial o valor do *streamshare* e a distribuição dos *royalties* que, no decorrer da pesquisa, são dois pontos que demonstraram o desrespeito à dignidade da pessoa humana dos compositores.

Vislumbra-se que a plataforma Spotify e as gravadoras têm um discurso de compensar os artistas, quando, na verdade, as normas nacionais e internacionais apontam que aos autores é devido uma remuneração e, ainda sim, esta compensação de centavos não os garante seu mínimo existencial.

O Spotify transforma os fonogramas em dados com a finalidade de aumentar o número de usuários e conjuntamente aumentar o seu faturamento, tendo assim uma boa posição no mercado financeiro, sendo que a plataforma necessita de artistas reais para atrair usuários, porém, além de os instrumentalizar, não leva em consideração a dignidade da pessoa humana dos compositores musicais.

Dito isto, é preciso alertar e aconselhar aos compositores musicais que, para que possam exercer sua profissão de forma digna e humana, necessitam se atualizar ao mercado e compreender que o Spotify serve, de início, para “depositar” seu acervo, e que só irá gerar receita àqueles que se prestarem a estudar os algoritmos da própria plataforma.

Defende-se aqui que a música, um bem cultural, não serve para apenas trazer lucros de forma descompassada e vulgar. Uma governança algorítmica e a regulação das plataformas são para que o Spotify descreva com clareza como ocorre a criação das *playlists* criadas e indicadas aos usuários, facilitando a disseminação de novos artistas e promovendo a diversidade cultural, em especial a sugestão da *IMPALA* para impulsionar repertórios em idiomas locais por meio de um melhor perfil em listas de reprodução e impulsionar a sociedade na diversidade de gênero e raças de artistas musicais.

Os compositores musicais, pessoas naturais e titulares das obras artísticas, possuem as normas constitucionais e as normas de direitos autorais para produzir com o mínimo de segurança jurídica, enquanto o Spotify vem investindo fortemente em inteligências artificiais para a substituição dos compositores por engenheiros de *software* e por algoritmos, barateando a profissão e desumanizando a música.

Com base na pesquisa descrita, indica-se que as plataformas de *streaming* musical necessitam de regulação, com base no mínimo ético comum, mas, sobretudo, no enfoque jurídico, tendo como base os documentos internacionais e, simultaneamente compatível com o

sistema jurídico brasileiro, quanto ao uso do *streaming*, dos algoritmos e das demais tecnologias utilizadas para criação de *playlists* e para a distribuição de pagamento de direitos autorais.

Na sequência dessa regulação, é pertinente retomar o debate quanto à reforma na legislação de direitos autorais brasileira, e que este novo código esteja minimamente alinhado com o mercado da música digital e com os novos contratos de licença de uso de direitos autorais. Conjuntamente com este novo código, uma norma específica para a segurança jurídica dos direitos fonomecânicos e direitos de execução pública nas plataformas de *streaming*, que correm o risco de se extinguir com novas tecnologias.

Com as licenças de uso de direitos autorais coletivas, o Spotify pode distribuir as obras musicais com facilidade e, conseqüentemente, é oportuno se propor uma harmonização dos direitos autorais na ordem mundial e regulamentar este instrumento na ordem nacional para um bom funcionamento do mercado e para a livre circulação de bens culturais. Contudo, preservar o equilíbrio de interesses visado por essa disciplina, numa época de acentuada mutação tecnológica, é talvez o maior desafio enfrentado pelos direitos autorais.

Adiciona-se a sugestão de estudar meios de tornar contemporâneo o pagamento de *streamshare* com base nos acordos empresariais existentes entre gravadoras, Spotify e seus dividendos de ações na Bolsa de Valores. Atualmente, apenas o que se rateia com os artistas são valores que advêm dos usuários pagantes e com anúncios publicitários. O motivo para vincular o pagamento de direitos autorais com o lucro líquido da plataforma está justamente no uso do *streaming*, dos algoritmos de recomendação e de outras tecnologias usadas para se manter como uma empresa valiosa aos olhos do mercado de ações. Não há como uma indústria se manter saudável e autossustentável enquanto a classe artística ganha tão pouco.

Embora o Spotify afirme que seu atual modelo de distribuição e de pagamento de direitos autorais é o melhor e o mais justo possível, e justifica que o cálculo utilizado e a inconsistente distribuição do *streamshare* é culpa das gravadoras, o que se observa, na verdade, é um pacto financeiro entre as gravadoras e o Spotify. Enquanto ambos faturam milhões e suas progressões financeiras se multiplicam a cada trimestre, muitos compositores permanecem ganhando centavos. Trata-se de uma clara violação às normas constitucionais de direitos fundamentais a exploração econômica das obras musicais.

Fica explícito também que a empresa vem estudando e ofertando ferramentas para atender aos criadores de música, transformando o próprio Spotify em uma plataforma e escritório de *marketing* para os artistas, com as entregas de estatísticas, relatórios, vídeos explicativos, recursos pagos e gratuitos para a divulgação de suas obras musicais. Suas intenções para tornar os artistas mais independentes e melhorar a base de fãs estão bem claras,

porém, não é tudo. Além de estudar meios de atender aos pedidos entregues por associações e entidades nacionais e internacionais de compositores musicais, o Spotify deve rever sua atuação no mercado de maneira humanizada e menos automatizada, com transparência nos *streams*, responsabilidade social, justiça e ética, focando sempre na proteção e promoção dos bens culturais, na diversidade cultural bem como na justa remuneração aos compositores, em sintonia com o que preveem os documentos internacionais e o ordenamento jurídico pátrio.

Com os relatórios apresentados tanto pelo Spotify quanto por órgãos e sujeitos que acompanham a indústria fonográfica, observa-se que a atuação e a proteção do Estado se fazem urgentes na dignidade dos compositores musicais. Há uma superproteção de gravadoras musicais – grupos empresariais multimilionários –, já que as mesmas adquirem, via contrato de cessão de uso de direitos autorais, a exploração das obras musicais, quando na verdade o protagonismo todo deveria estar nos artistas que promovem e desenvolvem cultura. Não há uma ponderação de interesses adequada aos direitos fundamentais nessa relação privada.

Tanto culturalmente quanto moralmente, é inaceitável um mercado musical que avalia obras musicais por intermédio do uso de algoritmos para remunerar o artista - após partilhar este ganho com os intermediários digitais, ECAD e associações - tão somente se este trouxer resultados positivos no mercado financeiro à plataforma, e que esta realize o rastreamento, via algoritmo, da intimidade dos usuários para a predição de indicadores do mercado de ações. O compositor, digno de respeito que é, tem proteção constitucional para expressar sua atividade artística e intelectual sem a pressão encoberta de trazer lucros para plataformas de *streaming*.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABRAMUS. *Poder do Streaming*. 28 fev. 2022. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/19816/poder-do-streaming/>. Acesso em: 26 fev. 2022.

_____. *Streaming de música: como faço para ter minhas músicas nas plataformas e como funcionam os direitos autorais?* Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/14895/streaming-de-musica-como-faco-para-ter-minhas-musicas-nas-plataformas-e-como-funcionam-os-direitos-autorais/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ACORDO geral sobre tarifas aduaneiras e comércio (GATT 47). 1947. Disponível em: http://siscomex.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/OMC_GATT47.pdf. Acesso em: 19 nov. 2022.

AFONSO, Otávio. *Direito autoral: conceitos essenciais*. Barueri, SP: Manole, 2009.

ALECRIM, Emerson. A estreia oficial do Spotify no Brasil. *Tecnolog*, 28 maio 2014. Disponível em: <https://tecnoblog.net/noticias/2014/05/28/estreia-oficial-spotify-brasil/>. Acesso em: 28 dez. 2022.

ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 34, n. 1, p. 129-157, 2019. DOI: 10.1590/s0102-6992-201934010006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/RQhJVHVpg9GCQS73Rd7pSdg/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2022.

ALVES, Manuela Caldas. Direito de autor: antecedentes históricos e perspectivas atuais de limitação dos direitos de reprodução e exclusividade. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 19., 2010, Fortaleza. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, SC: Fundação Boiteux, 2010. p. 7986-8002. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/anais.php>. Acesso em: 10 maio 2022.

ALVES, Soraia. Spotify na Web3: plataforma testa *playlists* acessíveis por NFTs. *Época Negócios*, São Paulo, 24 fev. 2023. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/tecnologia/noticia/2023/02/spotify-na-web3-plataforma-testa-playlists-acessiveis-por-nfts.ghtml>. Acesso em: 25 fev. 2023..

ALZAMORA, Geane; CORTEZ, Natália. Agenciamento semiósico e intersubjetividade: perfil do gosto e gênero musical nos ambientes de *streaming* de músicas online. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 205-213, 2015. DOI: 10.29146/eco-pos.v18i1.1386. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1386. Acesso em: 12 jan. 2023.

ANDRADE, Camila Cardoso de. Regulamentação da profissão de músico: efetivo exercício do direito à liberdade de expressão ou limitação desse direito? *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 23, n. 5655, 25 dez. 2018. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/68063>. Acesso em: 11 mar. 2022.

ANI, Marimba. *Yurugu: and behavior: an African-centered critique of European cultural thought*. [S.l.]: Editora Africa World Press, 1994.

ARRIGHI, Yasmin Condé; OLIVEIRA, Fernanda Rangel de. Indústria 4.0 e a Lei de Direitos Autorais: as nuances de arrecadação do streaming. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 15., 2021, Curitiba. *Anais...* Gedai Publicações, 2022. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.

ASCENÇÃO, José Oliveira. *Direito autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

_____. O *fair use* no direito autoral. *Revista Forense*, Belo Horizonte, v. 99, n. 365, p. 73-83, jan./fev. 2003.

_____. O “*fair use*” no direito autoral. In: DIREITO da Sociedade e da Informação. V. 4. Coimbra: Coimbra Editores, 2003.

_____. Direito de autor sem autor e sem obra. In: DIAS, Jorge de Figueiredo; CANOTILHO, José Joaquim Gomes; COSTA, José de Faria (org.). *Boletim da Faculdade de Direito - Universidade de Coimbra*. Studia Juridica 91- Ad Honorem 3. Ars Iudicandi. Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor António Castanheira Neves. Vol. 1: Filosofia, Teoria e Metodologia. Coimbra: Coimbra, 2008. p. 87-108.

_____. Fundamento do direito autoral como direito exclusivo. In: SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENÇÃO, José de Oliveira (org.). *Direito autoral*. 2. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2020. [E-book]

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE (ABMI). *Análise de Mercado da Música Independente no Brasil: Relatório 2019/2020*. 2020. Disponível em: <https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2020/12/relatorio-abmi-2020-v2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA E ARTES (ABRAMUS). Disponível em: <https://www.abramus.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

ASSOCIAÇÃO DE INTÉRPRETES E MÚSICOS (ASSIM). Disponível em: <https://www.assim.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

ASSOCIAÇÃO DE MÚSICOS, ARRANJADORES E REGENTES (AMAR). Disponível em: <https://amar.art.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

ASWAD, Jem. Copyright royalty board confirms streaming royalty raise for publishers and songwriters. *Variety*, New York, 01 jul. 2022. Disponível em: https://variety.com/cdn.ampproject.org/c/s/variety.com/2022/music/news/copyright-royalty-board-streaming-royalty-publishers-songwriters-1235308088/amp/?fbclid=IwAR0b16AiDYHeKV_TV8VKjxBbe9ourz9LU0YXyRbRFZOArqHzuk1e3ofgoBQ. Acesso em: 25 nov. 2022.

BACKOFFICE MUSIC SERVICES. Disponível em: backoffice-ms.com. Acesso em: 26 jun. 2022.

BANDEIRA, Katarina. Spotify lança “só você” e cria *playlists* personalizadas com dados dos usuários. *Folha de Pernambuco*, Recife, 02 jun. 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/colunistas/tecnologia-e-games/spotify-lanca-so-voce-e-cria-playlists-personalizadas-com-dados-dos-usuarios/25111/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BAPTISTA, Eduardo. China proíbe direitos autorais exclusivos para plataformas de música digital. *IstoÉ Dinheiro*, 06 jan. 2022. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/china-proibe-direitos-autorais/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

BARBOSA, Denis Borges. *Uma introdução à propriedade intelectual*. Rio de Janeiro, Lumen Juris, 2003.

BARBOSA, Tales Schmidke. Inteligência artificial e discriminação algorítmica. *JOTA, Inova&Ação*, São Paulo, 10 jan. 2021. Disponível em: <https://www.jota.info/coberturas-especiais/inoa-e-acao/inteligencia-artificial-e-discriminacao-algoritmica-10012021>. Acesso em: 12 fev. 2023.

BARREIRO, Heloise; FRANÇA, Xainã. Desigualdade musical na era do *streaming*: algoritmos, visibilidade e remuneração. *GRUVI*. Disponível em: <https://www.gruvi.com.br/post/desigualdade-musical-na-era-do-streaming-algoritmos-visibilidade-e-remunera%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 28 fev. 2022.

BARROS, Carla Eugenia Caldas. Direito da música: reflexões sobre a lei de imunidade tributária musical constitucional brasileira. *Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão, SE, v. 5, n. 13, p. 53-72, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/13133>. Acesso em: 07 nov. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. [E-book].

BEIOLEY, Kate. Music streaming is not unfair to artists, UK competition watchdog finds. *Financial Times*, New York, 29 nov. 2022. Disponível em: <https://www.ft.com/content/299d9936-3b66-401b-99c4-2294699301cb>. Acesso em: 29 nov. 2022.

BIDAULT, Mylène; MEYER-BISCH, Patrice (org.). *Afirmar os Direitos Culturais: comentário à Declaração de Friburgo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4628261/mod_resource/content/1/Aula%205_11%2004_Texto%201_Afirmar%20os%20direitos%20culturais.pdf. Acesso em: 11 fev. 2023.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019.

BITTAR, Eduardo C. Direitos autorais como direitos fundamentais da pessoa humana. *Revista da Faculdade de Direito*, São Bernardo do Campo, v. 1, n.1, p. 126-155, 2004.

BRASIL. *Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975*. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Presidência da República, 1975. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 19 nov. 2022.

_____. *Decreto nº 591, de 6 de julho de 1992*. Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Promulgação. Brasília, DF: Presidência da República, 1992a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0591.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. *Decreto nº 592, de 6 de julho de 1992*. Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Cíveis e Políticos. Promulgação. Brasília, DF: Presidência da República, 1992b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0592.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. *Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994*. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Brasília, DF: Presidência da República, 1994. Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/legislacao-1/27-trips-portugues1.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2022.

_____. *Decreto nº 3.321, de 30 de dezembro de 1999*. Promulga o Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em Matéria de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais “Protocolo de São Salvador”, concluído em 17 de novembro de 1988, em São Salvador, El Salvador. Brasília, DF: Presidência da República, 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3321.htm. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. *Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007*. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Brasília, DF: Presidência da República, 2007. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm. Acesso em: 03 fev. 2023.

_____. *Constituição da República Federal do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 fev. 2023.

_____. *Emenda Constitucional n. 48, de 10 de agosto de 2005*. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm#:~:text=EMENDA%20CONSTITUCIONAL%20N%C2%BA%2048%2C%20DE,FEDERAL%2C%20nos%20termos%20do%20art. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012*. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, 2012a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm. Acesso em: 02 fev. 2023.

_____. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao

Fundo Nacional da Cultura (FNC). Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973*. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15988.htm. Acesso em: 19 nov. 2022.

_____. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

_____. *Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

_____. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 02 nov. 2023.

_____. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Lei nº 12.761 de 27 de dezembro de 2012*. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura; altera as Leis nº s 8.212, de 24 de julho de 1991, e 7.713, de 22 de dezembro de 1988, e a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2012b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112761.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014*. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.017%2C%20DE%2029%20DE%20JUNHO%20DE%202020&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%C3%A7%C3%B5es%20emergenciais%20destinadas,20%20de%20mar%C3%A7o%20de%202020. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. *Lei nº 14.468 de 16 de novembro de 2022*. Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei nº 14.156, de 1º de junho de 2021. Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Lei/L14468.htm#art1. Acesso em: 19 fev. 2023.

_____. Câmara dos Deputados. *Decreto nº 57.125 de 19 de outubro de 1965*. Promulga a Convenção Internacional para proteção aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão. Brasília, DF, 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-57125-19-outubro-1965-397457-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.

_____. Câmara dos Deputados. *Decreto Legislativo nº 485, de 2006*. Aprova o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Brasília, DF, 2006. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/2006/decretolegislativo-485-20-dezembro-2006-548645-convencao-63819-pl.html>. Acesso em: 10 out. 2022.

_____. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 2768/2022*. Dispõe sobre a organização, o funcionamento e a operação das plataformas digitais que oferecem serviços ao público brasileiro e dá outras providências. Brasília, DF, 2022. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2214237&filenome=PL%202768/2022. Acesso em: 05 fev. 2023.

_____. Ministério da Cultura. Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2021. Estabelece as metas do Plano Nacional de Cultura – PNC. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, seção 1, n. 239, p. 12, 14 dez. 2011. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2017/09/Metas-do-PNC.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.

_____. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: entenda o plano*. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

_____. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sistemas-de-cultura/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

_____. Ministério do Turismo. *Sistema Nacional de Cultura se consolida como ferramenta de monitoramento para execução de políticas públicas culturais no Brasil*. Brasília, DF, 17 jun. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/sistema-nacional-de-cultural-se-consolida-como-ferramenta-de-monitoramento-para-execucao-de-politicas-publicas-culturais-no-brasil>. Acesso em: 25 abr. 2022.

_____. Senado Federal. *Comissão de juristas responsável por subsidiar elaboração de substitutivo sobre inteligência artificial no Brasil*. Relatório Final. Brasília, DF, 06 dez. 2022. Disponível em: <https://www.stj.jus.br/sites/portalp/SiteAssets/documentos/noticias/Relato%CC%81rio%20final%20CJSUBIA.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2023.

_____. Superior Tribunal de Justiça. *Recurso Especial nº 1.559.264-RJ*. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição ECAD. Recorrida: Oi Móvel S.A. Relator: Ministro Ricardo Villas Bôas Cueva. Brasília, 08 fev. 2017. Disponível em: <https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ITA&sequencia>

l=1584524&num_registro=201302654647&data=20170328&peticao_numero=201700072228&formato=PDF. Acesso em: 10 nov. 2021.

_____. Supremo Tribunal de Justiça. *Serviços de streaming de músicas deverão pagar direitos autorais ao Ecad*. Decisão. 09 fev. 2017. Disponível em: https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias-antigas/2017/2017-02-09_17-46_Servicos-de-streaming-de-musicas-deverao-pagar-direitos-autorais-ao-Ecad.aspx. Acesso em: 10 nov. 2021.

BRÊDA, Lucas. Artistas protestam para que cada ‘play’ pague um centavo de dólar no streaming. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/artistas-protestam-para-que-cada-play-pague-um-centavo-de-dolar-no-streaming.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2022.

CAMPELLO QUEIROZ, Daniel. *Relação entre compositores e editoras musicais: instituições, contratos, cooperação e conflito*. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Inovação, Propriedade Intelectual e Desenvolvimento) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.ie.ufrj.br/images/IE/PPED/Dissertacao/2013/Daniel%20Pessoa%20Campello%20Queiroz.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

CANOTILHO, Mariana. A vulnerabilidade como conceito jurídico-constitucional. *Oñati Socio-Legal Series*, Oñati, Espanha, v. 12, n. 1, p. 138-163, 2022. DOI: 10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1262. Disponível em: <https://opo.iisj.net/index.php/osls/article/view/1328>. Acesso em: 20 fev. 2023.

CANTALI, Fernanda Borghetti. Inteligência artificial e direito de autor: tecnologia disruptiva exigindo reconfiguração de categorias jurídicas. *Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência*, Florianópolis, SC, v. 4, n. 2, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://indexlaw.org/index.php/revistadipic/article/view/4667>. Acesso em: 04 fev. 2023.

CARNEIRO, Priscila Firmino. *Mapeamento sobre o funcionamento das playlists do Spotify para artistas independentes*. 2021. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15183>. Acesso em: 02 fev. 2023.

CASTRO, Angelita Gomes Freitas de; SANTOS, Eduardo Rodrigues. O princípio fundamental da dignidade da pessoa humana como elemento estruturante do sistema de direitos fundamentais na Constituição Brasileira de 1988 e o direito fundamental à cultura. *In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI*, 21., 2012, Uberlândia, MG. *Anais...* Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012. p. 13597-13624.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos direitos autorais no Brasil e no mundo. *Cadernos de Direito (UNIMEP)*, Piracicaba, SP, v. 1, n. 1, p. 209-220, 2001. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/cd/article/view/896>. Acesso em: 10 maio 2022.

CEO DO SPOTIFY: “Não vamos mudar nossas políticas por causa de um ciclo de mídia”, *Época Negócios*, São Paulo, 03 fev. 2022. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2022/02/ceo-do-spotify-nao-vamos-mudar-nossas-politicas-por-cao-de-um-ciclo-de-midia.html>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CLARK, Giovani; ZANETTI, Camila Bruna; GOMES, Fabiano. Propriedade do conhecimento: desenvolvimento econômico, existência digna e justiça social através do direito ao acesso à informação. *In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI*, 17., 2008, Brasília. XX anos da Constituição da República do Brasil: reconstrução, perspectiva e desafios. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 6289-6308. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/brasil/01_432.pdf. Acesso em: 03 fev. 2023.

COLE, Samantha. Record labels say AI music generators threaten music industry. *Vice*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/pkgxqz/record-labels-say-ai-music-generators-threaten-music-industry>. Acesso em: 31 out. 2022.

COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS (OEA). *Protocolo adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em matéria de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, "Protocolo de San Salvador"*. 1996. Disponível em: http://www.cidh.org/basicos/portugues/e.protocolo_de_san_salvador.htm. Acesso em: 06 jan. 2023.

COMPETITION & MARKETS AUTHORITY (CMA). *Research and analysis: Executive summary*. 26 jul. 2022. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/publications/music-and-streaming-market-study-update-paper/executive-summary>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CONFEDERAÇÃO DAS SOCIEDADES DE AUTORES E COMPOSITORES (CISAC). *Global collections report 2022 for 2021 data*. 27 out. 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/com22-0853_cisac_global_collections_report_2022_for_2021_data_2022-10-27_en.pdf. Acesso em: 31 out. 2022.

CONVENÇÃO da Diversidade Cultural ganha diretrizes para o ambiente digital. *Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, 09 jul. 2017. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/convencao-da-diversidade-cultural-ganha-diretrizes-para-o-ambiente-digital/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CORCORAN, Nina. Major labels make \$1 million an hour off streaming: report. *Consequence Sound*, 26 fev. 2020. Disponível em: <https://consequence.net/2020/02/major-labels-million-streaming-profits/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

CORNWALL, Timothy. *Spotify for Artists: Comece a usar o Marquee agora mesmo*. 22 nov. 2021. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/blog/getting-started-with-marquee>. Acesso em: 15 jan. 2023.

COSTA NETTO, José Carlos. *Direito autoral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COSTA, Rodrigo Vieira *O registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais*. 2017. 523f. Tese (Doutorado em Direito) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/179893>. Acesso em: 20 nov. 2022.

COSTA, Sebastião Patricio Mendes da. *Conhecimentos tradicionais: direito à proteção e proteção aos direitos*. 2017. 234 f. Tese (Doutorado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7678>. Acesso em: 18 dez. 2022.

CROSS, Alan. What technology comes after music streaming? *Global News*, 22 ago. 2021. Disponível em: <https://globalnews.ca/news/8125664/music-technology-streaming/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

_____. Afinal, temos ou não 'direito à cultura'. *Consultor Jurídico*, São Paulo, 17 abr. 2021a. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2021-abr-17/cunha-filho-afinal-temos-ou-nao-direito-cultura>. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. *(F)atos, política(s) e direitos culturais: experimentações cotidianas*. São Paulo: Editora Dialética, 2021b. [E-book.]

_____. Plano Nacional de Cultura: análise jurídica da concepção, tramitação e potencialidades. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 48, e244555, 2022. DOI: 10.1590/S1678-4634202248244555por. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/205251>. Acesso em: 19 fev. 2023.

CUOFANO, Gennaro. Quem é o dono do Spotify? *FourWeekMBA*, 15 dez. 2022. Disponível em: [https://fourweekmba.com/pt/quem-tem-spotify/#:~:text=Os%20principais%20investidores%20institucionais%20incluem,BlackRock%20\(propriedade%20de%205.7%25\)](https://fourweekmba.com/pt/quem-tem-spotify/#:~:text=Os%20principais%20investidores%20institucionais%20incluem,BlackRock%20(propriedade%20de%205.7%25)). Acesso em: 02 fev. 2023.

DAL PIZZOL, Ricardo. Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98. *Revista da Faculdade de Direito (USP)*, São Paulo, v. 113, p. 309-330, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/156607>. Acesso em: 15 jun. 2022.

DALL'ARA, João. Alto consumo de pirataria é favorecido pela desigualdade econômica no País. *Jornal da USP*, São Paulo, 06 abr. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/desigualdade-economica-e-um-dos-fatores-responsaveis-pelo-alto-consumo-de-pirataria-no-pais/>. Acesso em: 03 fev. 2023.

DALUGDUG, Mandy. Spotify mulls price hike in Us following Apple, Youtube's lead. *Music Business Worldwide*, 26 out. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-mulls-price-hike-in-us-following-apple-youtubes-lead/>. Acesso em: 31 out. 2022.

DE MARCHI, Leonardo. Como os algoritmos do YouTube calculam valor?: uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 193-215, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p193-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140211>. Acesso em: 23 jun. 2022.

DE MARCHI, Leonardo *et al.* O gosto algorítmico: a lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de *streaming*. *Fronteiras - estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 23, n. 3, p. 16-26, set./dez. 2021. DOI: 10.4013/fem.2021.233.02. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/22964>. Acesso em: 10 maio 2022.

DEMARCO, Matheus; SANTOS, Giordanna dos. Mecanismos de recomendação no Spotify: uma análise dos elementos que configuram a sugestão de conteúdos musicais na atual interface da plataforma. *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, PB, v. 14, p. 148-165, 2021. DOI: 10.22478/ufrpb.2763-9398.2021v14n.58936. Disponível em: <https://periodicos.ufrpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/58936>. Acesso em: 29 jun. 2022.

DI BLASI, Gabriel. O direito de remuneração em decorrência do uso de direitos autorais. In: SIMÃO, José Fernando; BELTRÃO, Silvio Romero (coord.). *Direito civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: teoria geral do direito, bioética, direito intelectual e sociedade da informação: volume 1*. São Paulo: Atlas, 2015.

DONAHUE, Bill. Hundreds of artists push for copyright rule change on streaming royalties: ‘We Stand Together’. *Billboard*, 06 jan. 2023. Disponível em: <https://www.billboard.com/pro/songwriters-letter-copyright-rule-streaming-royalties-music-artists-coalition/>. Acesso em: 15 jan. 2023

DRUMMOND, Victor Gameiro. *Do círculo hermenêutico ao círculo criativo: (as novas) perspectivas filosóficas do direito de autor*. 2014. 717f. Tese (Doutorado) - Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://portal.estacio.br/media/5994/victor-gameiro-drummond.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2023.

_____.; TAROCO, Lara. O *streaming* sob um olhar hermenêutico do direito do autor. *Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM*, Santa Maria, RS, v. 16, n. 2, e53336, maio/ago. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1981369453336>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/53336>. Acesso em: 27 fev. 2022.

DUARTE, Alan; NEGÓCIO, Ramon de Vasconcelos. Todos são iguais perante o algoritmo? Uma resposta cultural do direito à discriminação algorítmica. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 18, n. 100, p. 218-244, out./dez. 2021. DOI: 10.11117/rdp.v18i100.5869. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/5869/pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023

DUPIN, Giselle. Dez anos da Convenção da Diversidade Cultural: contribuições para um balanço. In: KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio; MIGUEZ, Paulo (org.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 15-58. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositoriodev.ufba.br/bitstream/ri/18127/3/DiversidadeCulturalPol%C3%ADticasVisibilidadesMidi%C3%A1ticasRedes-Cult22-EDUFBA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ENDEL: Personalized soundscapes to help you focus, relax, and sleep. Backed by neuroscience. Disponível em: endel.io. Acesso em: 20 fev. 2022.

ERIKSSON, Maria *et al.* *Spotify teardown: inside the black box of streaming music*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

EROUD, Aicha; SANTOS, Coriolano Aurélio de Almeida Camargo. Inteligência artificial e direitos humanos: uma possível dignidade humana da pessoa digital? *Migalhas*, 24 set. 2021. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/direito-digital/352096/inteligencia-artificial-e-direitos-humanos>. Acesso em: 12 set. 2022.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/>. Acesso em: 15 set. 2022.

_____. *Associações*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/associacoes/>. Acesso em: 02 fev. 2023

_____. *O que é a unidade de direito autoral*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/blog/o-que-e-a-unidade-de-direito-autoral-uda/>. Acesso em: 15 set. 2022.

_____. *Segmentos de distribuição*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/distribuicao/>. Acesso em: 15 set. 2022.

_____. *Simulador de cálculo*. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/simulador-login/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

_____. *Como os valores a pagar são calculados?* Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/faq/como-os-valores-a-pagar-sao-calculados/>. Acesso em: 15 set. 2022.

_____. *Dia do Compositor Brasileiro: categoria cresce 55% nos últimos cinco anos no Brasil*. 07 out. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/dia-do-compositor-brasileiro-categoria-cresce-55-nos-ultimos-cinco-anos-no-brasil/>. Acesso em: 27 out. 2022.

_____. *Identificação musical: atuação do Ecad*. 19 dez. 2022. Disponível em: <https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/12/E-book-Identificacao-Musical.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2023.

_____. *No Brasil, 100 mil músicas são identificadas por segundo no streaming para distribuição de direitos autorais*. 19 dez. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/no-brasil-100-mil-musicas-sao-identificadas-por-segundo-no-streaming-para-distribuicao-de-direitos-autorais/>. Acesso em: 07 jan. 2023.

ESTRELLA, Carlos Felipe. Versão beta do Spotify teria usado arquivos MP3 piratas. *Adrenaline*, 09 maio 2017. Disponível em: <https://adrenaline.com.br/noticias/v/49585/versao-beta-do-spotify-teria-usado-arquivos-mp3-piratas>. Acesso em: 10 nov. 2021.

FERRARELI, Camila Melo. *A relação entre movimentos sociais e o Mainstream: um estudo sobre o funk carioca*. 2021. 148f. Dissertação (Mestrado Profissional em Indústria Criativa) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000029/000029c6.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

FERREIRA, Gustavo Assed; MANGO, Andrei Rossi. Cultura como direitos fundamentais: regras e princípios culturais. *Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais*, Florianópolis, SC, v. 3, n. 1, p. 80-98, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/garantiasfundamentais/article/view/2108>. Acesso em: 05 jul. 2022.

FERREIRA, Sérgio Buarque de Holanda. *Novo dicionário básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas; BARBOSA, Renata Regina. Spotify e construção do gosto: uma breve análise sobre a oferta de playlists pela plataforma. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 28-39, jul./dez. 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v11i2p28-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/150052>. Acesso em: 30 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert (org.). *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRAGA, Rene. MusicLM: AI do Google consegue criar música a partir de uma descrição de texto. *Google Discovery*, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://googlediscovery.com/2023/01/27/musiclm-o-gerador-de-musica-ai-do-google-capaz-de-criar-musica-a-partir-de-uma-descricao-de-texto/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

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

FREIRE, Cylviane Maria; BESSA, Leandro. A convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais: perspectivas e impactos no Brasil. *Revista Direitos Culturais*, Santo Ângelo, RS, v. 16, n. 39, p. 177-200, 2021. DOI: 10.20912/rdc.v16i39.83. Disponível em: <https://san.uri.br/revistas/index.php/direitosculturais/article/view/83>. Acesso em: 10 out. 2022.

FREITAS, Juarez. Hermenêutica e desvios cognitivos. *Revista de Direitos e Garantias Fundamentais*, Vitória, n. 13, p. 277-308, jan./jun. 2013. DOI: 10.18759/rdgf.v0i13.416. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/416>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FRY, Hannah. *Hello World: being human in the age of algorithms*. New York: W. W. Norton & Company, 2019. [E-book]

GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital*. 4. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GEIGER, Christophe; CASCAES, Amanda Celli; ESTEVEZ, André Fernandes. *Promovendo criatividade através das limitações de direitos autorais: reflexões acerca do conceito de exclusividade na lei de direitos autorais*. São Paulo: Síntese, 2013.

GHEZZI, Daniela Ribas. Inteligência Artificial e cultura: uma mirada de longo prazo. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 191-204. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 23 nov. 2022.

GIACOMELLI, Cinthia Louzada Ferreira. *Direito autoral*. Porto Alegre: SAGAH, 2018. [E-book].

GIGLIO, Gustavo. Você é o que você escuta. *Update or Die!*, 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/06/19/voce-e-o-que-voce-escuta/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

GIL Ministro da Cultura em Paraty 2003. [S.l.: s.n], 26 set. 2008. 1 vídeo (5 min 50 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc>. Acesso em: 27 out. 2022.

GINGERICH, Jonathan. Is Spotify bad for democracy? Artificial intelligence, cultural democracy, and law. *24 Yale Journal of Law & Technology*, v. 24, p. 227-316, 21 Mar. 2021 Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=3810285>. Acesso em: 20 fev. 2022.

GLOBALIZAÇÃO. In: Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/globalizacao/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

GOMES, Aíquis Rodrigues; GUIMARÃES, Cesar Henrique Portela. *Estudo e análise da terceira plataforma computacional*. 2016. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Sistemas de Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7393>. Acesso em: 28 jun. 2022.

GONÇALVES, Lukas Ruthes; WACHOWICZ, Marcos. O sistema *peer-to-peer* e os limites do uso privado de obras protegidas na Europa e no Brasil. In: WACHOWICZ, Marcos (coord.). *Direito autoral & marco civil da internet*. Curitiba: Gedai Publicações, 2015. p. 251-292. Disponível em: <https://sbsa.com.br/wp-content/uploads/2020/11/Sistema-P2P-e-uso-de-obras-protegidas.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

GOOGLE. *MusicLM*: generating music from text. Disponível em: <https://google-research.github.io/seanet/musiclm/examples/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

GUIMARÃES, Clayton Douglas Pereira; GUIMARÃES, Glayder Daywerth Pereira. O que é inteligência artificial generativa e como ela pode mudar o mundo que conhecemos. *Magis*, 30 nov. 2022. Disponível em: <https://magis.agej.com.br/o-que-e-inteligencia-artificial-generativa-e-como-ela-pode-mudar-o-mundo-que-conhecemos/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HÄBERLE, Peter. Constituição “da cultura” e constituição “como cultura”: um projeto científico para o Brasil. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 13, n. 72, p. 9-32, nov./dez. 2016. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/2846>. Acesso em: 20 mar. 2023.

HAHNE, Stephanie. “Façam mais discos”: CEO do Spotify fala sobre reclamações de pagamento. *Bonjour!*, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/07/31/ceo-spotify-mais-discos/>. Acesso em: 24 fev. 2022.

HESMONDHALGH, David. *The cultural industries*. 3. ed. Los Angeles, London: SAGE, 2007

HOFFMANN-RIEM, Wolfgang. *Teoria geral do direito digital: transformação digital: desafios para o direito* 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2022. [E-book].

INDEPENDENT MUSIC COMPANIES' ASSOCIATION (IMPALA). *It's time to challenge the flow: Impala's 10-point plan to make streaming work*. 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.impalamusic.org/its-time-to-challenge-the-flow/>. Acesso em: 27 maio 2021.

INGHAM, Tim. Over 60,000 tracks are now uploaded to Spotify Every day. That's nearly one per second. *Music Business Worldwide*, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/over-60000-tracks-are-now-uploaded-to-spotify-daily-thats-nearly-one-per-second/#:~:text=That's%20nearly%20one%20per%20second.,-February%2024%2C%202021&text=The%20MBW%20Review%20is%20where,On'%20event%20earlier%20this%20week>. Acesso em: 10 out. 2022.

_____. Remember Spotify's fake artists? They're still going strong – and still attracting scandal. *Music Business Worldwide*, 28 mar. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/remember-spotify-fake-artist-theyre-still-going-strong-and-still-attracting-scandal/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

_____. It's happened: 100,000 tracks are now being uploaded to *streaming* services like Spotify each day. *Music Business Worldwide*, 06 out. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/its-happened-100000-tracks-are-now-being-uploaded/>. Acesso em: 10 out. 2022.

_____. Why ingesting 100,000 tracks a day may not prove sustainable for Spotify's business in the long-term. *Music Business Worldwide*, 01 nov. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/ingesting-100000-tracks-a-day-may-not-prove-sustainable-for-spotifys/>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. Universal music group finished 2022 worth nearly three times as much as Spotify. *Music Business Worldwide*, 30 dez. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/universal-music-group-ended-2022-worth-nearly-three-times-as-much-as-spotify/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

_____. Universal Music Group sued over its Spotify equity ownership by artist in class action lawsuit. *Music Business Worldwide*, 05 jan. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/universal-music-group-sued-over-its-spotify-equity-ownership-by-artist-in-class-action-lawsuit/>. Acesso em: 07 jan. 2023.

_____. Major record company market share on Spotify fell again in 2022, as indie tracks flooded the service. *Music Business Worldwide*, 07 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/major-record-company-market-share-on-spotify-fell-again-in-2022-as-indie-tracks-flooded-the-service/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

_____. Spotify now has an activist shareholder with a history of pushing for price rises. *Music Business Worldwide*, 10 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-now-has-an-activist-shareholder-with-a-history-of-pushing-for-price-rises/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

JACOB, Ennica. How much does Spotify pay per stream? What you'll earn per song, and how to get paid more for your music. *Business Insider*, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/guides/streaming/how-much-does-spotify-pay-per-stream>. Acesso em: 02 nov. 2021.

JESUS, Diego Santos Vieira; KAMLOT, Daniel. Música para todos? A Lei Complementar 157/2016 e o Spotify no Brasil. *Revista Direito e Liberdade*, Natal, v. 20, n. 2, p. 123-144, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/125386>. Acesso em: 10 fev. 2023.

KING, Ashley. Spotify files another ‘surveillance’ patent tying music recommendations to the ‘physical parameters of the user’. *Digital Music News*, 06 maio 2021. Disponível em: <https://www.digitalmusicnews.com/2021/05/06/spotify-surveillance-patent/#:~:text=Just%20recently%2C%20Spotify%20filed%20a,privacy%20and%20other%20human%20rights.%E2%80%9D>. Acesso em: 20 fev. 2022.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de *streaming* e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 302-311, set./dez. 2015. DOI: 10.4013/fem.2015.173.04 Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.04>. Acesso em: 29 jun. 2022.

KLAMRA, Mikael Simon David. *Systems and methods for media content item selection*. Depositante: Spotify. United States Patent Application. Depósito: 30 out. 2019. Depósito nº: 16/669315. Disponível em: <https://appft1.uspto.gov/netacgi/nph-Parser?Sect1=PTO1&Sect2=HITOFF&d=PG01&p=1&u=/netahtml/PTO/srchnum.html&r=1&f=G&l=50&s1=20210133235.PGNR>. Acesso em: 25 nov. 2021.

KULESZ, Octavio. Cultura, máquinas e plataformas: o impacto da Inteligência Artificial na diversidade de expressões culturais. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 37-68. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

LANNES, Wilson Vieira. *A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica*. 2009. 73f. Dissertação (Mestrado em Gestão Empresarial Internacional) - Fundação Getúlio Vargas, Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/4051>. Acesso em: 02 ago. 2022.

LEAL, Ana Luiza Coutinho S.; SILVA, Mara Lúcia Sousa da; FERREIRA, Marília de Leal. Direitos autorais: uma abordagem artística e jurídica. *Revista Conexão UEPG*, Ponta Grossa, v. 12, n. 2, p. 330-341, maio/ago. 2016. DOI: 10.5212/Rev.Conexao.v.12.i2.0013. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/conexao/article/view/8392/5293>. Acesso em: 02 nov. 2023.

LEGRAND, Emmanuel. *Study on the place and role of authors and composers in the European music streaming market*. 28 set. 2022. Disponível em: <https://authorsocieties.eu/content/uploads/2022/09/music-streaming-study-28-9-2022.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

LEITÃO, Cláudia. Economia criativa e desenvolvimento. *Revista Será?*, [S.l.], 24 jul. 2015. Disponível em: <https://revistasera.info/2015/07/economia-criativa-e-desenvolvimento-claudia-leitao/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

_____. Por um Brasil criativo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 18, p. 74-85, 2015. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/publicacoes/gestao-politica-cultural-america-latina>. Acesso em: 10 maio 2022.

LIMA, Ana; HISSA, Carmina; SALDANHA, Paloma. Inteligência artificial, algoritmos e o Direito: um panorama dos principais desafios. In: LIMA, Ana; HISSA, Carmina; SALDANHA, Paloma (coord.). *Direito digital: debates contemporâneos*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/doutrina/secao/inteligencia-artificial-algoritmos-e-o-direito-um-panorama-dos-principais-desafios-inteligencia-artificial-direito-digital-debates-contemporaneos/1279971221>. Acesso em: 05 fev. 2023.

LIMA, Larissa da Rocha Barros. Dos direitos humanos à propriedade intelectual: o conflito entre a proteção autoral e o acesso à informação na internet. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 18., 2009, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/sao_paulo/2464.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Práticas culturais on-line e plataformas digitais: desafios para a diversidade cultural na internet. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, v. 7, p. 74-89, 2018. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/565f0323/264f/46b5/bdb8/5b6846ee1d07.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LIMA, Rodrigo. Spotify: como uma pequena startup se tornou o maior gigante da música mundial. *Investing.com*, 11 out. 2021. Disponível em: <https://br.investing.com/analysis/spotify-como-uma-pequena-startup-se-tornou-o-maior-gigante-da-musica-mundial-200445237>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. 2008. 253f. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI:10.11606/T.2.2008.tde-28092009-082901. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-28092009-082901/pt-br.php>. Acesso em: 07 mar. 2022.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003. DOI: 10.1590/S1413-73722003000200016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/Mj7QYdVRbYk5QSF7F8sDRLf/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 set. 2022.

MALAR, João Pedro. Riffusion: inteligência artificial cria músicas a partir de textos; conheça. *Exame*, São Paulo, 03 fev. 2023. Disponível em: <https://exame.com/future-of-money/riffusion-inteligencia-artificial-cria-musicas-a-partir-de-textos-conheca/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MARINHO, Leonardo Herdy *et al.* Conceitos, implementação e dados privados de algoritmos de recomendação In: MINICURSOS da ERSI-RJ 2019 - VI Escola Regional de Sistemas de Informação do Rio de Janeiro. Brasília, DF: Sociedade Brasileira de Computação, 2019. v. 6, p. 6-37.

MARIUS, Hucker. Uncovering how the Spotify Algorithm works. *Towards Data Science*, 23 nov. 2021. Disponível em: <https://towardsdatascience.com/uncovering-how-the-spotify-algorithm-works-4d3c021ebc0>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MARTIGNAGO, Gisella. *Direito de proteção à diversidade cultural musical: a música eletrônica e o DJ*. 2014. 125f. Tese (Doutorado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/6640?mode=full>. Acesso em: 15 out. 2022.

MEDIACHAIN. Disponível em: <http://www.mediachain.io/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

MEDITSCH, Eduardo. A informação sonora na webemergência: sobre as possibilidades de um radiojornalismo digital na mídia e pós-mídia. In: MAGNONI, Antônio Francisco; CARVALHO, Juliano Francisco de (org.). *O novo rádio: cenário da radiodifusão na era digital*. São Paulo: Senac, 2010. p. 203-238.

MELLO, Roberto Correa de. O *copyright* não cabe na ordem jurídica do Brasil. *Consultor Jurídico*, 29 maio 2013. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2013-mai-29/roberto-mello-copyright-nao-cabe-ordem-juridica-brasil>. Acesso em: 9 jun. 2022.

MERLIN. Disponível em: <http://www.merlinnetwork.org/what-we-do>. Acesso em: 17 nov. 2022

MOLINARO, Carlos Alberto; DANTAS, Fernando Antonio de Carvalho. Comentário ao artigo 215. In: CANOTILHO, J. J. Gomes; MENDES, Gilmar F.; SARLET, Ingo W. (coord.). *Comentários à Constituição do Brasil*. São Paulo: Saraiva, Almedina, 2018.

MONNERAT, Duda. Spotify revela os “moods” que são tendência em 2023. *Portal Popline*, 15 fev. 2023. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/spotify-revela-os-moods-que-sao-tendencia-em-2023/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MORAES, Maria Celina Bodin. *O conceito de dignidade da pessoa humana*. 2003. Disponível em: <https://www.jur.puc-rio.br/wp-content/uploads/2022/08/Texto-3.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

MORAES, Rodrigo. *Os direitos morais do autor: repersonalizando o direito autoral*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

_____. O direito moral dos compositores à designação de autoria pelas emissoras de rádio e tv. In: SIMÃO, José Fernando, BELTRÃO, Silvio Romero (coord.). *Direito civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: teoria geral do direito, bioética, direito intelectual e sociedade da informação: volume 1*. São Paulo: Atlas, 2015.

MOREIRA, Adilson José. *O que é discriminação?* Belo Horizonte: Letramento, Casa do Direito, Justificando, 2017.

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. Música na era do *streaming*: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 258-292, 2018. DOI: 10.1590/15174522-02004911. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/81086>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MUKHERJEE, Supantha. Spotify tem receita trimestral acima das expectativas, com salto em assinantes. *CNN Brasil*, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/spotify-tem-receita-trimestral-acima-das-expectativas-com-salto-em-assinantes/>. Acesso em: 15 out. 2022.

MULLIGAN, Mark. Music subscriber market shares Q2 2021. *Mídia Research*, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-q2-2021>. Acesso em: 23 fev. 2022.

_____. Recorded music market shares 2021 – Red letter year. *Mídia Research*, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/recorded-music-market-shares-2021-red-letter-year>. Acesso em: 27 dez. 2022.

_____. Music subscriber market shares 2022. *Mídia Research*, 7 dez. 2022. Disponível em: <https://midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-2022>. Acesso em: 07 dez. 2022.

_____. Music industry revenues in review – what 2022 tells us about 2023. *Mídia Research*, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://midiaresearch.com/blog/music-industry-revenues-in-review-what-2022-tells-us-about-2023>. Acesso em: 29 dez. 2022.

MUSICIANS' UNION (MU). *Over 75 Artists Including The Rolling Stones Join The Call to Fix Streaming*. 07 jun. 2020. Disponível em: <https://musiciansunion.org.uk/news/over-75-artists-including-the-rolling-stones-join-the-call-to-fix-streaming>. Acesso em: 02 nov. 2021.

NAIANE, Laísa. Pagamentos no *Streaming*: entenda as diferenças entre os modelos “Pro-Rata” e “User-Centric”. *Portal Popline*, 06 fev. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/pagamentos-no-streaming-entenda-as-diferencas-entre-os-modelos-pro-rata-e-user-centric/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

_____. ‘Spotify For Artists’ ganha versão traduzida em português. *Portal Popline*, 07 dez. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/spotify-for-artists-ganha-versao-traduzida-em-portugues/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. ABMI fecha acordo com Spotify para recolhimento de Direitos Autorais. *Portal Popline*, 10 dez. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/abmi-acordo-spotify-recolhimento-direitos-autorais/#:~:text=Basicamente%2C%20os%20associados%20da%20ABMI,CEO%20da%20ABMI%2C%20Sandra%20Rodrigues>. Acesso em: 30 mar. 2022.

_____. Streaming: executivos afirmam que 100 mil faixas são adicionadas por dia nas plataformas. *Portal Popline*, 18 out. 2022. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/streaming-executivos-100-mil-faixas-adicionadas-dia-plataformas/>. Acesso em: 31 out. 2022.

NASIHGIL, Arion Augusto N. O direito internacional da propriedade intelectual e sua regulamentação através do acordo TRIPS. *Revista de Estudos Jurídicos da UNESP*, Franca, v. 18, n. 27, p. 1-13, 2014. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/estudosjuridicosunesp/article/view/1238>. Acesso em: 15 maio 2022.

NEURALINK. Disponível em: <https://neuralink.com/>. Acesso em: 05 mar. 2023.

NIELD, David. There's a key difference between Spotify, Apple Music, and YouTube Music. *Gizmodo*, 12 jan. 2023. Disponível em: <https://gizmodo.com/spotify-apple-youtube-music-playlist-sync-how-to-not-1849942375>. Acesso em: 15 jan. 2023.

NOBRE, Noéli. Sancionada lei que reconhece atividade de compositor como profissão. *Câmara dos Deputados*, Brasília, DF, 06 dez. 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/835189-sancionada-lei-que-reconhece-atividade-de-compositor-como-profissao-artistica/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

O QUE É *BLOCKCHAIN* e como funciona a tecnologia por trás do Bitcoin? *Exame invest*, São Paulo, 19 ago. 2022. Disponível em: <https://exame.com/invest/guia/o-que-e-Blockchain-e-como-funciona-a-tecnologia-por-tras-do-bitcoin/>. Acesso em: 09 mar. 2023.

OGIBA, Sonia Mara M. Política de Estado ou de governo? *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, p. 8, out. 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/coorlicen/manager/arquivos/RNTBDL3vu8_17102016-Politica_de_Estado_ou_de_governo.pdf. Acesso em: 17 fev. 2023.

OLIVEIRA, Danilo Júnior de; VAL, Ana Paula do; VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. Três pautas em destaque na agenda de diversidade cultural da Unesco: ambiente digital, tratamento preferencial e participação da sociedade civil. *Revista de Direito Internacional*, Brasília, DF, v. 17, n. 3, p. 75-93, 2020. DOI: 10.5102/rdi.v17i3.7049. Disponível em: <https://www.publicacoes.uniceub.br/rdi/article/view/7049>. Acesso em: 10 out. 2022.

OLIVEIRA, Marielza. Inteligência Artificial e cultura: um encontro transformador. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 19-35. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 23 nov. 2022.

OLIVEIRA, Rodolpho Silva. Direito autoral: evolução e funcionalidade. *Âmbito Jurídico*, São Paulo, 01 dez. 2011. Disponível em: https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-civil/direito-autoral-evolucao-e-funcionalidade/#_edn2. Acesso em: 07 nov. 2021.

ONETO, Luca; CHIAPPA, Silvia. Fairness in machine learning. *Recent Trends in Learning from Data. Studies in Computational Intelligence*, Springer, Cham, v. 896, p. 155-196, 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2012.15816. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2012.15816>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. [1948]. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. *Carta das Nações Unidas*. [1945]. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/1945%20Carta%20das%20Na%C3%A7%C3%B5es%20Unidas.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2022.

_____. Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais: *Comentário Geral n.º 21: direito de todos a participar na vida cultural – artigo 15.º, n.º 1 do Pacto (43.ª sessão, 2009)*. A. Components of article 15, paragraph 1 (a). “Cultural life”. 2009. Disponível em:

<https://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/comentariogeral21.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional*. 04 nov. 1996. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/cultura/coop96.htm>. Acesso em: 05 fev. 2023.

_____. *Declaração Universal sobre a diversidade cultural*. 2002. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

_____. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*: texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. Brasília, DF, 2007. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224>. Acesso em: 15 out. 2022.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OAS). *Convenção Americana de Direitos Humanos. (Pacto de San José da Costa Rica)*. [1969]. Disponível em: <https://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/sanjose.htm>. Acesso em: 06 fev. 2023.

_____. *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher*. [1979]. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/mulher/lex121.htm>. Acesso em: 06 fev. 2023.

_____. *Convenção Interamericana contra toda forma de discriminação e intolerância*. 2013. Disponível em: https://www.oas.org/en/sla/dil/docs/inter_american_treaties_A-69_Convencao_Interamericana_disciminacao_intolerancia_POR.pdf. Acesso em: 06 fev. 2023.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL (OMPI). *Curso geral de propriedade intelectual - DL101PBR*. 2017. Disponível em: <https://welc.wipo.int/acc/index.jsf?page=courseCatalog.xhtml&lang=pt>. Acesso em: 05 maio 2022.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). *Folha informativa sobre COVID-19*. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20a%20COVID,na%20Rep%C3%BAblica%20Popular%20da%20China>. Acesso em: 02 fev. 2023.

OXFORD LANGUAGES. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 fev. 2022

PAIVA, Ricardo Bacelar. *O direito autoral sobre música no Brasil e o Streaming: as transformações da indústria fonográfica e os conflitos da fruição econômica*. 2018. 160f. Dissertação (Mestrado profissional em Direito e Gestão de Conflitos) - Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2018. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFOR_f91d3bcf603667b1a1e95d4636e4c0d0. Acesso em: 10 jun. 2022.

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

PARLAMENTO EUROPEU. Regular a Inteligência Artificial na UE: as propostas do Parlamento. 17 fev. 2023. Disponível em: <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/20201015STO89417/regular-a-inteligencia-artificial-na-ue-as-propostas-do-parlamento>. Acesso em: 19 fev. 2023.

PESSACH, Dana; SHMUELI, Erez. Algorithmic fairness. *arXiv preprint arXiv:2001.09784*, 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2001.09784. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2001.09784v1>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PESSERL, Alexandre Ricardo. *O direito de acesso aos dados sobre obras musicais e fonogramas: blockchain*, distribuição direta e domínio público no ambiente digital. 2020. 287f. Tese (Doutorado em Direito) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72298>. Acesso em: 10 fev. 2023.

PETRIDIS, Alexis. Are Spotify's 'fake artists' any good? *The Guardian*, London, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2017/jul/13/are-spotifys-fake-artists-any-good>. Acesso em: 30 mar. 2022.

PIRES, Eduardo; ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. Streaming de obras musicais e sua natureza jurídica: uma análise a partir da decisão do STJ no caso ECAD versus OIFM. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 11., 2017, Curitiba. *Anais eletrônicos...* 2017. p. 89-113. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/04/xi-codaip-2017-gedai.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2022.

PIRES, Mateus Macedo. *Distribuição de música na cultura digital: a relação de artistas autônomos com as plataformas de Streaming*. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Inteligência e Design Digital) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologia da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21053>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PONTES, Hildebrando. *Os contratos de cessão de direitos autorais e as licenças virtuais creative commons*. 2. ed. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

PRIEST, Eric. *The future of music copyright collectives in the digital streaming age*. *The Columbia Journal of Law & the Arts*, New York, v. 45, n. 1, p. 1-46, 2021. DOI: 10.52214/jla.v45i1.8953. Disponível em: <https://journals.library.columbia.edu/index.php/lawandarts/article/view/8953>. Acesso em: 18 set. 2022.

RAVANCHE, Guilherme. Se o *streaming* salvou a música, por que os artistas odeiam tanto? *Splash UOL*, São Paulo, 25 mar. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/guilherme-ravache/2021/03/25/se-o-streaming-salvou-a-musica-porque-os-artistas-o-odeiam-tanto.htm>. Acesso em: 10 nov. 2021.

RAVINDRAN, Jeevan. Adele pede e Spotify retira “ordem aleatória” de seu novo álbum. *CNN Brasil*, 21 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/adele-pede-e-spotify-retira-ordem-aleatoria-de-seu-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

RECORDING INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA (RIAA). Disponível em: <https://www.riaa.com>. Acesso em: 31 out. 2022.

RIESS, Eduardo. Comentários sobre os direitos morais do autor sob a égide existencial. *Consultor Jurídico (CONJUR)*, 09 out. 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-out-09/eduardo-riess-direitos-morais-autor-egide-existencial#author>. Acesso em: 19 nov. 2022.

RIFFUSION. Disponível em: <https://www.riffusion.com/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

RIOS, Roger Raupp. *Direito da antidiscriminação: discriminação direta, indireta e ações afirmativas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

_____.; SILVA, Rodrigo da. Discriminação múltipla e discriminação interseccional: aportes do feminismo negro e do direito da antidiscriminação. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, Brasília, DF, n. 16, p. 11-37, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/xKt5hWwZFCChwrbtFzXtGXXKf/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 13 fev. 2023.

RODRIGUEZ, Ashley. Metallica shapes its live shows around what fans are listening to on Spotify. *Quartz*, 26 jul. 2018. Disponível em: <https://qz.com/1340887/metallica-bases-its-setlist-on-what-fans-listen-to-on-spotify>. Acesso em: 15 jan. 2023.

RUARO, Regina Linden; SALES SARLET, Gabrielle Bezerra. A proteção de dados sensíveis no sistema normativo brasileiro sob o enfoque da lei geral de proteção de dados (LGPD) - L. 13.709/2018. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*, Curitiba, v. 26, n. 2, p. 81-106, 2021. DOI: 10.25192/issn.1982-0496.rdfd.v26i22172. Disponível em: <https://revistaeletronicardfd.unibrasil.com.br/index.php/rdfd/article/view/2172>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SALES SARLET, Gabrielle Bezerra. A inteligência artificial no contexto atual: uma análise à luz das neurociências voltada para uma proposta de emolduramento ético e jurídico. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 18, n. 100, p. 272-305, out./dez. 2022. DOI: 10.11117/rdp.v18i100.5214. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/5214>. Acesso em: 23 jun. 2022.

_____.; CALDEIRA, Cristina Maria Gouveia. A inteligência artificial e o ecossistema industrial no contexto pandêmico: uma abordagem jurídica e antropocêntrica do atual desafio das patentes na área da saúde sob o paradigma europeu. *R. Dir. Gar. Fund.*, Vitória, v. 22, n. 1, p. 131-176, jan./abr. 2021. DOI:10.18759/rdgf.v22i1.1889. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/24875>. Acesso em: 25 out. 2022.

_____.; MOLINARO, Carlos Alberto. Questões tecnológicas éticas e normativas da proteção de dados pessoais na área da saúde em um contexto de big data. *Revista Brasileira De Direitos Fundamentais & Justiça*, Porto Alegre, v. 13, n. 41, p. 183-212, jul./set. 2019. DOI: 10.30899/dfj.v13i41.811. Disponível em: <https://dfj.emnuvens.com.br/dfj/article/view/811>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SANTAELLA, Lucia. Inteligência Artificial e cultura: oportunidades e desafios para o Sul Global. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital*. São

Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. p. 69-96. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20220927094829/estudos_setoriais-inteligencia_artificial_e_cultura.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

SANTINI, Rose Marie; SALLES, Debora. O impacto dos algoritmos no consumo de música: uma revisão sistemática de literatura. *Signos do consumo*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 83-93, 2020. DOI: /10.11606/issn.1984-5057.v12i1p83-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/166042>. Acesso em: 12 fev. 2023.

SANTOS, Giordana. UNESCO e a diversidade cultural na era digital: ‘diretrizes para implementação da convenção de 2005 no ambiente digital. *Diversidade cultural no ambiente digital*, Belo Horizonte, v. 70, n. 6, p. 23-34, jul. 2017. Disponível em: https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2017/07/ODC_BOLETIM_julho_2017.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

SARLET, Ingo Wolfgang. *A eficácia dos direitos fundamentais: uma teoria geral dos direitos fundamentais na perspectiva constitucional*. 13. ed., rev. atual. e ampl. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2018.

_____. *Dignidade (da pessoa) humana e direitos fundamentais na Constituição Federal de 1988*. 10. ed., rev. atual. e ampl., 3. tir. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2019.

_____. Proteção de dados pessoais como direito fundamental na Constituição Federal brasileira de 1988: contributo para a construção de uma dogmática constitucionalmente adequada. *Revista Brasileira De Direitos Fundamentais & Justiça*, Porto Alegre, v. 14, n. 42, p. 179-218, 2020. DOI: 10.30899/dfj.v14i42.875. Disponível em: <https://dfj.emnuvens.com.br/dfj/article/view/875>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SARMENTO, George. O direito de participar da vida cultural e a promoção da identidade nacional. *Revista Eletrônica do Mestrado em Direito da UFAL*, Maceió, v. 7, n. 1, p. 2-15, 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/rmdufal/article/view/2576>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SCHERTEL MENDES, Laura; MATTIUZZO, Marcela. Discriminação algorítmica: conceito, fundamento legal e tipologia. *Direito Público*, Brasília, DF, v. 16, n. 90, p. 39-64, nov./dez. 2019. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/3766>. Acesso em: 08 fev. 2023.

SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo; BARBALHO, Alexandre Almeida. Política Cultural em tempos de crise: Lei Aldir Blanc e o sistema nacional de cultura. *Tensões Mundiais*, Fortaleza, v. 17, n. 35, p. 17-37, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/4466>. Acesso em: 18 fev. 2023.

SEN, Ipshita. How AI helps Spotify win in the music streaming world. *Outside Insight*, 2021. Disponível em: <https://outsideinsight.com/insights/how-ai-helps-spotify-win-in-the-music-streaming-world/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SILVA FILHO Artur Marques da. Noção e importância das limitações aos direitos do autor. In: BITTAR, Eduardo C. B.; JUNY, Silmara (coord.). *Estudos de direito de autor, direito da*

personalidade, direito do consumidor e danos morais: em homenagem ao professor Carlos Alberto Bittar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 25-40.

SILVA, Alanna Pires. *Análise bioética do ensino de música no Brasil e seu impacto na sociedade*. 2021. 50f. Dissertação (Mestrado em Bioética) - Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, MG, 2021. Disponível em: <http://www.univas.edu.br/mbio/docs/dissertacoes/58.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

SILVA, Cristina Baum. A função social da propriedade intelectual no Metaverso. *In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO*, 16., 2023, Curitiba, PR. *Anais...* Curitiba, 2023.

SILVA, Gabriela Buarque Pereira; EHRHARDT JUNIOR, Marcos. Diretrizes éticas para a Inteligência Artificial confiável na União Europeia e a regulação jurídica no Brasil. *Revista IBERC*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 1-28, 2020. DOI: 10.37963/iberc.v3i3.133. Disponível em: <https://revistaiberc.responsabilidadecivil.org/iberc/article/view/133>. Acesso em: 30 jun. 2022.

SILVEIRA, Sergio Amadeu da. *Democracia e os códigos invisíveis: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. [E-book].

_____. Discursos sobre regulação e governança algorítmica. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 25, n. 48, p. 63-85, jan./jun. 2020. DOI: 10.52780/res.13530. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/13530>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SMITH, Dylan. Just 7,500 artists on Spotify - out of 8 million - make \$100,000 or more annually. *Digital Music News*, 24 fev. 2021. Disponível em: https://www.digitalmusicnews.com/2021/02/24/spotify-artist-earnings/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+digitalmusicnews+%28Digital+Music+News%3A+Top+Stories%29. Acesso em: 31 out. 2022.

SOARES, Sávio de Aguiar. Direitos morais de autor no paradigma do estado democrático de direito. *In: ENCONTRO PREPARATÓRIO PARA O CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI*, 17., 2008, Salvador. *Anais...* Florianópolis, SC, 2008. p. 4410-4427. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/salvador/savio_de_aguiar_soares-1.pdf. Acesso em: 20 abr. 2022.

_____. Tópicos em direitos morais de autor. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, DF, v. 46, n. 184, p. 105-120, out./dez. 2009. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/46/184/ril_v46_n184_p105.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

_____. *Tutela dos direitos de autor no paradigma tecnodigital: desafios teóricos diante da proposta hermenêutica juscivilística contemporânea*. 2012. 330f. Tese (Doutorado em Direito Privado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://silo.tips/download/pontificia-universidade-catolica-de-minas-gerais-programa-de-pos-graduacao-em-dir-18>. Acesso em: 03 fev. 2023.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ADMINISTRAÇÃO E PROTEÇÃO DE DIREITOS INTELECTUAIS (SOCINPRO). Disponível em: <https://socinpro.org.br>. Acesso em: 02 fev. 2023.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES, COMPOSITORES E ESCRITORES DE MÚSICA (SBACEM). Disponível em: <https://sbacem.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

SOCIEDADE INDEPENDENTE DE COMPOSITORES E AUTORES MUSICAIS (SISCAM). Disponível em: <https://sicam.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

SOLO, Alex. The role of copyright in an age of online music distribution. *19 Media & Arts Law Review*, p. 169-194, 2014. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2462006>. Acesso em: 31 out. 2022.

SOUNDCAMPAIGN. *Calculadora de royalties do Spotify*. Disponível em: <https://soundcamps.com/pt-br/spotify-royalties-calculator/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SOUZA, Allan Rocha de. Os direitos morais do autor. *civilística.com*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-23, 30 jan. 2013. Disponível em: <https://civilistica.emnuvens.com.br/redc/article/view/73>. Acesso em: 20 abr. 2022.

_____.; CASTRO, Raul M. R. Direitos autorais: entre o patrimonial e o existencial. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 19., 2010, Fortaleza. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2010. p. 8003-8019. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/4039.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

SPAT, Gabrielli Machado; SUPTITZ, Carolina Elisa. O direito à cultura na sociedade em rede: políticas públicas do governo federal e sua efetivação no município de Santa Maria/RS. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITO E CONTEMPORANEIDADE: MÍDIAS E DIREITOS DA SOCIEDADE EM REDE, 3., 2015, Santa Maria, RS. *Anais eletrônicos*. Santa Maria: UFSM, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/563/2019/09/6-7-1.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

SPOTIFY alcança acordo sobre direitos autorais. *Exame*, São Paulo, 18 mar. 2016. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/spotify-alcanca-acordo-sobre-direitos-autorais/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SPOTIFY compra empresa para identificar dono dos direitos autorais de uma música. *Canal Tech*, 26 abr. 2017. Disponível em: <https://canaltech.com.br/mercado/spotify-compra-empresa-para-identificar-dono-dos-direitos-autorais-de-uma-musica-92816/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SPOTIFY faz acordo com a Warner Music. *Forbes*, 25 ago. 2017. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2017/08/spotify-faz-acordo-de-licenciamento-com-warner-music/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SPOTIFY ganha patente para vigiar as emoções dos usuários para recomendar música. *Minuto Segurança*, 03 fev. 2021. Disponível em: <https://minutodaseguranca.blog.br/spotify-ganha-patente-para-vigiar-as-emocoes-dos-usuarios-para-recomendar-musica/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SPOTIFY lança campanha de valorização à cultura preta no Brasil. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 21 set. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/09/4950746-spotify-lanca-campanha-de-valorizacao-a-cultura-preta-no-brasil.html>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SPOTIFY Streaming Service. *Music Business Worldwide*, 2021. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/companies/spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SPOTIFY, um ‘mal necessário’ para muitos artistas. *Isto é Dinheiro*, São Paulo, 02 fev. 2022. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/spotify-um-mal-necessario-para-muitos-artistas/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

SPOTIFY. *2022 saw even more advancements, acquisitions, and excitement at Spotify*. 27 dez. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-12-27/2022-saw-even-more-advancements-acquisitions-and-excitement-at-spotify/>. Acesso em: 06 jan. 2022.

_____. *Como interpretar meus dados*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/understanding-my-data/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

_____. *Distribuidores de artistas*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/providers>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. *Encontrar playlists*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SPOTIFY. *Loud & Clear*. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

_____. *Loud & Clear: Por que o valor por streaming parece ser mais baixo no Spotify que em outros serviços desse tipo?* Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/?question=spotify-pay-per-stream>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. *Mixes do Spotify*. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. *Musical Time Capsul give yourself a musical surprise in January 2024 with Spotify's playlist in a Bottle*. 04 jan. 2023. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2023-01-04/give-yourself-a-musical-surprise-in-january-2024-with-spotifys-playlist-in-a-bottle/>. Acesso em: 05 jan. 2023.

_____. *Playlist “Top Artistas Brasil 2022”*. 30 nov. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX1lt6pbD2kAi?si=2fd5dafaf14a440b>. Acesso em: 20 fev. 2023.

_____. *Política de direitos autorais do Spotify*. 23 jun. 2014. Disponível em: <https://www.spotify.com/br/legal/copyright-policy/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

_____. *Por que ser Premium?* Disponível em: <https://www.spotify.com/br/premium/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

_____. *Quais são as playlists feitas para você?: “Músicas que achamos que você vai adorar.”* Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/find-playlists/>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. *Royalties*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. *Royalties: How artists get paid*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. *Royalties: How we calculate and process royalties*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/help/article/royalties>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. *Spotify advertising: por dentro da análise de dados do Spotify*. out. 2017. Disponível em: <https://ads.spotify.com/pt-BR/noticias-insights/inside-spotifys-data-mission/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

_____. *Spotify for Artists*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/features>. Acesso em: 02 abr. 2022.

_____. *Spotify for Artists: a new way to share the songs you've written on Spotify*. 02 fev. 2021. Disponível em: <https://noteable.spotify.com/news/new-way-to-share-songs>. Acesso em: 30 mar. 2022.

_____. *Spotify for Artists: apresentar músicas aos nossos editores de playlists*. Disponível em: <https://artists.spotify.com/pt/help/article/pitching-music-to-playlist-editors>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. *Spotify for developers: developer showcase*. Disponível em: <https://developer.spotify.com/community/showcase/>. Acesso em: 25 fev. 2023

_____. *Spotify Island brings new experiences for fans and artists to Roblox*. 03 maio 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-05-03/spotify-island-brings-new-experiences-for-fans-and-artists-to-roblox/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

_____. *Spotify Reports Fourth Quarter 2022 Earnings*. 31 jan. 2023. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2023-01-31/spotify-reports-fourth-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

_____. *Spotify Reports Third Quarter 2021 Earnings*. 27 out. 2021. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2021-10-27/spotify-reports-third-quarter-2021-earnings/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

_____. *Spotify Reports Third Quarter 2022 Earnings*. 25 out. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-10-25/spotify-reports-third-quarter-2022-earnings/>. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. *Spotify to Acquire Music Trivia Sensation Heardle*. 12 jul. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-07-12/spotify-to-acquire-music-trivia-sensation-heardle/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

_____. *Spotify's LA Recording Studio is a Creative Hub for Artists and Podcasters*. 22 dez. 2022. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2022-12-22/spotify-la-recording-studio-is-a-creative-hub-for-artists-and-podcasters/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

_____. *Termos de uso do Spotify*. Disponível em: <https://www.spotify.com/br/legal/end-user-agreement/#:~:text=Adotamos%20todas%20as%20medidas%20razo%C3%A1veis,de%20%C3%A1udio%20personalizada%20e%20envolvente>. Acesso em: 26 out. 2022.

_____. *What is Spotify*. Disponível em: <https://support.spotify.com/us/article/what-is-spotify/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

STASSEN, Murray. Spotify just patented its own a&r technology to predict breaking artists. Should labels be concerned? *Music Business Worldwide*, 08 mar. 2022. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-invented-its-own-patented-art-technology-to-predict-breaking-artists-should-labels-be-concerned/#:~:text=MBW%20has%20discovered%20that%20Spotify,break%E2%80%9D%20in%20the%20near%20future>. Acesso em: 10 mar. 2022.

_____. Streaming fraud accounts for at least 1-3% of plays on services like Spotify and deezer in france, shows investigation. *Music Business Worldwide*, 18 jan. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/streaming-fraud-accounts-for-at-least-1-3-of-plays-on-services-like-spotify-and-deezer-in-france-shows-investigation/>. Acesso em: 25 fev. 2023

_____. Spotify just added 10,000 new arabic songs to its platform via a licensing deal with rotana music. *Music Business Worldwide*, 17 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-added-10000-arabic-songs-to-its-platform-via-a-licensing-deal-with-rotana-music1/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

_____. Spotify just launched a personalized ‘DJ’ powered by generative and voice AI. *Music Business Worldwide*, 22 fev. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-just-launched-a-personalized-dj-powered-by-generative-and-voice-ai/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

TARAN, Carlos. *Precisamos falar sobre o streaming*. Rio de Janeiro, 06 abr. 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ctaran/precisamos-falar-sobre-o-streaming>. Acesso em: 25 fev. 2022.

TAYLOR explica retirada de músicas do Spotify: ‘Não compensa’. *VEJA*, São Paulo, 07 nov. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/taylor-explica-retirada-de-musicas-do-spotify-nao-compensa/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

TAYLOR Swift retorna ao catálogo de serviço de *streaming*. *G1*, Rio de Janeiro, 09 jun. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/taylor-swift-retorna-ao-catalogo-de-servico-de-streaming.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2022.

TENÓRIO FILHO, Geraldo Magela Freitas. *Os direitos fundamentais autorais – do analógico ao virtual: o caráter humanista dos direitos de autor e suas funções individuais e sociais*. 2018. 219f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/3782>. Acesso em: 02 abr. 2022.

THE TRICHORDIST. *2019-2020 Streaming Price Bible: YouTube is STILL The #1 problem to solve*. 05 mar. 2020. Disponível em: <https://thetrichordist.com/2020/03/05/2019-2020-streaming-price-bible-youtube-is-still-the-1-problem-to-solve/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

_____. *The Rolling Stones and Sir Tom Jones call on UK Prime Minister Boris Johnson to fix streaming income for musicians and to put the value of music back “in the hands of music makers”*. 06 jun. 2021. Disponível em: <https://thetrichordist.com/2021/06/06/the-rolling-stones-and-sir-tom-jones-call-on-uk-prime-minister-boris-johnson-to-fix-streaming->

income-for-musicians-and-to-put-the-value-of-music-back-in-the-hands-of-music-makers/. Acesso em: 02 nov. 2021.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). Disponível em: <https://www.ubc.org.br/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

_____. *Spotify estuda melhorar pagamentos, enquanto streaming vira 'salvação'*. 19 abr. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/17922/spotify-estuda-melhorar-pagamentos-enquanto-streaming-vira-salvacao#:~:text=Uma%20fonte%20da%20UBC%20no,int%C3%A9rpretes%20e%20outros%20membros%20minorit%C3%A1rios>. Acesso em: 02 nov. 2021.

_____. *Mercado espera aumento de preço de assinatura no Spotify, que resiste*. 05 jul. 2022. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/20169/mercado-espera-aumento-de-preco-de-assinatura-no-spotify-que-resiste>. Acesso em: 20 nov. 2022.

UNIÃO BRASILEIRA DE EDITORES DE MÚSICA (UBEM). Disponível em: <https://ubem.mus.br/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

UNIÃO BRASILEIRA DOS COMPOSITORES (UBC). *Music Modernization Act é sancionada nos EUA*. 15 out. 2018. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/10843/music-modernization-act-e-sancionada-nos-eua#:~:text=O%20presidente%20dos%20Estados%20Unidos,naquele%20pa%C3%ADs%2C%20fortalecendo%20os%20compositores>. Acesso em: 15 jan. 2023.

_____. *Músicos e Pandemia*. 11 jan. 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/publicacoes/musicos_e_pandemia. Acesso em: 04 fev. 2023.

VALENTE, Maria Giorgetti. Direitos autorais como comércio internacional: desafios políticos. In: NALINI, José Renato (org.). *Propriedade intelectual em foco*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4098212. Acesso em: 02 jun. 2022.

VAN DER SAR, Ernesto. RIAA flags 'Artificial Intelligence' music mixer as emerging copyright threat. *Torrent Freak*, 17 out. 2022. Disponível em: <https://torrentfreak.com/riaa-flags-artificial-intelligence-music-mixer-as-emerging-copyright-threat-221017/>. Acesso em: 31 out. 2022.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. [E-book].

VIEGAS, Carlos Alessandro Alves. *Spotify, software disforme: a secundarização da interface gráfica como maturidade do software na tecnocultura*. 2019. 157f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9315>. Acesso em: 20 jun. 2022.

WACHOWICZ, Marcos. A revisão da lei autoral principais alterações: debates e motivações. *PIDCC*, Aracaju, ano 4, n. 8, p. 542-562, fev. 2015. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2015/03/artigo_revisao_da_lei_autoral_revista_pidcc-1.pdf. Acesso em: 07 out. 2022.

_____. A gestão coletiva de direitos autorais da obra musical: titularidade originária, supervisão pública e transparência. In: BELTRÃO, Silvio Romero; SIMÃO, José Fernando (org.). *Direito Civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão*. V. 1. São Paulo: Atlas, 2017. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2017/08/artigo_gestao_coletiva-_marcos_wachowicz-1.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

_____.; PESSERL, Alexandre R. *Gestão coletiva e governança no ambiente virtual = Collective management in the digital environment*. Curitiba: Gedai, 2019. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/gestao-coletiva-de-direito-autoral-e-governanca-no-ambiente-digital/>. Acesso em: 15 set. 2023.

_____.; VIRTUOSO, Bibiana Biscaia. A gestão coletiva de direitos autorais e *Streaming*. P2P & Inovação, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 4-17, 2017. DOI: 10.21721/p2p.2017v4n1.p4-17. Disponível em: <https://revista.ibict.br/p2p/article/view/3981>. Acesso em: 20 mar. 2023.

WALLACH, Omri. Which streaming service has the most subscriptions? *World Economic Forum*, 10 mar. 2021. Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2021/03/streaming-service-subscriptions-lockdown-demand-netflix-amazon-prime-spotify-disney-plus-apple-music-movie-tv>. Acesso em: 23 fev. 2021.

WANG, Amy X. Warner Music Group signs an algorithm to a record deal. *Rolling Stone*, 23 mar. 2019. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/pro/news/warner-music-group-endl-algorithm-record-deal-811327/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

WERMANN, Larissa. *Governança algorítmica e a proteção de dados pessoais*. 2018. 77f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/174601>. Acesso em: 20 maio 2022.

WORLD ECONOMIC FORUM (WEF). *List of Technology Pioneers 2011*. Disponível em: <https://www.weforum.org/pages/list-of-technology-pioneers-2011>. Acesso em: 29 dez. 2022.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Collective Management of Copyright and Related Rights*. Disponível em: <https://www.wipo.int/copyright%20/en/management/>. Acesso em: 04 fev. 2023.

_____. *Inside WIPO*. Disponível em: <https://www.wipo.int/about-wipo/en/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

_____. *Main provisions and benefits of the Beijing treaty on audiovisual performances (2012)*. Geneva, 2016. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_beijing_flyer.pdf. Acesso em: 27 out. 2022.

_____. *Collective Management of Copyright and Related Rights*. 3rd ed. Geneva, 2022. Disponível em: <https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo-pub-855-22-en-collective-management-of-copyright-and-related-rights.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2023.

YÚDICE, George. Os desafios da diversidade cultural no novo milênio. In: KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio; MIGUEZ, Paulo (org.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 59-92. (Coleção Cult).

Disponível em:

<https://repositoriodev.ufba.br/bitstream/ri/18127/3/DiversidadeCulturalPo1%C3%ADticasVisibilidadesMidi%C3%A1ticasRedes-Cult22-EDUFBA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ZAMBAM, Neuro José; AGOSTINI, Margot Cristina. Direitos fundamentais, democracia e direito das culturas. *Revista Paradigma*, Ribeirão Preto, SP, v. 26, n. 2, p. 168-189, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.unaerp.br/index.php/paradigma/article/view/913>. Acesso em: 20 out. 2022.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica: da Idade Média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. *Revista SJRJ*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 40, 211-228. ago. 2014. Disponível em: <https://www.jfrj.jus.br/revista-sjrj/artigo/direito-de-autor-em-perspectiva-historica-da-idade-media-ao-reconhecimento-dos>. Acesso em: 10 maio 2022.

µTorrent. Disponível em: https://www.utorrent.com/intl/pt_br/. Acesso em: 30 ago. 2022.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br