

Orgs.

Pedro Augusto P. Francisco

Mariana Giorgetti Valente

DA RÁDIO 
AO **STREAMING:**

ECAD, DIREITO AUTORAL
E MÚSICA NO BRASIL





Orgs.
Pedro Augusto P. Francisco
Mariana Giorgetti Valente

DA RÁDIO AO STREAMING:

**ECAD, DIREITO AUTORAL
E MÚSICA NO BRASIL**

 **FGV DIREITO RIO**



IDRC | CRDI

International Development Research Centre
Centre de recherches pour le développement international

Canada

azougue

2016

**Este trabalho foi realizado com o auxílio financeiro do
International Development Research Centre, Ottawa, Canadá**

Coordenação editorial

Sergio Cohn

Assistência editorial

Barbara Ribeiro

Projeto gráfico

Tiago Gonçalves

Equipe Azogue

Barbara Ribeiro, Rafaela dos Santos, Tiago Gonçalves e Welington Portella

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

D11

Da rádio ao streaming : ECAD, direito autoral e música no Brasil / organização Pedro Augusto Pereira Francisco , Mariana Giorgetti Valente. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2016. 392 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7920-198-1

1. Direitos autorais - Canções e música - Brasil. 2. Direitos autorais e processamento eletrônico de dados. 3. Internet. I. Francisco, Pedro Augusto Pereira. II.

Valente, Mariana Giorgetti.

16-31219

15/03/2016

CDU: 347.78

16/03/2016

[2016]

Beco do Azogue Editorial Ltda.

Rua Visconde de Pirajá, 82 subsolo 115

CEP 22461-000 - Rio de Janeiro - RJ

Tel/Fax 55_21_2259-7712

facebook.com/azogue.editorial

www.azogue.com.br

azogue - mais que uma editora, um pacto com a cultura



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
INTRODUÇÃO	9
Definindo o sistema de gestão coletiva	9
Intermediação e reintermediação	11
Sobre o conteúdo deste livro	16
Algumas considerações de cunho metodológico	18
PARTE I	
O SISTEMA TRADICIONAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DA EXECUÇÃO PÚBLICA MUSICAL	
A HISTÓRIA DO SISTEMA BRASILEIRO DE GESTÃO COLETIVA	25
1.1. Surgimento das primeiras associações: construção e dissidências	25
1.2. O fonograma, o rádio e os modernos atores do mercado musical: reconfigurações	43
1.3. Unificação do campo autoral: dos primeiros passos ao ECAD	54
A ESTRUTURA LEGAL DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS	97
2.1. Os direitos autorais e a Lei 9.610/98	100
2.2. O direito de execução pública das obras musicais	110
2.3. Como funciona a gestão coletiva?	113
2.4. O sistema ECAD e seu funcionamento antes da Lei 12.853/13	123
O ECAD E SUA ESTRUTURA	133
3.1. O sistema de gestão de direitos autorais	133
3.2. Categorias de direitos autorais, segundo o ECAD	134

A ESTRUTURA DO ECAD E A GESTÃO DOS DIREITOS DE EXECUÇÃO PÚBLICA	155
4.1. Estrutura interna do ECAD	155
4.2. A jabuticaba brasileira: formato de múltiplas associações	171
4.4. As regras de distribuição	224
A RELAÇÃO DO ECAD COM AS MÍDIAS DIGITAIS	247
5.1. A criação dos procedimentos de arrecadação e distribuição em novas mídias	250
5.2. As novas regras de distribuição para serviços digitais	255
UM NOVO CAPÍTULO: A REFORMA DO SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA	257
PARTE II	
OS NOVOS INTERMEDIÁRIOS DA INDÚSTRIA DA MÚSICA	
POR DENTRO DO MERCADO DE MÚSICA DIGITAL NO BRASIL	265
7.1. Streaming no plural, para a técnica e para o mercado	267
7.2. Os serviços de streaming: modelos	268
7.3. Telefonia móvel e operadoras	291
7.5. Relação entre streaming, download e P2P	298
MÚSICA, INTERNET E A REORGANIZAÇÃO DO CAMPO AUTORAL	301
8.1. O ECAD e a definição jurisprudencial sobre os novos serviços	304
8.2. O entendimento da doutrina sobre serviços de streaming	313
8.3. ECAD e rádios <i>online</i>	316
8.5. Se não ao ECAD, então a quem?	328
8.6. Um novo intermediário no mercado musical: as agregadoras	353
8.7. Os bancos de dados e os formatos	366
CONCLUSÕES	371
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	379
Notícias de jornais e revistas utilizadas	386
ANEXO	391

APRESENTAÇÃO

É preciso olhar mais profundamente para o sistema brasileiro de gestão coletiva dos direitos autorais. Essa foi uma das conclusões que os pesquisadores do Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV (CTS-FGV) chegaram após pelo menos sete anos de estudos em cenas musicais espalhadas pelo país.

Diante do atual cenário de discussão deste tema no Brasil – que culminou com a promulgação da Lei 12.853, em 2013 – essa afirmação pode soar leviana ou ingenuamente evidente. Contudo, o peculiar percurso que nos levou até ela denota a amplitude e a importância do tema, que curiosamente ainda é pouco explorado sob uma perspectiva que enxergue, simultaneamente, sua dimensão social e jurídica.

Desde 2006 o CTS-FGV desenvolve pesquisas com cenas musicais que operariam dentro de modelos de negócio classificados como “abertos”, por meio de um projeto de pesquisa intitulado “Open Business Models” (OBM), sempre contando com o apoio inestimável do International Development Research Centre (IDRC). A abertura dos modelos em questão se constituiria no fato dos titulares de direitos autorais envolvidos nesses cenários dispensarem os *royalties* advindos da reprodução e do compartilhamento das criações intelectuais. O primeiro caso analisado foi o do tecnobrega. Ritmo originário das periferias de Belém do Pará, seu estudo revelou que os artistas utilizavam a produção e reprodução de mídias físicas como meio de divulgação, tendo sua principal fonte de renda nas exhibições ao vivo. Posteriormente, na segunda fase do projeto OBM, a análise foi ampliada para outros ritmos periféricos latino-americanos: a cumbia villera, na Argentina, a champeta, na Colômbia e o funk carioca, no Brasil. Em todos os casos, observamos modelos semelhantes – ainda que com suas particularidades – ao que encontramos no tecnobrega. Aos nossos olhos, o valor desses estudos estava em mostrar que modelos distintos daquele adotado pela indústria musical tradicional –

cuja sustentabilidade dependia em muito da venda de fonogramas – eram possíveis. No fundo, a proposta era ampliar os horizontes de um setor que, naquele momento, se encontrava em uma aparente crise.

Ocorre que, nos dois gêneros musicais brasileiros que observamos, uma nova questão emergia: a gestão coletiva de direitos autorais. Apesar da “abertura” com relação aos direitos de reprodução, grande parte dos artistas do tecnobrega e do funk estavam preocupados com os *royalties* advindos da execução pública das suas obras, seja ela nos shows ao vivo ou por meio de rádio, TV e outras modalidades. Essa preocupação tendia a crescer na medida em que os artistas ultrapassavam o limite das suas cenas e atingiam públicos mais amplos. Para eles, o sistema de arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública era obscuro e complexo. Na pior das hipóteses tratava-se de um sistema corrupto. Não por acaso, esses argumentos a respeito da gestão coletiva não são exclusivos dos artistas periféricos, mas aparecem de modo predominante entre autores, compositores e músicos de abrangência maior. Trata-se, enfim, de uma percepção majoritária a respeito da gestão coletiva no Brasil.

A partir destas percepções decidimos desenvolver na terceira e última fase do OBM uma investigação densa sobre todo o sistema tradicional de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil – o ECAD, as associações, e os próprios titulares, incluindo autores, produtores fonográficos, editoras e gravadoras. Também nos demos conta que para compreendermos o funcionamento desse sistema no atual cenário em que vivemos, seria imprescindível entender as mudanças que as tecnologias da informação trouxeram para esse setor da indústria da música. Se já é lugar comum afirmar que a digitalização teve um impacto transformador em toda a cadeia de produção musical, pouco se produziu sobre esse processo no âmbito da gestão coletiva no Brasil.

Ainda sobre as mudanças tecnológicas, entendemos que não fazia sentido falar de gestão coletiva sem levar em consideração a atuação e o funcionamento dos intermediários que surgiram com a Internet: as plataformas digitais de consumo e distribuição de música: rádios *online*, serviços de streaming e de download. Hoje, essas empresas integram e transformam o sistema de gestão coletiva, ocupando cada vez mais um lugar de protagonismo.

No curso da pesquisa, percebemos a escassez de literatura sobre o tema no que tange ao cenário brasileiro. Sendo assim, optamos por realizar um

estudo que não se resumisse a uma análise jurídica da questão. De fato, não abandonamos a compreensão do arcabouço legal que sustenta esse sistema, mas a ideia foi ir além, buscando descrever seu funcionamento a partir de uma abordagem que inclua um resgate histórico das suas origens e transformações, bem como uma descrição que toma como base a percepção dos atores envolvidos e de nossas observações sobre o comportamento dos mesmos. O trabalho aqui reunido é o resultado final desse esforço.

Tendo isso em mente, é nosso dever fazer duas considerações importantes. Primeiramente, esse livro não é um guia sobre como lidar com o ECAD, com as associações ou com as plataformas digitais. Não se trata de um “manual de sobrevivência” para o sistema brasileiro de gestão coletiva, mesmo porque vários dos elementos que analisamos aqui são baseados no cenário anterior à Lei 12.853, de 2013. Em segundo lugar, em nenhum momento buscamos dimensionar esse sistema, ou seja, esse não é um trabalho quantitativo. Sabemos da importância de se realizar uma análise dos valores que circulam entre os agentes da gestão coletiva, seja para avaliar os números divulgados por algumas instituições, seja para pensarmos em políticas públicas voltadas para o setor, mas estes não foram nossos objetivos aqui.

Este livro busca descrever as dinâmicas de um meio extremamente complexo e em transformação, a partir das muitas perspectivas que o compõe. É uma tentativa de reunir em uma só obra as muitas versões difusas sobre a gestão coletiva de direitos autorais e o ambiente digital, superando explicações simplórias sobre o atual estado da arte. Nosso desejo é que todos aqueles interessados em conhecer esse aspecto da indústria da música no Brasil tenham neste livro um ponto de partida para debater e, na melhor das hipóteses, apontar propostas de enfrentamento dos desafios aqui apresentados.

INTRODUÇÃO

*Por Pedro Augusto P. Francisco
e Mariana Giorgetti Valente*

DEFININDO O SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA

O que é a gestão coletiva de direitos autorais?

Uma primeira e rápida resposta para essa pergunta pode ser encontrada na definição fornecida pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), segundo a qual a gestão coletiva é o exercício dos direitos autorais e direitos conexos feito por organizações que atuam no interesse e em nome dos titulares desses direitos¹. Isso significa que qualquer instituição criada para exercer qualquer modalidade de direito autoral e conexo, em nome de mais de um titular, pode ser compreendida como gestora coletiva de direitos.

Entre as atividades de gestão coletiva de direitos autorais existe aquela que permite aos titulares receberem a remuneração pelo uso de suas obras. Nesse sentido, uma sociedade de gestão coletiva será nada mais do que um ente que vai atuar como mandatário de diversos titulares de direitos autorais, com o poder de praticar atos como a autorização prévia pelo uso das obras autorais, e o recolhimento dos valores devidos pela utilização das obras protegidas.

No Brasil, a gestão coletiva dos direitos de execução pública de obras musicais está centralizada na figura do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, o ECAD. Este, por sua vez, é composto e organizado por associações de titulares, ou seja, sociedades de gestão coletiva. Em tese, tal como a definição da OMPI nos leva a concluir, todas as modalidades de direitos autorais podem ser objeto de administração coletiva. No entanto, a dificuldade para se administrar individualmente a execução pública de músicas deu ao ECAD um lugar de destaque no debate sobre o tema da gestão coletiva. Hoje, quando se toca nesse assunto, a figura do ECAD e as associações que o compõem figuram como protagonistas.

1 Disponível em: <<http://www.wipo.int/copyright/en/management/>>.

Neste trabalho, procuramos alterar essa situação. O sistema de arrecadação e distribuição dos valores referentes à execução pública é um dos nossos principais objetos. Porém, nossa intenção aqui é usar o conceito de gestão coletiva em toda a sua dimensão, ampliando a acepção que se construiu sobre ele e utilizando-o em todo o seu potencial, tal como está apresentado na definição exposta acima. O sistema do ECAD e das associações transforma-se então em um subsistema, que convive com a gestão coletiva dos direitos de sincronização e inclusão, bem como os direitos sob os fonogramas. Indo mais além, atualmente esses subsistemas coexistem e se relacionam com os sistemas de gestão coletiva aplicados pelas plataformas digitais de streaming e download. Nosso objetivo torna-se então descrever o funcionamento do grande sistema de gestão coletiva, ou seja, o conjunto de diversos subsistemas que envolvem as atividades de gestão dos direitos autorais.

Mas, enfim, por que insistimos em pensar a gestão coletiva como um sistema? Aqui, entendemos sistema como uma forma organizada de pensamento compartimentado e integrado, que pode ser reconhecido por meio de suas partes, porém difícil de ser percebido no todo. Dessa forma, é possível observar o sistema de gestão coletiva a partir de suas partes – ao olharmos o ECAD ou uma plataforma de streaming, por exemplo – mas teríamos dificuldade para delimitar suas fronteiras. De fato, o todo se dilui constantemente nas partes. Mesmo os agentes que reconhecem a totalidade do sistema – tais como alguns titulares de direitos – desdobram a gestão coletiva em uma série de segmentos que agem de forma descompassada: gravadoras, autores, funcionários de associações etc. Contudo, a coerência desse conjunto de atores, e logo, a compreensão do mesmo como um sistema, é resultado das descrições que têm o objetivo exato de constituir-lo.

Esse modo de enxergar o sistema reforça nossa escolha por descrever a gestão coletiva para além do sistema jurídico e das instituições envolvidas na arrecadação e distribuição. O sistema de gestão coletiva transforma-se em uma categoria heurística que engloba também outras instituições e seus agentes, titulares, os usuários de obras autorais e o próprio Estado. Por meio de um longo desenrolar de relações entre as diversas categorias de atores – muitas vezes agindo de modo conflituoso – é que se chegou à coerência da gestão coletiva, coerência essa que só pode ser percebida a partir de uma perspectiva mais ampla.

Existe, contudo, um aspecto particular da indústria da música que dá unidade aos nossos objetos e que serve para orientar o olhar que busca uma coerência sistêmica entre todos os agentes observados: os processos de intermediação.

INTERMEDIAÇÃO E REINTERMEDIAÇÃO

Na indústria da música, poucas são as relações entre os agentes que não são intermediadas por um terceiro. Para que a obra criada por um autor chegue até um usuário é preciso que ela seja gravada em alguma mídia – seja ela física ou digital – e distribuída. A distribuição, por sua vez, pode se dar por meio da venda direta da música, ou do consumo indireto, como quando o usuário é o ouvinte de uma rádio. Produção e distribuição são atividades comumente associadas às gravadoras. No sentido oposto da cadeia, temos o exemplo do usuário que quer utilizar uma música em um filme de sua autoria. Tradicionalmente, esse usuário não iria realizar uma transação direta com o autor, mas sim com uma editora musical.

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

A intermediação é uma das chaves para compreendermos o funcionamento da indústria musical. Ela é a principal atividade de vários dos agentes nela atuantes. Em consequência disso, os intermediários costumam estar no foco da discussão quando se fala do impacto gerado pela popularização das tecnologias digitais de informação e comunicação.

Essa é uma história que já foi contada diversas vezes nos últimos anos. A indústria da música é frequentemente apontada como aquela que, dentre as indústrias culturais, mais foi impactada pelos avanços da tecnologia digital e pelas consequentes mudanças nos perfis de consumo. Como marco

inicial desse caminho, é inevitável lembrarmos o Napster, desenvolvido em 1999 por Shawn Fanning, para compartilhamento livre de arquivos via redes P2P – e que foi utilizado amplamente para troca de arquivos de música. Essa ferramenta, por sua vez, não teria sido possível sem uma inovação nos formatos de áudio digital que data do início da década de 1990, o MP3, que vinha sendo desenvolvido em pesquisas do Instituto Fraunhofer, na Alemanha, e reduzia em cerca de 90% o tamanho dos arquivos digitais de áudio. Foi no ano de 1999 que o MP3 se popularizou, com gravadores de CD sendo automaticamente inseridos em computadores e discos em branco passando a ser vendidos por preços irrisórios. Em fevereiro de 2001, o Napster tinha já totalizado 26,4 milhões de usuários (TESCAROLLI: 2014, p. 12), e angariado grandes inimigos, de gravadoras a artistas.

Se o Napster marcou o início de um processo de grandes mudanças na forma de se consumir música, centrada, até então, para a indústria, essencialmente no formato CD, ele também marcou o início da litigância contra a pirataria na Internet. A Recording Industries Association of America (RIAA) iniciou esse processo em 1999, buscando indenização de 100 mil dólares por música baixada, com grande repercussão pública. Embora as gravadoras estivessem, paralelamente, negociando com o Napster, uma medida cautelar de julho de 2000 obrigou a ferramenta a cessar o compartilhamento de obras protegidas por direitos autorais. Em 2001, a decisão foi confirmada. Como o Napster não tinha tecnologia para filtrar conteúdo protegido de conteúdo não protegido, o serviço foi fechado inteiramente a partir de julho daquele ano.

O fechamento do Napster, contudo, não significou o fim do compartilhamento de arquivos em redes P2P: foram sendo criados novos serviços não baseados, como o Napster, em um diretório central que listasse os arquivos, como forma de evitar responsabilização. O Gnutella foi lançado em 2000, seguido, em 2001, pelo Grokster, o Kazaa e o Morpheus. Os três últimos foram processados por um conglomerado de 28 grandes gravadoras e estúdios de cinema. Com a perda de uma ação em primeira instância, a RIAA iniciou o que se tornou a mais impopular de suas medidas: litigância contra os usuários dos serviços. Foram cerca de 9.000 ações entre 2003 e 2005, e em 2011, o número havia chegado a 35.000 (ROGERS: 2013, p. 73). Na justificativa de suas ações, a indústria fonográfica buscava mobilizar argumentos com apelo sentimental, como a sobrevivência do artista e a diminuição de incentivos para a criatividade, que supostamente estaria em perigo.

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

O resultado para as discussões acadêmicas e de mercado sobre os impactos tecnológicos e as medidas repressivas incentivadas pela indústria foi uma guerra de dados, na qual pesquisas relatavam as perdas, o efeito de substituição dos serviços ilegais ou simplesmente gratuitos (licenciados), ou o aumento de vendas e receitas decorrentes de medidas antipirataria (e.g. DANAHER et al.: 2010; DANAHER, BRETT; SMITH, M; TELANG, T.: 2014; DANAHER; SMITH: 2014; HILLER; KIM: 2014; MICHEL: 2006; ZENTNER: 2006), e parte da academia passava a produzir argumentos no sentido de que o impacto não era tão grandioso, ou que a diminuição das vendas decorria de outros fatores (e.g. ANDERSEN; FRENZ: 2007, 2010; BOURREAU et al.: 2013; CAVE: 2012a, b; DANAHER; WALDFOGEL: 2012; KARAGANIS: 2011; LESSIG: 2012; LIEBOWITZ: 2012; LUNNEY: 2014; OBERHOLZER-GEE: 2010; OBERHOLZER-GEE; STRUMPF: 2014).

Mesmo diante das incertezas sobre a qualidade e as dimensões dos impactos, muitos entusiastas não hesitaram em afirmar que as mudanças radicais trazidas pela tecnologia tornaram-se a ordem do dia para a nova indústria musical. A desestabilização das relações entre artistas, grandes gravadoras e consumidores seria classificada como uma onda de desintermediação, provocada pela digitalização.

É certo que as tecnologias digitais mudariam as configurações da indústria, mas de modo distinto daquele esperado pelos entusiasmados com a desintermediação. No fim de 2003, surgia o primeiro grande modelo de vendas autorizadas de música digital: a loja do iTunes, da Apple. Era um sinal de que a indústria estava agregando o digital aos seus modelos de negócio: a empresa de Steve Jobs havia fechado acordos com as grandes

gravadoras, para vender faixas pelo preço de US\$ 0,99. Em 2014, onze anos depois, 71% das receitas da indústria da música nos Estados Unidos já vinham do mercado digital (IFPI: 2015, p. 9).

Se o download pago de músicas começou timidamente a ocupar a atenção da indústria musical, em poucos anos passou a corresponder a uma parcela significativa das receitas – nos Estados Unidos, por exemplo, downloads de *singles* e de álbuns correspondiam a 43% da receita total com música em 2010². O modelo do download trouxe algumas mudanças significativas para a forma de produção e consumo de música. Uma das mais discutidas é a venda de faixas, o que tornou desnecessário a venda do álbum todo. O impacto disso foi grande: o consumidor pode comprar o *hit* por US\$ 0,99, quando antes teria de comprar o álbum, ainda que só quisesse uma faixa. De um lado, as vendas em cada caso podem aumentar, se um número muito maior de consumidores se dispuser a comprar o *hit*. De outro, há quem argumente que ocorre uma desvalorização do trabalho global no desenvolvimento de álbuns. Ainda que essas diferenças sejam extremamente relevantes, o modelo de vendas *online* ainda guarda semelhanças em relação aos modelos anteriores, da venda física. A novidade, do ponto de vista do modelo, veio mesmo com um tipo de plataforma que trata a música como serviço, ao invés de produto, e que passou a se desenvolver a partir de meados dos anos 2000: o streaming.

As plataformas de streaming de música passaram a ocupar uma posição de destaque na mídia e tiveram grande atenção da indústria. Em 2011, David Joseph, CEO da Universal Music UK, declarava que “o streaming e os modelos de assinatura com acesso ilimitado em todos os *devices* são o futuro do nosso negócio” (GEERE: 2011). A International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) publica desde 2004 relatórios sobre a situação da música digital (IFPI Digital Music Report), e, já na edição de 2014, abria com a introdução: “The technology changes: the music remains” (a tecnologia muda; a música fica) – indicando, ao longo do relatório, que as receitas da indústria fonográfica voltaram a crescer.

Esse mesmo relatório é recheado de mensagens publicitárias otimistas dos serviços do mercado de música digital – Deezer (“we see clear skies ahead”), KKBox (“music is getting hot again in Asia, and there’s a good reason”),

2 De acordo com dados da RIAA (Recording Industry Associations of America). Em 2014, em comparação, a participação do download era de 37% do total (Sales of Streaming Music Top CDs in Flat Year for Industry. In: *New York Times*, 18/03/2015).

qobuz (“music is back”), Spotify (“thank you!”), e há grande esperança no que diz respeito ao crescimento de uso de *smartphones* e seu potencial de ser um veículo de música – a Warner, por exemplo, recentemente estabeleceu uma parceria com o Shazam, para atividades de *marketing* (IFPI: 2014, p. 16).

Em 2015, as expectativas da indústria se confirmavam: um novo relatório apontava que as receitas das vendas digitais se equipararam com as vendas físicas. Em um ano no qual o faturamento total foi de US\$ 14,97 bilhões, a parcela referente às vendas digitais foi de 46%, equivalente à parcela de formatos físicos. Os 8% restantes são derivados dos *royalties* de execução pública (IFPI: 2015, p. 6-7).

De deslumbramentos a rejeições enérgicas (“fechem a Internet!”, como quis Elton John, em 2007), o consumo de música via streaming tem aumentado e de fato vem ocupando grande parte das atenções. Definitivamente, a indústria começa a jogar junto com a Internet.

O atual estado desse cenário nos leva a fazer duas considerações, que por sua vez norteiam o desenvolvimento de todo o nosso trabalho. Em primeiro lugar, a realidade histórica da indústria da música mostra que os atores relevantes nunca saíram de cena. Trata-se de uma história repleta de conflitos de interesses e de inovações tecnológicas. Nenhuma delas, no entanto, resultou na eliminação de um grupo de pessoas ou instituições. O que ocorre são, ao longo do tempo, mudanças nas configurações das relações entre os atores. Assim, é ingênuo pensarmos que as grandes gravadoras se tornaram irrelevantes por consequência da Internet. Elas ainda possuem uma incrível capacidade de influência no cenário. Nesse mesmo sentido, não podemos pensar que as mudanças tecnológicas são suficientes para desestabilizar as sociedades de gestão coletiva e o sistema em que estão inseridas. Em segundo lugar, precisamos nos atentar à entrada de novas categorias de atores na indústria musical. Em um primeiro momento, o desenrolar dos fatos levou muitos a acreditar que diversos intermediários seriam deixados de lado. De fato, um grande número de artistas passou a produzir suas músicas de forma independente, distribuindo-as diretamente na Internet. Porém, quais são as ferramentas utilizadas para realizar essa distribuição? A ascensão das plataformas digitais vem influenciando o consumo de música, de modo que não podem ser percebidas como meros canais entre artista e consumidor. Ao analisarmos as atividades de algumas dessas empresas em atuação no Brasil, vamos perceber que sua atuação é, na verdade, um claro exemplo de intermediação.

Se durante alguns anos foi possível atestar a existência de um fenômeno de desintermediação na indústria da música, o que observamos hoje são relações reintermediadas.

Esses novos intermediários implementam suas próprias tecnologias de gestão coletiva de direitos, impondo aos seus usuários regimes legais provenientes de outros países – tais como o Digital Millennium Copyright Act (DMCA), uma lei dos Estados Unidos – e que de outra forma não deveriam ter vigência em território brasileiro. Assim, as plataformas digitais de distribuição e consumo de música devem ser observadas, para compreendermos o funcionamento atual do sistema de gestão coletiva e os possíveis caminhos futuros que ele pode tomar.

SOBRE O CONTEÚDO DESTE LIVRO

Este livro funciona como uma grande descrição do sistema de gestão coletiva brasileiro. Trata-se de uma empreitada feita a várias mãos, que procuraram dar conta desse cenário sob três perspectivas: histórica, jurídica e social. Acreditamos que esse sistema precisa ser compreendido a partir de cada uma dessas bases, mas de modo simultâneo. A complexidade do nosso objeto faz com que uma visão monodisciplinar seja insuficiente para entendê-lo em totalidade.

Contudo, o livro foi dividido em duas partes, cada uma delas observando modelos distintos do sistema de gestão coletiva. A Parte I trata do modelo tradicional. Aqui, nos atemos ao ECAD e às associações de titulares de direito, ou seja, as instituições comumente relacionadas às atividades de arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública. Na Parte II, o foco do trabalho volta-se para aquilo que podemos chamar de modelo digital. Nessa etapa, voltamos os nossos olhares para as plataformas digitais de distribuição e consumo de música.

Esse recorte não tem o intuito de retratar os dois modelos como meios que não se relacionam. Como dissemos anteriormente, entendemos aqui o subsistema do ECAD e o subsistema dos serviços digitais como partes integrantes do grande sistema de gestão coletiva. Ambos funcionam em torno da ideia de intermediação. A divisão tem por objetivo direcionar o leitor para os dois modelos atuais de gestão dos direitos autorais. As partes podem até funcionar como leituras autônomas, mas o seu real valor está em percebê-las como descrições de um fenômeno único.

As duas partes, por sua vez, estão divididas em capítulos escritos por diferentes autores. Essa estrutura não tem por objetivo transformar o trabalho em uma coletânea de artigos autônomos, mas sim demarcar o esforço dos autores em descrever o sistema de gestão coletiva sob as diferentes perspectivas que escolhemos.

Na Parte I, o “Capítulo 1” começa com uma análise histórica do sistema de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil, demonstrando como os conflitos entre os agentes atuantes sempre estiveram presentes e foram determinantes para o surgimento da sua atual configuração. Desde o seu início, com a fundação da hoje extinta Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), em 1938, da União Brasileira de Compositores (UBC), em 1942, da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música – depois Escritores de Música (Sbacem), em 1946, e da Sociedade Administradora Direitos Execução Musical (Sadembra), em 1956, o sistema de gestão coletiva no Brasil se constituiu e se transformou a partir de disputas. Ele começa com o conflito entre as próprias associações, passando para um conflito com os editores, para posteriormente se transformar em luta entre associações, gravadoras e radiodifusores. Entre idas e vindas, também existiram os conflitos entre titulares – originários e derivados – grandes usuários (as grandes empresas de rádio e TV) e o Estado, que por vezes é compreendido como uma pairante ameaça à independência das associações. Trata-se, enfim, de uma descrição da evolução desse sistema ao longo do tempo, deixando em evidência o fato de que uma série de questões, ora presentes, são derivadas de arranjos e processos passados.

Em sequência, o “Capítulo 2” tem por objetivo fornecer uma explicação jurídica didática e clara sobre direitos autorais e sua gestão coletiva. Como este livro não é direcionado somente a leitores versados em questões de direito, nossos esclarecimentos podem servir à compreensão dos institutos básicos que orientam o sistema aqui analisado. Essa parte baseia-se essencialmente na Lei 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais) e na doutrina jurídica que sustenta a gestão coletiva de direitos de execução pública no Brasil.

Os “Capítulos 3, 4 e 5” descrevem o funcionamento do sistema de gestão coletiva de direitos autorais antes da promulgação da Lei 12.853/2013, a partir do ponto de vista dos atores envolvidos. Trata-se de uma etapa extensa do trabalho, uma vez que buscamos delimitar o sistema – também a partir da percepção dos atores – descrevendo como as regras de arrecadação e distribuição do ECAD eram operadas, o funcionamento geral das

associações e os esforços recentes dessas instituições para lidar com as mídias digitais.

O “Capítulo 6” encerra a Parte I, apresentando um breve relato sobre as mudanças que a Lei 12.853/2013 pode gerar no sistema de gestão coletiva. Essa lei, recentemente regulamentada, certamente terá impactos que poderão alterar as configurações do sistema, tal qual o descrevemos ao longo deste livro.

A Parte II tem início com o “Capítulo 7”, onde descrevemos as principais modalidades de serviços digitais de música atualmente em operação no Brasil. Aqui, tal como fizemos nos capítulos anteriores, apresentamos esse cenário de duas formas: com base no enquadramento jurídico dos serviços e também por meio da percepção dos próprios atores.

Finalmente, o “Capítulo 8” trata da reorganização que os serviços digitais vêm gerando no campo dos direitos autorais no Brasil. A ideia é mostrar como esses novos atores se relacionam com as instituições do modelo tradicional, traçando os contornos de um cenário que provavelmente será a regra do sistema de gestão coletiva.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DE CUNHO METODOLÓGICO

Antes de adentrarmos no conteúdo deste trabalho, algumas considerações a respeito da metodologia que adotamos precisam ser feitas, de modo que fiquem claras as limitações que encontramos, dentro da proposta até aqui apresentada.

A gestão coletiva de direitos autorais é um campo cercado pela disputa de conceitos e concepções. Nesse sentido, a maior parte deste livro busca abordar os diferentes pontos de vista dos agentes desse sistema. Os titulares dos direitos autorais são apresentados como agentes produtores de significado, mas também como objetos passíveis de serem classificados, quando percebidos por outros agentes. Dessa forma, nossa intenção, neste momento, não é fornecer uma análise jurídica do sistema de gestão coletiva, mas sim um desenho a partir dos atores que o compõem. Evidentemente, os conceitos jurídicos aparecem nessa parte do estudo, mas são observados na medida em que fazem parte de um sistema maior e da maneira em que são vividos por seus agentes.

Também é importante deixar claro que muitas das informações aqui analisadas foram coletadas ao mesmo tempo em que o sistema de gestão coletiva

passava por uma mudança profunda, na medida em que estava em discussão e logo após foi aprovado o projeto que viria a se tornar a Lei 12.853/13, que altera a Lei de Direitos Autorais de 1998, no que tange à gestão coletiva. Assim, apesar deste não ser o principal objetivo do presente material, este contexto de reforma legal influenciou a maioria das entrevistas realizadas.

Essas entrevistas foram realizadas em duas etapas. A primeira delas teve início em maio de 2013. Foram entrevistados representantes dos diversos segmentos que compõem o sistema brasileiro de gestão coletiva dos direitos autorais: autores, intérpretes, produtores, músicos, funcionários de editoras e gravadoras, bem como usuários de diversos tipos, tais como representantes de rádios, casas de shows, hotéis, restaurantes e produtores de eventos. Também entrevistamos representantes do poder público, como funcionários do Governo Federal e do Ministério da Cultura, assessores do Senado e Câmara Federal e representantes do Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE). Após o fechamento desse primeiro ciclo, voltamos a realizar entrevistas em abril de 2014. Neste segundo ciclo, o foco foram os representantes dos novos intermediários. Foram entrevistados representantes de plataformas de streaming, agregadoras de conteúdo e advogados que atuam nesta área. No total, foram feitas 39 entrevistas semiestruturadas, sendo 29 no primeiro ciclo e 10 no segundo. Além disso, realizamos observações participantes e conversas informais com vários dos entrevistados.

Infelizmente, o ECAD e as associações de gestão coletiva não designaram representantes para serem entrevistados, apesar do nosso contato e insistência.

Contatamos o ECAD e as associações, além de outras instituições que trabalham direta ou indiretamente com os direitos autorais, como a Associação Brasileira da Propriedade Intelectual (ABPI), a Associação Defensora de Direitos Autorais (ADDAF) e a União Brasileira de Editoras de Música (Ubem). Também contatamos escritórios de advocacia que têm atendido todas essas instituições. Esses contatos eram feitos inicialmente por telefone e formalizados por meio de uma mensagem eletrônica, na qual foi anexada uma carta-convite. Em muitos casos, não houve retorno para os e-mails enviados. Em outros, houve uma negativa formal como resposta. O ECAD pediu que fosse preenchido um formulário padrão da instituição, após o envio da carta-convite, e respondeu que não tinha interesse em participar desse tipo de pesquisa.

Dada a negativa do ECAD e das instituições para participarem direta-

mente, e nos esforçando para ainda assim apresentar seus pontos de vista, optamos por analisar o conteúdo dos documentos públicos da instituição, disponibilizados em seu site. Estes documentos foram acessados entre julho de 2013 e novembro de 2014, período pelo qual o site da empresa passou por uma reformulação. Logo, muitos dos documentos antes disponíveis não são mais acessíveis, enquanto outros foram acrescentados. Entre aqueles analisados e ainda disponíveis estão atas de reuniões, comunicados e notícias veiculadas entre 2008 e 2014. Entre os que costumam sofrer mudanças estão as notícias – o *clipping* é atualizado mensalmente – os comunicados, manuais, instruções e orientações sobre como o sistema atua, especialmente aqueles que orientam os modelos de arrecadação e de distribuição dos valores arrecadados referentes à execução pública.

Vale dizer que também tivemos acesso às atas de reuniões da Ubem, mencionadas no “Capítulo 8”. Apesar de não estarem disponíveis ao público, estes documentos contêm informações essenciais para compreender os atuais arranjos entre esta instituição, o ECAD e as plataformas de streaming. Em consequência disso, optamos por incluí-los em nossa análise.

Tivemos contato direto com seis funcionários do ECAD e todos se negaram a conceder uma entrevista, alegando que essa é uma orientação da instituição. Fomos informados por um deles que, caso concedesse a entrevista e fosse descoberto, poderia perder o emprego. Por isso, optou por não dar nenhuma informação, a não se que fosse diretamente autorizado para tal. Contudo, conseguimos entrevistar dois ex-funcionários da instituição, que se propuseram a falar na medida em que não fossem identificados. Estas entrevistas foram importantes para entender o funcionamento do sistema de amostragem, usado para definir a distribuição dos valores arrecadados, bem como para entender a estrutura interna do ECAD. Acima de tudo, esses funcionários foram fundamentais para que tivéssemos contato com pessoas que atuaram diretamente no Escritório, humanizando as posições institucionais frequentemente divulgadas.

Finalmente, tendo em vista o intervalo que se deu entre a realização das entrevistas e a publicação deste trabalho, devemos dizer que as informações aqui apresentadas precisam ser compreendidas levando a passagem de tempo em consideração. Mudanças podem acontecer, e muitas vezes, manter o material de pesquisa atualizado fica além do alcance dos autores. Entre o momento em que encerramos as entrevistas e a finalização deste livro, a Lei 12.853 foi promulgada em 2013 e o decreto 8.469, que a regula-

menta, foi publicado em 2015. Entendemos que o cenário aqui analisado, em particular, é objeto de alterações rápidas, uma vez que é impactado pelas transformações tecnológicas. Contudo, o mérito do estudo está no fato de reunir informações que, de outra forma, estariam espalhadas entre as diversas fontes, bem como no relato que faz das dinâmicas que perpassam o sistema de gestão coletiva. Ainda que as configurações do cenário se alterem, o período em que estivemos debruçados sobre essas questões nos mostrou que as motivações dos atores e o modo como operam são perenes.

PARTE I

**O sistema tradicional de
arrecadação e distribuição
da execução pública musical**

A HISTÓRIA DO SISTEMA BRASILEIRO DE GESTÃO COLETIVA

Por Mariana Giorgetti Valente

1.1. SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS ASSOCIAÇÕES: CONSTRUÇÃO E DISSIDÊNCIAS

As entidades de gestão coletiva estão constituídas como associações, obedecendo ao regime jurídico estabelecido pelo Código Civil no Título II, Capítulo II; pelo Título VI da LDA e pela Lei 12.853 de 14 de agosto de 2013. Através das diferentes fases que essas organizações atravessaram, uma questão apontada como responsável pelos principais problemas do nosso sistema nunca foi solucionada, constituindo um desafio permanente a diversas fórmulas, inclusive às disposições legais que nasceram com essa vocação. Efetivamente, desde 1973, com a promulgação da Lei 5.988, ficou patente a extrema preocupação do legislador em encontrar uma solução para os problemas criados pela existência de diversas associações atuando de forma simultânea na mesma área (ALMENDRA: 2014, p. 14).

Contando a sua história do surgimento das associações, Oswaldo Santiago, compositor e fundador da União Brasileira dos Compositores (UBC), lamenta que “o autor nasceu, sem dúvida, com a predestinação de ser espoliado, apesar das leis criadas para protegê-lo. A própria natureza do seu direito, de controle difícilíssimo, complexo e em alguns casos praticamente impossível, sempre o tornaram alvo de violações e atentados” (SANTIAGO: 1985, p. 89). Segue lamentando-se de que o caso da música (ao lado do teatro) é o mais radical de todos os campos autorais: “um bem não material, teórico, imponderável, ao alcance de qualquer mão inescrupulosa, que se apodera de sua obra para com ela tirar proveito, vendendo entradas ou atraindo sócios e fregueses”.

A fundação da extinta ABCA (Associação Brasileira de Compositores e Autores), em 1938, da UBC, em 1942, da Sbacem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música – depois Escritores de Música), em 1946, da Sadembra (Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical), em 1956, estiveram ligadas à associação de grandes nomes da música popular com os reprodutores de suas obras no mercado tradicional do Rio de Janeiro entre os anos 1920 e 1930 – editores gráficos então titulares de direitos autorais via contratos de cessão de direitos. E as primeiras cisões estiveram relacionadas a interesses internacionais desses editores. (MORELLI: 2000, p. 28).

Para os primeiros articuladores da gestão coletiva no Brasil, as entidades autorais nasciam com função precipuamente econômica: a participação legal dos autores nas receitas geradas com a utilização de suas obras. Mas, com o tempo, grupos de entidades foram confiando o trabalho de arrecadação a organismos suprassocietários: a Coligação (Sbacem, Sadembra e Sbat) em 1959, o Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA – UBC, Sbacem, Sadembra, Sbat e Socinpro) em 1966, e o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), criado por lei, em 1973, e implementado três anos depois. Só quando liberadas da pesada atividade de arrecadação, as sociedades passaram a representar interesses e pautas mais políticas que propriamente econômicas. A progressiva ampliação das atividades, aliada às disputas entre as primeiras associações, foram responsáveis pela adoção, por parte das entidades de gestão coletiva, de um discurso de caráter progressivamente simbólico e de valores nobres, como a proteção à música e ao interesse dos compositores.

O embrião das sociedades de gestão coletiva pelo mundo foi o *Bureau Dramatique* fundado na França em 1791, a partir da ideia de que era necessária uma organização que fizesse coletivamente o que era impossível de empreender-se individualmente: arrecadar pelos descentralizados usos de obras que engendram cobranças de direitos autorais. Ali já se delineou uma conflitualidade que acompanharia as entidades de gestão coletiva até os dias de hoje: o *Bureau* encontrou oposição dos diretores de teatros e empresários das províncias. Se, de um lado, eles viam no *Bureau* a ruína dos teatros, por outro, acusavam-no de ser um monopólio, ao colocar-se como o único legitimado para a cobrança – algo inaceitável para uma sensibilidade pós-Revolução Francesa. Com a lei de 19 de julho de 1793 teria início um longo processo de institucionalização, que resultaria na *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, em 1829.

Os conflitos escalaram quando se estabeleceu, em 1851, uma entidade congênere, agora para cuidar do “pequeno direito” – o direito não dramático, ou aquele referente à música no gênero “canções, fantasias, overtures, músicas de dança” (SANTIAGO: 1985, p. 93): a Sacem – *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*. As duas associações passaram a fazer e desfazer acordos, até que se acomodassem cada uma em suas funções. Para Oswaldo Santiago, “sua formação permanece, entretanto, como um sinal de que, apesar de parentes, os compositores e autores teatrais são famílias distintas uma da outra, como as duas são distintas, por sua vez, da família dos escritores”. É que, em 1838, fora formada também a mais liberal *Société des Gens des Lettres* (SANTIAGO: 1985, p. 95). Assim, já no século XIX existiam três associações, na França, cada qual especializada em categorias distintas de obras.

Nos anos que se seguiram, países como Itália, Espanha, Polônia, Portugal, Tchecoslováquia, Uruguai, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, Argentina e México começaram a trilhar o mesmo caminho, ora de forma a congregar as diferentes categorias que eram protegidas separadamente na França, ora à forma francesa de separá-las em entidades distintas.

1.1.1. A fundação da Sbat e a Lei Getúlio Vargas

No Brasil, a primeira agremiação de autores nasceu da organização dos teatrólogos em 1917, na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), formada então por 21 autores, incluindo nomes importantes como Chiquinha Gonzaga, Paulo Barreto (João do Rio), Gomes Cardim e Cândido Costa. Conforme conta Oswaldo Santiago, a existência administrativa da Sbat esteve ligada à dedicação de João Gonzaga, filho de Chiquinha, que compen-sava pelo desinteresse da maior parte dos autores pelos assuntos da entidade. Por vinte anos, a Sbat foi a única entidade de gestão coletiva no Brasil.

A sua institucionalização foi em muito beneficiada pelo Decreto n. 4.092/1920, que a reconhecia como entidade de utilidade pública, e dispunha que a Sbat poderia representar o associado em juízo e fora dele, mediante o simples ato de filiação – algo que facilitava imensamente o trabalho da organização, e depois seria estendido às demais entidades de defesa do direito autoral (SANTIAGO: 1985, p. 101).

Mas o verdadeiro suporte jurídico para a atuação da Sbat e das associações que se seguiram veio anos depois, em 1928, com a aprovação da Lei Getúlio Vargas (Decreto 5.492/28), considerada um resultado de três

anos de esforços da Sbat com o advogado Armando Vidal Leite Ribeiro. A lei, relatada pelo então deputado federal pelo Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas (e aprovada quando ele já era presidente da República), aplicava-se às obras teatrais e também às musicais, e estabeleceu que o Executivo teria a prerrogativa de estabelecer um procedimento de aprovação das “funções públicas” (eventos de entretenimento musical, de caráter público), exigindo apresentação de um programa prévio e da autorização dos autores de cada uma das obras programadas para serem representadas ou executadas. Oswaldo Santiago comenta que o dispositivo era inédito no mundo:

Quer na teoria, quer na prática, a “Lei Getúlio Vargas” constituiu a melhor garantia jamais oferecida ao autor, em qualquer parte do mundo, e embora muitos achem difícil a sua aplicação rigorosa, ela é tão possível que, cada vez mais, os textos de leis posteriores a consagram e revigoram (SANTIAGO: 2000, p. 54).

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

O decreto explicava detalhadamente os procedimentos a serem adotados, documentos a serem entregues e o regime específico a ser seguido do caso de coautoria. Determinava também que o Decreto Legislativo n. 4.790/24, que exigia a autorização prévia dos autores no uso de suas obras, aplicar-se-ia ao caso de existência de lucro indireto nas apresentações: no artigo 47, Parágrafo Único, definia lucro como “quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radiotelefônicas em que os músicos executantes ou transmitentes tenham retribuição pelo trabalho”.

Também a atividade das sociedades estrangeiras de arrecadação de direitos autorais era regulamentada pelo Decreto: pelo seu artigo 53, elas teriam de registrar os nomes dos autores que representavam nos serviços de Censura, com provas da procuração.

1.1.2. As associações de compositores: a ABCA e a UBC

Garantidos pela nova legislação, os dirigentes da Sbat começaram a atuar também na cobrança dos direitos autorais dos compositores musicais. A atividade gerou reações por parte dos usuários de música: a mais contundente veio das emissoras, que ficaram fora do ar, em “greve de silêncio”, por dois dias, até que a primeira resolvesse cumprir a legislação, seguida pelas demais (SANTIAGO: 1985, p. 102).

Mas, a partir de 1937, começava a surgir um descontentamento por parte dos compositores, que, na grande maioria, não tinham direito de voto dentro da sociedade, e sentiam que não recebiam da Sbat o mesmo esforço que era dispensado aos autores teatrais: “ouviam-se queixas contra a administração, falava-se em escândalos, apontavam-se nomes e imaginava-se, inclusive, muita coisa inexistente, fazendo-se projetos e tentativas de reação” (SANTIAGO: 1985, p. 102). A Sbat, de início, ignorou as reclamações. Com a tensão já escalando, o então vice-presidente da instituição, Paulo de Magalhães, promoveu inquérito contra compositores de música popular, apontando-os como plagiários. A partir disso, um grupo resolveu destacar-se da Sbat e formar sua própria associação. Eram os editores E.S. Mangione, Vitale e Wallace Downey, e os compositores Alberto Ribeiro, Oswaldo Santiago e João de Barro. Assim, em 1938, foi fundada a ABCA. De início, ela aceitava editores também como sócios da entidade, o que foi impugnado pela Censura Teatral, que fiscalizava os direitos de autor (ALMENDRA: 2014, p. 16).

A Sbat reagiu de forma agressiva à dissidência, dando início a uma prática que se estenderia pelo século XX: o oferecimento de adiantamentos a compositores, como forma de atraí-los à entidade. Buscou também boicotar a regularização da ABCA na Censura Teatral: demoraria três anos até que comesçassem a se entender. Assim, em 1941, ABCA e Sbat firmaram um primeiro convênio para que a ABCA fosse a única intitulada a arrecadar pelo carnaval (ALMENDRA: 2014, p. 16). O convênio foi estendido, em seguida, para outras cobranças no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Mas a Sbat e a ABCA voltaram a enfrentar-se quando, ainda no ano de 1941, a Sbat, que já tinha um contrato com a sociedade norte-americana American Society of Composers, Authors and Publishers (Ascap), resolveu assinar contrato com a Broadcast Music, Inc. (BMI). A Ascap, então, denunciou o contrato com a Sbat, baseando-se no estatuto da Confederação Internacional de Autores e Compositores (Cisac), de acordo com o qual cada sociedade de um país podia associar-se somente a uma de outro. A ABCA

firmou então contrato com a Ascap, o que foi determinante para o sucesso que ela viria a ter, e determinado, conforme se tem entendido, pela presença do produtor cinematográfico Wallace Downey nos quadros da ABCA.

O Departamento de Compositores da Sbat começou a aproximar-se da ABCA, e, com isso, decidiram criar a União Brasileira de Compositores (UBC), com o aval do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 22 de junho de 1942, sob a presidência de Ary Barroso. Não demorou muito até que a Sbat e a UBC se entendessem, estabelecendo um “bureau” conjunto de cobrança e ampliando sobremaneira a arrecadação. Em 1945, os valores arrecadados a título de direitos dos compositores já era o dobro daqueles dos autores teatrais: cerca de seis milhões de cruzeiros, contra três milhões dos teatrais (SANTIAGO: 1985, p. 106). No mesmo ano, elas assinaram contrato mediante o qual o “pequeno direito” seria definitivamente administrado pela UBC, e o “grande direito” pela Sbat – e, com isso, a ABCA era definitivamente extinta.

1.1.3. Fundação da Sbacem: a remissão dos editores

Historicamente, a existência dos editores esteve ligada à dificuldade imposta aos autores de ao mesmo tempo produzir e vender os suportes físicos que viabilizam sua obra. Por todo o mundo, os contratos de edição começaram a ser realizados mediante o estabelecimento de porcentagens dos direitos dos autores para os editores, que cuidariam da divulgação e venda das obras. Capitalizados, os editores eram também materialmente mais capazes de fundar as entidades que cobrariam sobre a utilização de obras, e dar adiantamentos aos autores, quando fosse o caso; assim, de uma forma ou de outra, participariam do poder centralizado dessas entidades, não somente auferindo os benefícios estipulados contratualmente, mas também gerindo as obras musicais em nome dos autores (MORELLI: 2000, p. 48).

Embora as editoras Mangione e Vitale estivessem na UBC desde a sua fundação, foi somente em 1946 que a categoria de “sócios editores” teria passado a existir. Desde o início, no entanto, essas editoras recebiam da UBC as porcentagens que lhes eram devidas em função da exploração de obras que faziam parte de seu repertório. As relações nem sempre foram amistosas, e estaria aí a razão primordial da criação da então Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (Sbacem), em 1946: por anos, os dirigentes dissidentes passariam a celebrar a nova entidade como mais democrática, justamente por não fazer distinções *a priori*

entre autores e editores na sua direção. Oswaldo Santiago, da UBC, via na Sbacem simplesmente a associação fundada pelos Irmãos Vitale para viabilizar o contrato com a *Peer International* norte-americana, que, veremos, era ligada à BMI – e, novamente, o estatuto da CISAC não permitia que a UBC representasse a BMI além da ASCAP. De fato, no discurso da Sbacem sobressaía uma visão oposta àquela que informava as atividades societárias na UBC: informativos dos anos seguintes à fundação traziam os editores E.S. Mangione e Irmãos Vitale vangloriando-se dos sucessos do “seu” repertório – quando quem falava era a Irmãos Vitale, os autores ou intérpretes nem citados eram. Justificando a deserção, os fundadores da Sbacem alegavam irregularidades na distribuição dos valores, e a não distribuição a diversos autores, que, quando não tinham outra ocupação, “morriam de fome” (HOLANDA: 1969, p. 86 e 108).

Essa primeira cisão que ocorria no cenário brasileiro esteve ligada também a diferenciações produzidas no desenvolvimento internacional do campo da gestão coletiva. No início da década de 1940, nos Estados Unidos, ocorreu um dissídio entre a *Ascap*, e as emissoras ligadas à *Broadcasting Music Corporation*, levando à criação da BMI, que se tornaria uma competidora. Na disputa entre as duas associações e nas possíveis relações com o campo brasileiro, sobressai a figura de Ralph Peer, um engenheiro de som e produtor fonográfico que, nos anos 1930, recém-saído da *RCA Victor*, expandia sua *Peer International Corporation* na Inglaterra, África do Sul, América Latina e Canadá, com a prática de adquirir contratualmente direitos autorais sobre grandes repertórios, para exploração comercial internacional. Peer era também acionista majoritário na *American Performing Rights Association*, uma empresa que detinha direitos sobre grandes repertórios na América Latina. Peer foi um dos pioneiros no movimento agressivo de pesquisa e mercantilização de músicas sulistas, nos Estados Unidos, e, depois, de músicas de regiões “exóticas” do globo.

Como a ASCAP recusou-se a ter relacionamento tanto com a *Peer International* quanto com a *American Performing Rights Association*, pelo seu caráter privado e comercial, Peer acabou estabelecendo contratos de longo prazo com a recém-criada BMI, o que fortalecia a instituição, que passava a representar amplos repertórios. “When rumours of Peer’s negotiations with BMI reached ASCAP, a representative was dispatched to deal with Latin-American publishers and songwriters, only to learn that Peer had scooped up the cream of the lot” (SANJEK: 1988, p. 180).

Oswaldo Santiago, em 1946, demonstrava desconfiança contra a organização de Peer: “trata-se, porém, de um simples rótulo e não de uma autêntica sociedade de autores” (SANTIAGO: 1985, p. 98). Embora não esteja documentada, de forma clara, a atuação de Peer nesse processo, Santiago interpretou nessa chave a dissidência entre compositores que levou ao nascimento da Sbacem:

Devemos assinalar, ainda, que também entre nós resolveu Mr. Ralph Peer instaurar uma “Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música”, cuja ata de fundação foi lavrada em nove de abril deste ano.

Trata-se, aparentemente, de uma “sociedade-fantoches”, manobrada pelo Quisling Vitale no Brasil, preludiando a formação de uma cadeia de outras, a serem instaladas na Argentina, no Uruguai, no Chile etc. (SANTIAGO: 1985, p. 107. O texto data de 1946).

De acordo com Santiago, também em Cuba e no México estariam sendo fundadas associações controladas por Ralph Peer mediante contratos com sócios locais (SANTIAGO: 1985, p. 99). De uma forma ou de outra, a Sbacem, que teria nascido financiada pela BMI, levou consigo também autores que, inicialmente resistentes à fundação da ABCA, haviam permanecido na Sbat. Nestor de Holanda, um dos fundadores da Sbacem, em seu livro *Memórias do Café Nice*, demonstra também combatividade em relação à Ascap, que era acusada pelo Departamento de Justiça norte-americano, de liderar, junto com a Cisac, o monopólio internacional do direito autoral. Em 1948, Holanda publicava matéria na revista *A Cena Muda*, denunciando que o repasse internacional de direitos autorais por essas duas associações prejudicava o autor, fazendo-o permanecer com porcentagens pífias dos valores arrecadados (HOLANDA: 1969, p. 100).

Por alguns anos desde a fundação da Sbacem em 1946, a relação entre os autores e editores nessa associação pareceu harmônica, já que os autores pareciam não discordar de ser representados pelos editores. Enquanto isso, autores da UBC como o próprio Oswaldo Santiago e Erastóstenes Frazão tinham um discurso político combativo contra a representação que os editores buscavam estabelecer em relação aos autores.

Na interpretação de Rita Morelli, o surgimento de discursos tão opostos

por parte de autores de um mesmo período histórico pode ter tido ligação com a maior dependência econômica que tinham os autores da Sbacem em relação aos editores gráficos, “porque, por uma razão ou por outra, não souberam ou não puderam romper com esses agentes do mercado tradicional de música quando ainda podiam fazê-lo, tornando-se reféns de sua própria obsolescência” (2000, p. 106).

A independência material que os autores da UBC tinham em relação aos editores é parcialmente atribuída também à relação que eles estabeleceram com o produtor Wallace Downey, que, como mencionamos, permitiu que a UBC mantivesse contrato com a Ascap, e garantiu também a inserção das obras daqueles autores em filmes e fonogramas, inclusive de outros países. A situação em que se encontravam esses autores, inclusive financeiramente, dava-lhes independência e, com isso, a possibilidade de fundar as próprias editoras, quando as grandes saíram da UBC para fundar a Sbacem.

Os autores que seguiram para a Sbacem, nessa interpretação, seriam aqueles que, com uma ligação com o mercado mais tradicional de música, dependiam mais da edição gráfica e do teatro de revista. Talvez eles esperassem que os editores viessem a dar-lhes acesso a formas mais modernas de comercialização de seu trabalho; quando perceberam que isso não aconteceria, ou seja, quando, anos depois, viriam a excluir os editores da diretoria da Sbacem, suas carreiras já estavam em declínio.

Na Sbacem, no início da década de 1950, os editores arrecadavam muito mais que os autores. Em 1953, por exemplo, a Irmãos Vitale arrecadou cerca de seis vezes o que arrecadava o líder entre os autores, e tinha 300% a mais de votos que ele. Não havia proporcionalidade entre arrecadação e voto, devido a regras mais rígidas para conversão para os editores (MORELLI: 2000, p. 48), mas, ainda assim, a supremacia na representação por parte dos editores em relação a autores individuais era evidente. Globalmente, no entanto, em 1954, a soma de todos os votos dos autores sobrepujou a dos editores em 14%. Conflitos de interesses fizeram com que, em 1955, os editores não conseguissem exercer a ascendência política informal que praticavam sobre os autores, com base na mera dependência econômica. A assembleia da entidade acabou por eleger uma diretoria sem editores; em reação, eles se retiraram da Sbacem.

A audácia dos autores em excluir os editores da diretoria da Sbacem esteve ligada à aprovação, em 1955, da Lei n. 2.415, que determinava, simplesmente:

Art. 1º A outorga, no território nacional, da licença autoral para a realização de representações, execuções públicas e tele-transmissões pelo rádio ou televisão, de que tratam os arts. 42 e 43, § 1º, do Decreto número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, e 88 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, compete exclusivamente ao próprio autor ou à sociedade legalmente constituída para defesa de direitos autorais, à qual o autor for filiado e que o tenha registrado na forma do art. 105, § 1º, do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrário.

Os autores da Sbacem interpretaram a lei de forma a entender que os editores não tinham mais prerrogativa para arrecadar em nome dos autores, e assim, como um suporte para as preocupações com os abusos nos contratos de cessão de direitos em relação aos editores, conforme expressariam em um boletim de 1954 (Boletim n. 18, apud MORELLI: 2000). Nessa toada, em 1956, após a exclusão dos editores da diretoria, desenvolveram um contrato padrão, a ser obrigatoriamente adotado entre autores e editores da entidade.

Sentindo-se encurralados dentro da Sbacem, os editores resolveram fundar uma entidade própria, em 1956: a Sadembra. Em seguida, moveram diversos processos contra a diretoria da Sbacem, inclusive solicitando sequestro de bens da entidade e responsabilidade pessoal dos integrantes.

Ainda entendendo que a legislação proibia aos editores a concessão de licenças relativas a autores – e agora em relação a autores que faziam parte de outras entidades, já que os editores da Sadembra arrecadavam por autores que permaneciam na Sbacem, esses autores da Sbacem moveram uma importante ação contra a Sadembra, com base na Lei n. 2.415/55. Em 1958, perderam a ação: interpretava-se que os contratos de cessão de direitos às editoras eram negócios jurídicos válidos, que deviam ser respeitados. Com isso, era enfraquecido o movimento iniciado em 1955 na Sbacem, pela autonomização dos autores.

Era também reforçado um problema que vinha se arrastando, que era o fato de que o repertório das sociedades encontrava sobreposições: em uma permaneciam autores cujos editores haviam se transferido para outras (ALMENDRA: 2014, p. 18). A derrota da Sbacem, a dificuldade na administra-

ção dos repertórios em comum e a ausência, na Sadembra, de uma máquina arrecadadora, levaram a que parte das entidades julgasse conveniente firmar um convênio. Isso resultou na Coligação Sbacem-Sadembra-Sbat, em 1959 – enquanto a UBC continuaria funcionando paralelamente.

A Sbacem passou por algumas transformações importantes nos anos seguintes. Uma reforma nos seus estatutos, em 1959, fechou a entidade para novos associados, permitindo somente a entrada de “novos aderentes” (não sócios). A entrada de novos sócios significava a divisão do bolo de arrecadação, o que não necessariamente era verdade para os editores, que, trazendo sócios com contratos de edição consigo, aumentavam suas próprias fatias. Assim, historicamente, foi desejada pelos editores e vista com cautela pelos autores. A reforma também fortalecia o Conselho Deliberativo sobre a Diretoria, e criava a categoria de Conselheiros Vitalícios (todos os sócios que já houvesse ocupado cargos de direção até aquele momento). Assim, criava uma estabilidade em relação aos antigos membros, e dificultava a participação dos novos.

Na mesma toada, uma das primeiras ações do novo Conselho foi a criação de um novo plano de distribuição para o primeiro quinquênio da década de 1960, com os *pontos prêmios*, atribuídos na proporção de um para cada *voto econômico* que detinham os sócios – e cada voto econômico era dado na proporção da participação no patrimônio social. Observe-se que os membros da Diretoria e do Conselho Deliberativo eram os líderes em cotas na Sbacem, sempre com 10 ou mais cotas no patrimônio social (com a exceção de um caso, Geraldo Medeiros, com 8,5 cotas, que participou de uma vice-secretaria do Conselho Deliberativo, extinta em 1960). A título de exemplo, grandes sucessos mais novos não acompanhavam sua participação: naquela época, Tom Jobim detinha 9,5 cotas do patrimônio social, Billy Blanco, 7,5 e Vinícius de Moraes, 4 cotas (MORELLI: 2000, p. 53).

1.1.4. Disputas por espaço e a fundação de uma conflitualidade: a UBC e a Sbacem

A coexistência das duas primeiras associações de autores de música não foi pacífica. Em 1949, no primeiro boletim da Sbacem, o seu Secretário de Diretoria Nestor de Holanda caracterizava a UBC como “quadrilha organizada de saqueadores de direito autoral”, que estaria deixando de pagar milhões a editores para favorecimento próprio (MORELLI: 2000, p. 79); os discursos do presidente Benedito Lacerda e de Mário Rossi, que substituiria

Nestor de Holanda em 1950, eram também flagrantemente hostis à UBC e seu presidente Oswaldo Santiago. Jornalista, Nestor de Holanda publicava matérias em tom de denúncia contra Oswaldo, e atacava-o por alegadamente se ter tornado milionário à custa dos autores, já que sua última composição era de 1942, mas em 1946 ainda era um dos maiores arrecadadores (HOLANDA: 1969, p. 85).

Os ataques mútuos entre Sbacem e UBC diferiam em tom: enquanto, nas críticas da Sbacem, sobressaíam atitudes morais pessoais, a UBC adotava um discurso de classe, político, sempre evidenciando as problemáticas relações entre autor e editor; já em relação aos antigos dirigentes da Sbat, Oswaldo Santiago também adotava o discurso de denúncia de desonestidade e autoritarismo (como indicamos, na Sbat, somente os autores teatrais, e não os musicais, tinham direito a voto):

A referência ao autoritarismo pessoal de certos dirigentes, assim como a referência à desonestidade pessoal de outros, constituía uma tradição no campo autoral pioneiro, servindo, tanto uma quanto outra, para explicar de modo acrítico as sucessivas dissidências ocorridas: em razão de os sistemas de distribuição de poder no interior das entidades serem tão concentradores quanto os sistemas de distribuição de dinheiro, ambas as referências tinham as mesmas raízes institucionais, mas o fato de as novas entidades reproduzirem também sistemas semelhantes de distribuição do poder fazia com que prevalescessem também nesse caso as acusações de arbitrariedade pessoal sobre a crítica institucional (MORELLI: 2000, p. 85).

Rita Morelli conta também que, embora as acusações de desonestidade tenham sido perenes no sistema de gestão coletiva brasileiro – e, de fato, em 2014 elas estão presentes – as acusações de arbitrariedade desapareceriam por algumas décadas, retornando quando das discussões para formação Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do ECAD, no início da década de 1970:

Ora, isso que pode ser nomeado como uma tradição de maledicência encontra inúmeros adeptos até os dias de

hoje: parece hábito dos dirigentes autorais musicais brasileiros de todos os tempos atirarem-se mutuamente a pecha de desonestos, da mesma forma como parece pra-xe que os compositores em geral a atirem contra todos eles, e isso certamente explica a imagem negativa que o campo autoral tem no Brasil (MORELLI: 2000, p. 80).

A sensação de insegurança que esteve e está posta em relação à gestão coletiva tem também uma de suas causas ligada à própria natureza incorpórea da música e à impossibilidade de dar-se conta de todas as execuções públicas; o interessante, também apontado por Morelli, é que a generalização da acusação de desonestidade salva também a todos, “demandando antes uma análise de natureza sociopsicológica que uma investigação policial” (MORELLI: 2000, p. 80).

A Sbacem e a UBC eram competidoras tanto pela adesão de autores e repertórios, quanto pelo pagamento por parte dos grandes usuários, e pelo apoio que esperavam de autoridades judiciais e policiais. Foram muitos os processos judiciais, desde 1949, envolvendo as duas organizações – como, por exemplo, uma denúncia criminal de compositores da Sbacem contra Oswaldo Santiago e Alberto Ribeiro da UBC, seguida de um processo por calúnia e difamação de Oswaldo Santiago contra David Nasser da Sbacem – processo este que correu de forma agressiva. Nestor de Holanda narra, em *Memórias do Café Nice*, que Nasser teria saído vitorioso (HOLANDA: 1969, p. 92), mas até nesse relato o conflito sobressai: Vanisa Santiago conta, a partir das memórias deixadas pelo pai, que ele teria sido condenado, mas o crime teria prescrito. O mesmo grupo de compositores da Sbacem, eliminados do quadro social da UBC, mas que continuavam a constar de suas listas de arrecadação (a eliminação era compreendida como punição, mas não autorização para a formação de nova entidade) moveram também uma ação pela dissolução desta última, buscando sua cota no patrimônio social. Um boletim da Sbacem de 1954 (Boletim n. 18) comemorava o reconhecimento da função dos editores, sub-rogados nos direitos dos autores, quando foi decidido que aqueles compositores que ainda constavam das listas da UBC tinham mesmo de ser eliminados, quando os editores estavam em outra entidade.

Sbacem e UBC disputavam também a filiação à Cisac (Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores), situação em que tinha vantagem a UBC – e que a Sbacem reputava como decorrente de de-

sonestidade de seus rivais, UBC e Sbat; à Sbacem, restava firmar contratos unilaterais com entidades estrangeiras.

Diante dos usuários e do Estado, entretanto, Sbat, UBC e Sbacem apresentavam-se como entidades representantes de interesses comuns: assim, em um mesmo boletim da Sbacem de 1950 (n. 9), um informe ataca a UBC, e outro conta como as três entidades haviam entregado conjuntamente um memorial às fábricas de discos, reivindicando mudanças na retribuição autoral. Já naquele momento, aventava-se no Estado a possibilidade de criação de um instituto público que centralizasse as entidades; defendendo-se da ideia, no mesmo boletim, a Sbacem chamava os dirigentes das três entidades de “enorme família”.

A partir de 1950, e marcadamente com a substituição da editoria do informativo de Nestor de Holanda por Mário Rossi, a Sbacem assumiria paulatinamente uma postura de trégua, inclusive passando a admitir novos sócios advindos da UBC (somente em determinadas circunstâncias), de forma a evitar dissensões. No mercado produtor e consumidor de música, cada qual também já estava estabelecendo um espaço específico (MORELLI: 2000, p. 95). Na ocasião da saída dos editores da Sbacem, ela e a UBC apresentaram, sem sucesso, solicitação conjunta ao governo pela proibição da criação de novas associações para arrecadar direitos autorais musicais, além daquelas duas que já existiam. Era circunstancial: anos depois, em 1961, quando o presidente Jânio Quadros apelava pela unificação das associações, agora as três (UBC, Sbacem e Sadembra), mais a Sbat, unir-se-iam, dessa vez contra a nova entidade que surgia no cenário, a Sicam.

1.1.5. Música é comércio

caitituagem

s. f. || (Bras., gr.) difusão forçada, pelo rádio ou televisão de determinada música ou canção, resultante de suborno, maquinação etc., com o fim de a popularizar e, assim, obter maiores lucros em direitos autorais. F. *caitituar* (*iAulete*).

Relatando suas memórias no Café Nice, reduto boêmio onde se encontravam rotineiramente os músicos no Rio de Janeiro entre 1928 e 1954, Nestor de Holanda dá um panorama de como as décadas de formação e desenvol-

vimento das primeiras associações de gestão coletiva foram também décadas de um crescente entendimento da música popular como objeto de valor econômico. “‘Música é comércio’ é a frase que mais se ouvia...” (HOLANDA: 1969, p. 51). No ambiente do Nice, não só se criavam músicas e se encontravam intérpretes, mas também se realizavam negócios de toda ordem:

Apesar do imenso número de autênticos musicistas, havia a invasão dos *cafiolas*, bicheiros, *bookmakers*, contraven-tores diversos, até contrabandistas. Esses homens compravam músicas, pagavam a cantores e discotecários, gastavam fortunas com chefes de orquestras, e, assim, faziam-se passar por compositores, para esconder a verdadeira profissão e despistar a polícia. Em consequência, muito nome conhecido, anunciado pelas estações de rádio, jamais colocou uma vírgula na letra de qualquer canção. Comprou repertórios inteiros. Diversos deles, agora, figuram em livros sobre a história de nossa música popular, citados como se fossem excelentes musicistas. E alguns já estão legalmente aposentados, como compositores, pelo Instituto Nacional de Previdência Social... (HOLANDA: 1969, p. 51).

A venda de músicas não era negócio incentivado exclusivamente por um punhado de compradores. Nestor de Holanda conta como o compositor J. Piedade era o maior vendedor de músicas e parcerias, porque precisava sempre de dinheiro imediato. Isso chegava a causar problemas curiosos, como a venda de uma mesma música a pessoas diferentes, que descobriam o feito só quando iam gravá-las (HOLANDA: 1969, p. 125).

As parcerias eram feitas como moeda de troca para toda sorte de serviços. Nestor de Holanda conta como um parceiro seu, Carvalhinho, perdeu-lhe, no Nice, dar parceria a Afonso Teixeira para a música “Periquito de madame”, que haviam composto juntos. A razão era que Carvalhinho precisava quitar uma dívida pela compra de um rádio na Casa Waldeck, de onde Afonso Teixeira era gerente (HOLANDA: 1969, p. 65). Outras anedotas são a de um barbeiro, Francisco dos Santos (“Chico Barbeiro”), que atendia a vários compositores em troca de parcerias nas composições, e a de César Brasil, dono do Hotel Brasil, que trocava parcerias por hospedagem (HOLANDA: 1969, p. 126-8).

Necessitados de dinheiro, os compositores também vendiam, por vezes, os direitos de exploração de suas obras a seus editores. Foi o caso de Zequinha de Abreu, que, em vida, vendeu 120 obras a Vicente Vitale, da Irmãos Vitale, situação que foi questionada por seus herdeiros em juízo, quando sucessos como “Tico-tico no fubá” e “Pintinhos no terreiro” fizeram sucesso fora do Brasil (HOLANDA: 1969, p. 146).

Não era apenas a venda de autoria e participação, ou ainda dos direitos, a prática econômica questionável que se instalava no ambiente do Nice. A expressão *trabalhar* uma música era usada por aqueles que empregavam meios de aumentar a execução de uma determinada canção ou repertório, com fins de arrecadar um volume maior via associações de gestão coletiva. E conta Nestor de Holanda que foi com o compositor Milton de Oliveira – que, alega, nada fazia nas músicas em que figurava como autor – que a prática teve início: Milton pagava a pistonistas e trombonistas para tocar determinadas músicas, e subornava também chefes de orquestras em bailes e batalhas de confete, e discotecários de rádio. “Quando levava disco à emissora, era sabido que inutilizava a face em que não estava gravada composição sua. E, muitas vezes, visitou discotecas e arranhou, com um prego, as gravações de músicas que começavam a ameaçar a carreira das em que ele aparecia como parceiro...” (HOLANDA: 1969, p. 56).

A prática foi disseminada, e as rádios começaram a cobrar dos autores para executar músicas de carnaval, inclusive mediante tabelas fixas; discotecários passariam também a exigir pagamento de sociedades, editores, autores e gravadoras, ou a mesmo exigir parcerias nas músicas que executariam. Isso fez com que investidores – “bicheiros, *bookmakers*, proxenetas, contrabandistas, homens que obtinham lucros fáceis na prática de contravenções” (HOLANDA: 1969, p. 56) – passassem a investir no samba e na vitória dos concursos de carnaval. E, com isso, compositores que não aceitavam vender produções ou dar parcerias a caíditus deixaram de compor para o carnaval, por que perdiam na concorrência. A prática tornava-se a regra³.

3 A caíditagem, ou jabá, como passou a ser chamada, não era prática exclusiva do Brasil. Pelo contrário, tornou-se amplamente disseminada nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, primeiro como prática de pequenos presentes, como viagens a Las Vegas ou Orlando dadas a promotores de rádio independentes. “À medida que a concorrência crescia, prostitutas ou drogas. E, finalmente, só dinheiro. E cada vez mais. Quando a máfia descobriu que os valores pagos pela indústria chegavam a US\$ 300 mil para promover a execução nas rádios de uma música escolhida, se infiltrou no meio dos promotores independentes, expulsou os rebeldes e organizou rapidamente, com gente de sua confiança, a Network, que veio a dominar as rádios mais importantes do país, que passaram a tocar exclusivamente

1.1.6. Poder e disputas dentro das associações

O discurso econômico era tão marcante nas primeiras associações, que chegava a ponto de dirigentes tratarem as entidades como a própria fonte originária dos direitos autorais – seria a própria condição de sócio que engendraria o direito ao recebimento de valores (MORELLI: 2000, p. 28). Predominava ali, também, o valor da produtividade, em lugar da concreta execução musical. Ou seja, aquele que compusesse de forma mais prolífica era recompensado, independentemente de suas músicas serem executadas. Isso pode ser atribuído às então rudimentares formas de se aferir a execução de fato.

Os votos, nas primeiras associações, estavam concentrados nas mãos de uns poucos autores *produtivos*, e de forma sempre crescente (MORELLI: 2000, p. 37). Os informativos da Sbacem, na época, mostram que a distribuição a cada autor era sujeita a deliberações internas com base nos já distribuídos números de votos, em vez de em cálculos aritméticos. De outro lado, também ali começavam a surgir denúncias de má-administração – o que teria sido, conforme alega, a razão para que o próprio Nestor de Holanda, um dos fundadores da Sbacem, ter-se demitido do cargo de secretário e do quadro social. Depois disso, passaria também a questionar a cobrança pela entidade relativa às suas obras (HOLANDA: 1969, p. 288-291).

A arrecadação da Sbacem já podia, nos anos 1950, ser considerada defasada: preferencialmente cobrava-se dos executores de música ao vivo, enquanto as execuções de música gravada já assumiam grande importância no país. Os critérios de distribuição aprovados em 1950 estabeleciam que os valores relativos às obras societárias, ou seja, dos sócios da entidade, eram distribuídos de acordo com critérios determinados internamente, enquanto os programas obtidos com chefes de orquestras em todo o território nacional eram o critério de distribuição somente para obras estrangeiras administradas ou autores brasileiros não filiados, sobre os quais se exercia algum controle via editores associados.

O sistema de pontos no qual se baseava a Sbacem para a distribuição dava vantagens a alguns gêneros, entendidos como portadores de valores artísticos diferenciados (e não coincidentemente aqueles aos quais os autores da Sbacem se dedicavam): assim, em primeiro lugar, “maracatus,

as músicas que esse sindicato indicava. A máfia também se infiltrou nos departamentos de promoção de rádio da indústria, chegando a desafiar diretamente os presidentes das gravadoras que se recusavam a aceitar suas imposições” (MIDANI: 2008, p. 128).

choros, balanceios [baião] e sambas”; em segundo, “boleros, tangos, rumas, fox, congas, marchas”; os gêneros menos valorizados no sistema de pontos eram “músicas de carnaval como tal classificadas, inclusive frevos”. Diferenciavam-se também os pontos em função de serem as obras mais ou menos recentes, com maior pontuação para obras criadas a partir da fundação da Sbacem, em 1946.

Nesse período, uma comissão formada por quatro representantes dos autores e compositores e por dois dos editores, junto do administrador-geral da entidade e representantes dos estados de maior arrecadação e dos repertórios estrangeiros administrados pela entidade, decidiam quais seriam as obras Standard e os sucessos do mês, aos quais corresponderia uma bonificação variável; a diretoria poderia ou não acatar as indicações da comissão, e há registros de não os ter acatado, em 1951, homologando, nesse caso, a premiação a somente uma canção – o samba “Calúnia” (MORELLI: 2008, p. 40). O plano de distribuição punia, também, obras somente gravadas, não editadas graficamente, que recebiam o equivalente às obras administradas, “o que explica a necessidade que os autores continuaram experimentando de editar suas obras muito tempo depois que o disco já substituía a partitura como suporte material da obra” (MORELLI: 2008, p. 41). As regras também desfavoreciam o autor autoeditado, e distribuíam (o mesmo valor reduzido) para obras inéditas, não editadas e não gravadas, que não estariam sendo executadas, provavelmente – o que mostra a predominância dada ao autor produtivo, em vez de ao executado. E, também, o peso das editoras no sistema.

As obras carnavalescas eram as mais depreciadas no sistema, e os autores carnavalescos não faziam parte dos quadros de dirigentes; as atas da Sbacem registram reclamações e reuniões extraordinárias para discutir especificamente o carnaval, e mudanças foram adotadas, sem nunca ter sido o gênero igualado aos mais valorizados. Como veremos, essa desigualdade foi a principal responsável pela fundação da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), em São Paulo, em 1960.

Na distribuição de votos, a estrutura favorecia a concentração e manutenção do poder. Havia distinção de votos, em ordem regressiva, para sócios fundadores, sócios efetivos e administrados (nenhum voto), e eram concedidos também votos de produção em função da distribuição devida, cujos critérios eram determinados por esses mesmos sócios. Assim, as dez primeiras posições em 1951 eram também as dez primeiras posições em 1952,

1953 e 1954, com pequenas alterações na ordem – Vicente Paiva, Ary Barroso, Benedito Lacerda, Haroldo Lobo, Mário Rossi, Milton de Oliveira, Herivelto Martins, Marino Pinto, Felisberto Margins e David Nasser – mais José Roy, em 1953, e Joubert de Carvalho, em 1954 (MORELLI: 2000, p. 44-45).

1.2. O FONOGRAMA, O RÁDIO E OS MODERNOS ATORES DO MERCADO MUSICAL: RECONFIGURAÇÕES

Não era pequena a penetração do rádio no Brasil já nos anos 1930, e isso não gerou poucas consequências para a música popular. Se a radiofusão teve, nos anos 1920, seu período de infância, ela se desenvolveu rapidamente, e, nos anos 1930, já havia superado o cinema como veículo de massa. “O impulso que levou o rádio a essa posição de vanguarda alicerçou-se, em nosso caso, na sua associação a dois grandes motivos, já capazes de mobilizar multidões: o futebol e a música popular” (SODRÉ: 2003, p. 108), e em poucos anos o rádio cobria todo o território nacional. O disco já havia dado à música popular possibilidades de expansão, mas a transformação trazida pelo rádio foi muito mais radical. E, ainda que se argumentasse que o advento da televisão significaria o fim do rádio, razões inclusive financeiras garantiam a penetração, em 1963, do rádio em 95% dos domicílios cariocas (quase três vezes a penetração da televisão) (SODRÉ: 2003, p. 112).

Na análise de Nelson Werneck Sodré, o desenvolvimento da música popular esteve ligado a alguns fenômenos: primeiro, a urbanização, e com ela o aparecimento do teatro musicado, das festas de salão e dos clubes; depois, o crescente prestígio do carnaval, festa popular e urbana, com seus blocos, ranchos, escolas de samba, fenômeno também analisado por TINHORÃO (2002). O aparecimento do disco, então, viria a gravemente afetar a difusão da música popular, e em especial do nascente samba – a primeira gravação feita no Brasil foi um samba, “Pelo telefone”, do compositor Ernesto dos Santos. Mas, ainda que tenha trabalhado o mercado para a produção musical, de início, o desenvolvimento do mercado de disco foi lento, “e o rádio colocou à disposição dos que não dispunham de aparelho para rolar o disco a música que o público desejava; os programas radiofônicos de maior audiência são os de pedidos musicais” (SODRÉ: 2003, p. 119). Em 1969, a *Revista Manchete*, entrevistando o diretor artístico da gravadora Odeon, publicava que os *disc-jockeys* das rádios tinham a capacidade de decidir pelo êxito ou fracasso de uma gravação. E, assim, de produzir alguns poucos sucessos excepcionais

que seriam privilegiados, seja por receitas decorrentes da venda de discos, seja, o que em 1969 já era uma realidade parcial, pelos direitos conexos relativos à execução pública (apud SODRÉ: 2003, p. 122-23).

Ao contrário dos editores, que eram titulares (derivados) de direitos autorais (inclusive fonomecânicos), os produtores fonográficos, nas décadas de 1950 e 1960, não faziam parte das associações. As associações do período pioneiro, inclusive, agiam como mandatárias dos autores em relação às gravadoras, na negociação dos valores pagos a eles pelos direitos fonomecânicos (então, venda de discos) – e de forma bastante dura, já que as gravadoras apareciam como competidoras nas formas então existentes de reprodução das obras.

Em 1951, a gravadora Odeon, instalada pioneiramente no Brasil em 1914 (MORELLI: 2000, p. 139), buscou um acordo com os editores, e não com os autores, via Sbacem, propondo pagamento de um valor fixo (aumento de Cr\$ 0,30 para Cr\$ 0,40) aos editores por cada face de disco vendido. O acordo foi negado, com a apresentação conjunta de memorial pela Sbacem, UBC e Sbat, reivindicando a fixação do percentual de 3% na remuneração autoral pelo preço de venda para cada face do disco. A ideia que as entidades tentavam emplacar era que somente os autores (e, a depender da entidade e do momento, ao longo dos anos 1950, os editores) poderiam autorizar a inserção de músicas em fonogramas, e entrariam no empreendimento como sócios, não como empregados.

A posição de que a remuneração autoral deveria ser feita com um valor percentual não deixava de representar um dos primeiros passos da mudança de postura, nas associações de gestão coletiva, nas representações sobre vinculação da música ao mercado. Nos discursos da época, as fábricas de discos eram vistas como representantes do “comércio espúrio das obras criadas”, em oposição às representações vigentes de valor artístico puro – e os produtores fonográficos, nesse momento, estavam longe de ser considerados passíveis de participação nas sociedades (MORELLI: 2000, p. 125).

O percentual proposto só foi aceito, e apenas como convênio estrito entre Sbacem e a Odeon, em 1961, e já após a expulsão dos editores da diretoria – o que é representativo da competição entre editores e gravadoras, que buscavam, elas também, celebrar novos contratos de cessão e assim apropriar-se do poder de autorizar reproduções das gravações. Esse conflito, ao longo dos anos 1950, adquiria feições nacionalistas, tais como repercutidos pela imprensa de época: a indústria fonográfica tornava-se, no

discurso público, representante do interesse estrangeiro, já que, enquanto a produção anual de discos no país teria 75% de gravações de MPB, pagando taxas insignificantes, aos autores estrangeiros, pagava-se 3,75% sobre o preço de venda da unidade de disco; falava-se, também, na obrigatoriedade de inserir-se uma canção brasileira em pelo menos uma das faces de cada disco gravado no país (era a posição de Benedito Lacerda em 1952 – ver MORELLI: 2000). Após o rompimento da aliança entre autores e editores na Sbacem, em 1955, os autores da entidade criaram um “departamento de direitos fonomecânicos”, de forma a reafirmar que só aos autores cabia autorizar inserções de suas obras em fonogramas – e a buscar excluir os editores desse poder.

Começava, no período, a ganhar força internacional a busca da indústria fonográfica pela titularidade originária de direitos autorais. Sua vitória foi marcada pela Convenção de Roma de 1960, que criava a previsão dos direitos conexos aos direitos autorais, de titularidade dos intérpretes, músicos executantes e produtores fonográficos. Encorajada por esse cenário, a indústria fonográfica brasileira criou, em 1961, sua própria associação: a Socinpro (Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos), que passou então a lutar pela ratificação da Convenção de Roma no Brasil. Com a promulgação da Lei n. 4.944/66 e do Decreto 61.123/67, que cumpriam esse objetivo, a Socinpro passou a fazer parte da SDDA (Serviço de Defesa do Direito Autoral, que comentaremos em seguida. MORELLI: 2000, p. 129). Mas a efetivação da Convenção de Roma era parcial: os músicos executantes, apesar de contemplados por ela, não faziam parte da Socinpro, e ainda levariam alguns anos para passar a reivindicar participação.

Do ponto de vista da doutrina do direito autoral, a titularidade originária de direitos conexos por parte do produtor fonográfico sempre foi controversa. Afinal, é discutível se o produtor concorre com a criação artística ou literária, que é o objeto de proteção de direitos autorais e conexos. A Convenção de Roma havia deixado em aberto, aos países, a adoção ou não da cláusula de remuneração de intérpretes, músicos e produtores fonográficos por execução pública musical, e ofereceu também a possibilidade de remuneração somente dos intérpretes e músicos. O Brasil não somente adotou a proteção dos três, como estabeleceu um prazo de proteção de 60 anos, muito superior à média de 20 anos então vigente nos países (MORELLI: 1991, p. 105).

A participação dos intérpretes, no momento da fundação da Socinpro, também era uma novidade no cenário geral. No final dos anos 1940, os can-

tores começavam a ganhar proeminência na cena musical, com o rádio e o disco, deslocando as atenções da figura do compositor, que, na Era das execuções em clubes sociais, era ainda o foco da atenção pública. Enquanto os dirigentes da Sbacem convidariam determinados cantores, como Carmen Miranda, para o cargo de sócio benemérito, e prestavam a eles homenagens em seus eventos sociais, ressentiam-se ao mesmo tempo do prestígio que aos cantores passava a ser conferido, e da sua crescente liberdade de escolha de repertório: “Os cantores escolhem as músicas que o povo deve cantar. São os juízes, os selecionadores, os censores de nosso cancionário. Deles dependem os compositores, embora, na realidade, os intérpretes necessitem muito mais dos autores...” (HOLANDA: 1969, p. 175). E, de fato, consta que o desentendimento entre Assis Valente e Carmen Miranda deu-se quando ela negou gravar Brasil Pandeiro, em 1946 – o que demonstra a ascendência que os intérpretes passavam a ter (HOLANDA: 1969, p. 210).

1.2.1. Exaltação do antigo, repúdio ao novo

As relações do campo autoral pioneiro com o mercado foram marcadas pelas concepções contraditórias de seus dirigentes acerca do sucesso musical: o sucesso que eles próprios haviam experimentado no passado e que simbolicamente reviviam nas disputas carnavalescas entre as entidades era visto como sinal de qualidade das obras e de sua aceitação espontânea pelo povo; o sucesso que outros autores experimentavam no presente, ao contrário, era visto como sinal da mediocridade das obras e da manipulação do gosto popular pelos agentes modernos do mercado musical (MORELLI: 2000, p. 140).

Na Sbacem, a criação dos pontos prêmios e o fechamento para novos membros marcavam a diferenciação entre os grupos de autores que faziam parte de suas fileiras. Para associados novos, fazendo sucesso recente, a situação era inaceitável.

O repertório dos autores pertencentes aos grupos privilegiados das entidades pioneiras, como era de se esperar dada a renovação quase insignificante desses grupos ao longo do tempo, não era mais executado suficientemen-

te para justificar a liderança que continuavam exercendo também em termos de arrecadação, e os próprios dirigentes societários, no início dos anos 1960, pareciam resignados à condição de representantes públicos de uma tradição musical brasileira que já estaria sendo desprezada em termos de mercado e que por isso mesmo precisaria do apoio e da solidariedade da nação e do Estado (MORELLI: 2000, p. 54).

A posição dos pioneiros no sentido de representar uma determinada autenticidade artística era reforçada pela construção de um discurso que associava as modernas formas do mercado musical a aspectos mais mercadológicos que artísticos; essas modernas formas estavam fora de seu controle e podiam aparecer como a causa do declínio de suas carreiras, de forma associada ao deslocamento das atenções à figura do intérprete. O nacional-populismo de Getúlio Vargas muito servia a esse discurso, com a valorização da representação fiel da tradição de música popular e da alma do povo brasileiro, o que dava aos dirigentes pioneiros trânsito facilitado no Estado. O nacionalismo servia aos dirigentes das associações em sua oposição aos procedimentos comerciais, que, alegavam, impunham, sobretudo, música estrangeira e estrangeirismos aos brasileiros.

Nesse período, as associações não eram entendidas como meras gestoras do patrimônio dos sócios: as entidades pioneiras todas previam benefícios de assistência social, a todos os associados, e não somente àqueles que tinham músicas executadas. Os benefícios eram utilizados pelas associações para atrair novos autores. Assim, o art. 10º do primeiro regimento da Sbacem previa assistência médica gratuita, auxílio econômico durante inatividade temporária, assistência técnica e jurídica, auxílio funeral, aulas de teoria musical etc. Em alguns casos previa também a concessão de empréstimos a juros, seguidos pela prática dos “adiantamentos por conta de direito autoral”, praticados pela Sbacem até serem extintos em 1949.

A contrapartida a essas liberalidades era a fidelidade e comprometimento pessoal dos autores com as associações; a UBC, por exemplo, não previa em seu estatuto a hipótese de desfiliação voluntária, já que “a fidelidade eterna constituía um dos deveres estatutários cuja infração implicava cassação de votos e direitos patrimoniais”, e em 1949, inclusive notificou judicialmente os sócios que haviam se mudado para a Sbacem (MORELLI: 2000, p. 69). O

regimento da Sbacem de 1957 incluía, em seu art. 3º, a infidelidade partidária como uma das mais graves infrações, cuja sanção chegava à eliminação da associação. Eliminação era a pena máxima aplicável aos sócios, e era a consequência para “traição, deslealdade ou infidelidade à causa comum e aos objetivos sociais, inclusive quando o sócio menosprezar e difamar publicamente a Sociedade, seus Diretores, Administrador e qualquer dos órgãos sociais”. Lealdade e abnegação pessoal eram vistos como valores públicos, a julgar pela exaltação, nos boletins das entidades, de figuras importantes em sua existência, como Ary Barroso, no caso da Sbacem.

A decadência deste período pioneiro veio, assim, acompanhada da exaltação das figuras pioneiras – o que era reforçado por atos simbólicos, como, na Sbacem, a nomeação de salas e impressão de fotos de figuras recém-falecidas nos boletins – e pela formulação do argumento de que aquelas figuras eram os legítimos representantes da música popular brasileira, “não exatamente a despeito da evolução do mercado, mas precisamente por causa dela” (MORELLI: 2000, p. 72). Nessa formulação, tornar-se-ia cada vez mais comum a culpabilização dos estrangeirismos e a penetração da música estrangeira no país. De 1961 a 1969, cada edição do informativo da Sbacem vinha com uma fotografia dos dirigentes sociais na capa, com uma elogiosa retrospectiva de sua carreira artística e autoral na parte em que antes constavam os editoriais, com ênfase na perenidade de suas obras. A inaugural foi de Chiquinha Gonzaga, fundadora da Sbat e falecida em 1935. A tendência seria reforçada em 1960, no reforço das comemorações do Dia do Compositor, um culto aos mortos que se daria ano após ano, em comemoração a “grandes artistas da canção”. Para forjar essa cultura, a Coligação e a UBC ignorariam a rivalidade longamente cultivada e formariam, como já mencionamos, união perante a novidade que surgia em São Paulo, a Sicam.

O discurso construído em torno da representação da verdadeira música brasileira vinha também acompanhado da negação da nova organização econômica do mercado musical – a prática da caitituagem, forte a partir da década de 1950, e das mudanças nos padrões de consumo musical no país, ambos legitimados pelos radialistas. Como frente a essa tendência, os dirigentes da Sbacem passariam a valorizar e apropriar-se da prática já em decadência de realizar concursos carnavalescos anuais; assim, em 1951, divulgariam amplamente e organizaram um jantar de comemoração por ter conquistado seis prêmios no concurso oficial de

musicas carnavalescas carioca; em 1955, o Sindicato dos Compositores Musicais do Rio de Janeiro, cuja diretoria era dominada por Sbacem e UBC, organizaram o concurso daquele ano, prevendo então não somente prêmios para as marchas e sambas mais popularizados, mas também para as melhores letras e melodias, e nomeando a si mesmo como corpo de jurados da competição. “[...] Não deixa de ser interessante observar que só tenham agido dessa maneira depois do suicídio do ‘grande benemérito da Sbacem’ [Getúlio Vargas], perante o qual jamais tinham deixado de se apresentar como verdadeiros intérpretes da alma nacional e popular” (MORELLI: 2000, p. 103).

Os concursos carnavalescos, nesse momento, tinham cada vez menos apelo popular. Para o desgosto dos dirigentes das associações pioneiras, no concurso de 1960, somente um representante da velha guarda foi premiado: Dorival Caymmi, com “melhor disco de música brasileira descritiva”, enquanto os principais prêmios foram dados aos bossanovistas Antonio Carlos Jobim (melhor compositor) e Vinicius de Moraes (melhor letrista).

O discurso de rejeição do novo vinha acompanhado da ideia de que, num momento idealizado anterior, o gosto do povo e a qualidade artística caminhavam lado a lado; a reorganização do mercado nos anos 1950 teria produzido a possibilidade de manipulação do gosto, em sua visão; antes, as relações do ramo musical seriam desenvolvidas não no mercado, mas no mitificado Café Nice.

Ao mesmo tempo, no início dos anos 1960, começavam a surgir queixas, na imprensa, sobre os baixos valores pagos aos autores pelas entidades; um jornalista da *Tribuna da Imprensa*, em 1964, publicou artigo sobre a suposta pobreza de Ary Barroso ao fim de sua vida, desafiando os dirigentes da Sbacem a tornar a declaração de seu patrimônio pública; o presidente da diretoria da Sbacem, Marino Pinto, respondeu com artigo em que, além de apresentar os números questionados, culpava as emissoras de rádio e TV, bem como grandes clubes e exibidores cinematográficos pela baixa arrecadação, e questionava por que o jornalista não os apontava como culpados – uma forma de argumentação que vem acompanhando as entidades de gestão coletiva desde então. Como abordaremos adiante, a queda de Jango inauguraria um novo período de desconfiança, dessa vez por parte do Estado, em relação às entidades, que eram vistas com o mesmo olhar escrutinador reservado aos políticos que lhes haviam apoiado.

1.2.2. A relação com os usuários

No período pioneiro, as entidades trabalhavam para firmar sua legitimidade diante dos usuários, contando com o respaldo essencial da legislação então vigente. Nesse processo, diversas ações judiciais foram movidas contra usuários, em geral clubes sociais, que se recusavam a pagar às associações, mas, em geral, perdiam as causas. Em uma seleção de decisões judiciais feita em 1946, Santiago refere-se também a muitos processos de autores e herdeiros contra editoras e gravadoras que utilizavam suas músicas sem autorização – um exemplo foi a ação que João e Raul Valença propuseram contra a E. S. Mangione, porque ela lançara no mercado o arranjo e trecho de marcha sua na música “Teu cabelo não nega”, com referência apenas a Lamartine Babo, o arranjador, que ela representava, e não àqueles autores, que tinham contrato com outra editora. O caso acabou em acordo entre os editores (SANTIAGO: 1985, p. 117-18). Dentre exemplos na mesma linha, Santiago menciona apenas uma ação da ABCA contra uma rádio, a Mayrink Veiga, que se recusava a pagar direitos, em 1942, alegando que seus usuários não pagavam pela música, e a execução não se dava em local público nem com intuito de lucro – “apenas uma contribuição à cultura e ao deleite de seus ouvintes” (SANTIAGO: 1985, p. 122). A Mayrink perdeu o caso, com base no Decreto-lei 1.949/39.

Esse Decreto-lei repetia, em seu artigo 107, a disposição de que atrações públicas que constituíssem lucro direto ou indireto submetiam-se à necessidade de apresentação das autorizações de direito de autor. Além disso, regulamentava o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de forma a centralizar os serviços estaduais de censura, e dando-lhe a incumbência de fiscalizar o pagamento dos direitos autorais dos programas prévios entregues pelas casas de diversões – mantendo, portanto, as disposições da Lei Getúlio Vargas. Antes do DIP, a censura sempre se dava em caráter regional; o Decreto-lei foi somente parcialmente efetivo na federalização, “persistindo as anomalias burocráticas e as influências locais, de cada unidade da Federação” (SANTIAGO: 2000, p. 60). Por fim, o Decreto-lei ampliava o leque de usuários pagantes, resolvendo algumas ambiguidades da legislação anterior.

Nos anos 1950, os dirigentes dos clubes mostravam-se inconformados com as tabelas de preços, que entendiam ser impostos por intermédio de força policial, e sem qualquer negociação com as entidades. Em 1944, o Supremo Tribunal Federal emitiu decisão (Recurso de Mandado de Segurança n. 174) contra o Sindicato das Casas e Diversões do Rio de Janeiro, que

alegava que os contribuintes eram então coagidos pelas tabelas de preço acordadas pela Sbat e UBC e aprovada pelo DIP. O Supremo reforçava a necessidade da autorização dos autores para que a execução musical fosse feita legalmente, mas negou autoridade ao DIP de determinar os preços pelas entidades. “A questão encerrou-se, assim, de modo altamente favorável ao princípio do direito autoral, que dela saiu revigorado por uma decisão da mais alta Corte de Justiça do país, ganhando uma solidez que até então não havia adquirido” (SANTIAGO: 1985, p. 129). Em 1946, o STF decidiu, também, contra a Sociedade Desportiva Ginásio Pinhalense de Esportes Atlético (Recurso Extraordinário n. 11.346/SP), em favor da Sbat e da UBC, determinando que os eventos realizados nos clubes tinham caráter coletivo e suscitavam a necessidade de pagamento de direitos autorais, ainda que não cobrassem o ingresso, pelo simples fato de ocorrer pagamento dos músicos (SANTIAGO: 1985, p. 189 et ss).

De outro lado, a cobrança de usuários mais modernos, tais como exibidores de cinema e emissoras de rádio, era mais flexível, baseada na negociação, provavelmente pela ausência de explícita previsão legal de cobrança sobre execução mecânica (de música gravada), então, na Lei Getúlio Vargas (MORELLI: 2000, p. 120), mas também pelo maior poder político e prestígio artístico que tinham os usuários modernos em relação aos tradicionais. Em 1960, com a fundação da Sicam, os clubes, preocupados com terem de se submeter às tabelas da Coligação, da UBC e da nova Sicam, pressionariam o então presidente Juscelino Kubitschek por uma intervenção: foi o estopim para a criação de uma comissão mista entre dirigentes das entidades de arrecadação e dos clubes sociais, presidida pelo Ministério da Educação, e que resultou em negociações e pactos, como veremos.

As emissoras de rádio tinham a paradoxal peculiaridade de representar ao mesmo tempo uma fonte de renda e um meio de divulgação aos autores. Seu fortalecimento, ao longo dos anos 1950, acompanhado de transformações nas preferências do mercado musical que não foram imediatamente absorvidas pelas direções das entidades, resultaria num lento deslocamento da posição das rádios de devedoras para credoras das associações. Foi o período em que se consolidou a prática de imporem cobranças comerciais para executar determinada música – a caititugem semi-institucionalizada. Como as entidades entenderiam a prática como um desvio ético, as rádios passaram a fazer parcerias com as gravadoras, o que apenas reforçava a centralidade que os intérpretes adquiriam na época do rádio (MORELLI:

2000, p. 150). Emergia um contexto em que o autor também passava a procurar intérpretes para gravar sua música, em vez do contrário.

1.2.3. A estatização: um temor antigo

A presença dos dirigentes de entidades no grupo de trabalho no Ministério da Educação, montada por Juscelino Kubitschek, em 1960, representava, para elas, uma certa proteção contra o fantasma da estatização – que Oswaldo Santiago já repudiava em 1946, trazendo o caso do Chile como exemplo, onde a arrecadação era estatal, mas “lá quase nada se cobra, a música da terra – a cueca – não é conhecida em parte alguma do mundo e os autores e compositores vivem no amadorismo e no anonimato” – a estrutura seria um “atestado de menoridade aos autores e compositores do Chile” (SANTIAGO: 1985, p. 149).

Em 1951, o deputado por São Paulo Dario de Barros publicizara sua intenção de criar o Instituto do Direito Autoral (IDA). A ideia gerara reação enérgica pelo advogado da Sbacem, Pedro Vicente Bobbio, que argumentava, com base na Lei Getúlio Vargas, que a medida era ilegal. Os dirigentes da Sbat reagiram também de forma agressiva, argumentando, nos jornais da época, que a medida serviria para oprimir em vez de proteger. Chegaram a acusar que Adhemar de Barros, já então ex-governador de São Paulo, só apoiava a medida por ser proprietário de rádios de São Paulo, que estavam sendo processadas por não pagamento de direitos autorais (“Sem pés, nem cabeça”, de Magalhães Jr., no *Diário de Notícias* de 24/06/1951). Nas manifestações dos dirigentes daquela época, transparecia tanto o receio com a burocracia estatal, quando a recusa de uma gestão de funcionários anônimos, concursados públicos, burocratas, em lugar das figuras conhecidas da música popular brasileira que ocupavam os postos de direção das entidades de então.

Quando JK criou a comissão mista, abriu também espaço para atores do campo autoral antes excluídos das discussões sobre direito autoral, como os clubes sociais, mas deixou de fora a Sicam; ao ratificar o acordo produzido pela comissão, assim, mantinha a Sicam numa posição de exclusão, o que pode justificar a aceitação das entidades a todo o processo.

A referência à estatização ou centralização das entidades seguia: em 1962, o presidente Jânio Quadros instituiu um grupo de trabalho para discutir um *bureau* arrecadador único na área musical, escolhendo os dirigentes das próprias entidades para presidi-lo. Embora o grupo tenha chegado a conclusões sobre um acordo básico e elaborado um pacto social, Jânio renunciou antes

de examinar as conclusões. A Sicam fazia parte desse grupo de trabalho, mas, ao contrário das entidades cariocas, não assinou o acordo básico, por não concordar com a posição de entidade administrada em que ele a colocava.

1.2.4. A fundação da Sicam

A Sicam foi a primeira associação fundada fora do Rio de Janeiro, em 1960. Ao contrário das suas antecessoras, não foi fundada por grandes nomes da MPB, mas por compositores paulistanos de carnaval. Ao longo dos anos 1960, tornou-se relevante por causa da filiação de nomes saídos dos festivais de TV em São Paulo, representantes da “música jovem”. O idealizador da entidade (e seu presidente até 1975) foi Alberto Roy, autor carnavalesco que se filiara à Sbacem no momento das desavenças entre editores e autores que culminaria no fechamento político de 1959 – que lhe indicava que não ascenderia ali política ou economicamente, por ser relativamente novo.

A fundação da nova entidade vinha acompanhada de uma bandeira política de oposição às entidades pioneiras, o que, na prática, foi implementado por uma distribuição mais dinâmica de recursos e poder, e pela não aceitação dos contratos de edição com cessão de direitos autorais. Seus fundadores julgavam que, na Sbacem, tanto compositores carnavalescos como paulistanos eram associados apenas à economia da entidade, e não da “distribuição interna da honra” – e, de fato, embora São Paulo sempre correspondesse a uma arrecadação muito superior a do Distrito Federal, seus compositores nunca ganhavam destaque nos informativos da entidade (MORELLI: 2000, p. 261-2).

Ser criada por carnavalescos e em São Paulo conferia à Sicam uma vantagem diferencial, que seria exponenciada com os festivais: a entidade incorporava justamente a referência ao mercado pela qual São Paulo era discriminada pelos sbaceanos, sem opor mercado e arte. Os associados da Sicam não pagavam mensalidade, não tinham muitos dos deveres impostos pelas outras entidades (não sendo proibidos, por exemplo, de mudar de entidade), e recebiam apenas seus direitos autorais, não cumulando cotas do patrimônio social, nem recebendo quaisquer serviços de assistência social. Os votos, na Sicam, eram unitários (um por sócio), mas havia duas classes de sócios, os efetivos e os administrados (aqueles que não houvessem arrecadado ainda um determinado patamar).

Ao longo dos anos, a abertura ilimitada da Sicam, somada à prática dilatada no tempo de estratégias de ampliação dos quadros, geraria um número muito maior de sócios administrados que efetivos: em 1973, de 1893

sócios, 1508 eram administrados, e 371 eram efetivos (e 14 eram do “departamento de autores teatrais”); como poucos fossem produtivos, surgiu em relação a eles uma nova forma de assistencialismo (MORELLI: 2000, p. 271-2). Na distribuição em si, eram favorecidos os autores que fossem gravados ou editados – e, no caso das obras carnavalescas, havia necessidade de que as obras fossem gravadas e editadas comercialmente. A ideia era que os associados fossem incentivados a exercer um bom sistema de distribuição e vendagem pelo mercado.

Como a Sicam viria a atrair autores da MPB, acabaram por se diferenciar, dentro da entidade, duas categorias: a de autores do carnaval, fundadores da entidade, e a desses novos autores. Dentre os primeiros, estavam a maioria dos dirigentes, e, dentre os segundos, a maior parte da chamada arrecadação de meio de ano. Como os usuários pagavam mais no carnaval que nos períodos de meio de ano, as arrecadações dos autores carnavalescos acabavam sendo maiores. Em 1968, faziam parte da Sicam grandes nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Toquinho; era a sua presença que assegurava a legitimidade da Sicam perante os usuários, embora ela não fizesse parte do Serviço de Defesa do Direito Autoral, que, como veremos, foi organizado em 1966.

1.3. UNIFICAÇÃO DO CAMPO AUTURAL: DOS PRIMEIROS PASSOS AO ECAD

Com a ditadura militar, terminava o já enfraquecido período de lua de mel das entidades com os governos federais. O marechal Castelo Branco proferiu o primeiro golpe, assinando, em novembro de 1964, a Lei 4.480, que tornou os direitos autorais tributáveis pelo Imposto de Renda, e deu continuidade, agora de forma autoritária à pressão que se iniciara no governo de Jânio Quadros para a unificação do campo autoral brasileiro. Diferentemente de Jânio Quadros, que submetera a coordenação do grupo ao procurador-geral da República, para que ele buscasse uma solução consensual, o governo militar deu também abertura para que as autoridades policiais responsáveis pela censura e pela fiscalização do pagamento dos direitos autorais (SCDP, do Departamento Federal de Segurança Pública) coordenassem os esforços de unificação no campo, e propusessem suas próprias soluções (MORELLI: 2000, p. 216-7).

Acuadas pela divulgação de notícias sobre as intenções do governo de centralizar a gestão coletiva, no projeto de Código de Direito Autoral que

vinha sendo discutido (MORELLI: 1991, p. 107), a Coligação (Sbat, Sbacem e Sadembra) e a UBC unificaram sua arrecadação, em 1966, no Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA) – um embrião autorregulatório do que viria a ser o sistema atual de gestão coletiva (SANTIAGO: 2013). Oswaldo Santiago conta, em sua autobiografia, que a UBC recebeu um ultimato privado do diretor do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), ameaçando a extinção das sociedades arrecadadoras, caso não se unificassem na cobrança (ALMENDRA: 2014, p. 18-19)⁴.

Nesse momento, uma solução consensual era ainda mais difícil; a Sicam crescia, conforme incorporava o repertório da nova MPB, mas continuou excluída do SDDA, que aprovaria uma Tabela Oficial de Preços, “promulgada” pelo SCDP por meio de portaria (Portaria 71/66 do SCDP) – uma tabela que favorecia financeiramente aos modernos usuários de música em detrimento dos tradicionais (MORELLI: 2000, p. 257-8). Para a formação do SDDA, cada entidade indicou dois diretores e delegados próprios para o comando administrativo (ALMENDRA: 2014, p. 20). Vanisa Santiago aponta que não foram poucas as tentativas, por parte do SDDA, de convencer a Sicam a juntar-se às outras; a Sicam negava-se, segundo este relato, porque, no SDDA, a distribuição dava-se proporcionalmente (na forma de “market share”) – e a Sicam era a menor delas.

A Sicam, assim, continuava a praticar os preços que lhe conviesse, e ainda, em seguida, ampliou suas atividades para o território nacional, o que teria servido discursivamente aos membros do SDDA para rejeição e boicote à associação. Ao mesmo tempo, relata Vanisa Santiago (comunicação pessoal aos autores, 2014), consta que o Chefe de Censura de São Paulo, J. Pereira, autorizava a realização de eventos mediante pagamento somente à Sicam, mesmo quando o repertório pertencia ao SDDA – tendo inclusive sido processado pelo SDDA, por essa atuação.

A portaria 71/66 foi revogada por outra, 52/68, dois anos depois, determinando que não cabia ao SCDP arbitrar preços, mas somente exigir as autorizações de direito de autor junto aos programas prévios. De acordo com Vanisa Santiago, as consequências da divisão e das várias questões que foram levadas aos tribunais do país foram desabonadoras para todas as entidades (ALMENDRA: 2014, p. 20). Os dirigentes da Sicam, no período, reiterariam seu discurso igualitarista.

4 Conta a autora que o diretor do SCDP era Romero Lago, falso nome para o foragido da Justiça do RS Hermenegildo Ramirez de Godoy, e que foi desmascarado dois anos depois.

O Ministro da Justiça de Castelo Branco, Mem de Sá, deu início à elaboração de um anteprojeto de Código do Direito de Autor e Conexos; em maio de 1967, o Ministro da Justiça Gama e Silva, já no governo Costa e Silva, incumbiu Antonio Chaves, Cândido Motta Filho e Milton Sebastião Barbosa de revisar o anteprojeto, e os juristas abririam espaço para sugestões de emenda.

Se o marechal Costa e Silva seria mais aberto aos dirigentes da SDDA que o seu antecessor – e o SDDA de fato reforçava, em sua *Revista de Direito Autoral*, a importância para si do SCDP para a cobrança dos direitos autorais, na exigência de pagamento para aprovação dos programas (ALMENDRA: 2014, p. 21) –, foi em seu governo, em 1968, que os deputados da situação no Congresso Nacional instituíram uma CPI para investigar as denúncias que a imprensa veiculava sobre as entidades autorais (MORELLI: 2000, p. 221). No relato de Vanisa Santiago, a investigação foi promovida por um Deputado pelo Rio de Janeiro, Getúlio Moura, relacionado a interesses de um clube em Nova Iguaçu, no Estado do Rio de Janeiro, e que se recusava a pagar direitos autorais (ALMENDRA: 2014, p. 22; Comunicação pessoal aos autores, em 2014).

Durante a CPI, nomes da MPB que estavam descontentes, como Nelson Motta, falariam da presença dos editores nas direções, do direito a voto por poucos autores, e pela predominância de dirigentes que não compõem mais. Os dirigentes, na mesma CPI, teriam mostrado desorganização no campo, evidenciando os conflitos entre SDDA e Sicam – enquanto a Sicam, nesse período, ainda não era alvo preferencial das críticas públicas (MORELLI: 2000, p. 294). A Sicam tinha um discurso pronto a ser apresentado ali: também em 1968, ela circulava, em seu boletim *Sicam 6*, que o SDDA estava oferecendo descontos aos usuários, caso eles estabelecessem exclusividade com as entidades participantes do Serviço, sugerindo que isso era uma forma de forçar sua entrada nele, e desencorajar a fundação de novas entidades.

Para Rita Morelli, a CPI não teve resultados concretos, porque o AI-5 teria desorganizado os trabalhos do Congresso Nacional, marcando também o distanciamento do Estado em relação aos dirigentes pioneiros (MORELLI: 2000, p. 294). No relato de Vanisa Santiago, houve grande repercussão na imprensa sobre a CPI, mas ela foi arquivada por falta de provas (ALMENDRA: 2014, p. 22).

A própria comissão de juristas que discutia o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos encerrou, sob o governo Médici, os trabalhos

de elaboração do diploma, com discordância entre os membros sobre o texto a se adotar. O anteprojeto elaborado pelo desembargador Milton Sebastião Barbosa tinha 351 artigos; o presidente da Comissão Revisora, Cândido Motta Filho, ofereceu um substitutivo de 98 artigos, que pouco modificava o regime vigente então, enquanto os demais membros da Comissão, Milton Sebastião Barbosa e Antonio Chaves, ofereceram um projeto com 198 artigos, “que procurava consubstanciar as conquistas das legislações mais modernas” (CHAVES: 1979, p. 40). O presidente pediu então ao procurador-geral da República, José Carlos Moreira Alves, que elaborasse sozinho um novo projeto, com prazo de tramitação legislativa de 45 dias (ALMENDRA: 2014, p. 27). Foram apresentadas 233 emendas, que pouco foram apreciadas, devido ao prazo de dez dias imposto para as discussões (CHAVES: 1979, p. 40 – foram 250 emendas, de acordo com Vanisa Santiago, in ALMENDRA: 2014, p. 27). O projeto foi aprovado em 1973, como Lei n. 5.988,

[...] que foi a grande realização modernizadora dos governos militares no campo autoral, bem como sua intervenção mais autoritária, dado que muitas das emendas apresentadas por parlamentares não chegaram a ser apreciadas em razão do curto prazo de sua tramitação, enquanto emendas propostas pelas próprias entidades autorais não parecem ter sequer existido (MORELLI: 2000, p. 225).

Médici, a pedido da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), vetou uma das únicas emendas aceitas, incluída pelo senador oposicionista Franco Montoro, que instituía a numeração de discos no Brasil, e que interessava aos autores por garantir o controle sobre vendas de fonogramas, e seu respectivo pagamento. O veto foi representativo do poder que os modernos usuários de obras musicais, ou seja, a indústria fonográfica e as emissoras de rádio e TV, ganhavam no cenário político nacional. De fato, a ABPD desencadeou uma campanha pela imprensa, argumentando que a medida desfavoreceria os autores, pois aumentaria o tempo de produção dos discos, razão pela qual país nenhum havia até então adotado a medida. Enviou também ofício ao Ministro da Justiça, no que foi seguida pela Socinpro, falando por seus produtores fonográficos (MORELLI: 1991, p. 110-1).

A discussão sobre a numeração de discos seria reeditada sete anos depois, pela Lei 6.800/80, que implementava um novo artigo 83, mas dessa vez ao gosto da indústria fonográfica: a obrigatoriedade de inserção, em cada disco, do número de inscrição da empresa no Cadastro Geral de Contribuintes, como uma medida de combate à pirataria:

Essa reivindicação vinha sendo a tônica dos pronunciamentos públicos de sucessivos presidentes da ABDP, desde meados da década de 1970, e constituíra-se no centro das discussões havidas entre os diretores das multinacionais do disco que se reuniram nos conclaves internacionais ocorridos no Rio, em setembro de 1979 (MORELLI: 1991, p. 112).

Embora também aos autores, intérpretes e músicos pudesse interessar o combate à pirataria, nesse respeito, a proteção dos produtores de discos sobrepujava-se a sua. E, muito embora Franco Montoro tenha tentado reeditar, em 1974 e 1975, o dispositivo da numeração dos discos, não houve mobilização por parte dos interessados, além de lamentações pelo fato do deputado não ter buscado interlocução (MORELLI: 1991, p. 114-5). Em seguida, a Lei n. 6.895/80 alterou artigos 184 e 186 do Código Penal, incluindo pirataria e comercialização de fitas piratas entre os crimes contra a propriedade intelectual.

Com a Lei n. 5.988/73, era criado o ECAD e o CNDA (Conselho Nacional de Direito Autoral), um órgão de fiscalização, consulta e assistência que deveria orientar toda a política governamental em matéria de direito autoral (CHAVES: 1979, p. 41). Se, de um lado, as associações de direito de autor repudiavam o CNDA por compreender que se tratava de indevida ingerência em assuntos privados, e que a ingerência seria autoritária, afeita às violações de liberdades que o país atravessava (ALMENDRA: 2014, p. 27), outros autoristas da época celebravam-no como um grande avanço:

Suas atribuições, especificadas como estão pelo art. 117, podem ser compendiadas em dois objetos principais:
No âmbito interno, zelar pela exata aplicação das leis e pelo bom funcionamento das associações de titulares de

direito de autor e dos direitos conexos, com poder de intervenção e até mesmo de cassação da autorização para funcionarem, de fiscalização dessas entidades e do Escritório Central e Arrecadação e Distribuição; na fixação de normas para a unificação de preços, sistemas de cobrança e distribuição; gerenciado Fundo do Direito Autoral, manifestação sobre conveniência de alterar as normas de direito autoral e problemas a ele concernentes.

No âmbito internacional, zelar de maneira análoga pela exata aplicação dos tratados e convenções internacionais ratificados pelo Brasil; manifestação sobre conveniência de alteração de normas na ordem internacional e sobre os pedidos de licenças compulsórias previstas em tratados e convenções internacionais.

Não podiam ser mais amplas, nem mais importantes, como se vê, para um país, cioso do desenvolvimento em que se lançou de corpo e alma, as atribuições de um órgão destinado a influir decididamente, na política do direito autoral, isto é, naquilo que se espera que seja, finalmente, um verdadeiro estímulo às forças vivas da própria nacionalidade, no que tem de mais expressivo, mais criativo e mais representativo (CHAVES: 1979, p. 41-42).

Antonio Chaves argumentava, em 1979, que, se a nova lei poderia ter escolhido ou formar uma nova entidade autárquica para gestão coletiva, ou manter as associações existentes, ela teria não somente escolhido o “menos corajoso” segundo caminho, mas também perdido a oportunidade de limitar a criação de novas associações. Um dos problemas que ele identificava no grande número das associações de então, e que era resolvido com o ECAD, era o fato de que o usuário precisava contratar várias associações para tocar um punhado de músicas, comprando, assim, seus repertórios todos, que não necessariamente utilizaria. Ainda que fosse favorável à existência de uma organização única, entendeu, então, que a determinação subsequente do CNDA em transformar o ECAD na única entidade a arrecadar e distribuir direitos autorais por execução pública, como veremos a seguir, ia além da previsão legal (CHAVES: 1979, p. 45).

1.3.1. Período militar e nacionalismo

Como, após a saída das editoras da Sbacem, os novos estatutos garantissem a manutenção de um grupo de dirigentes no poder, e as substituições só se dessem com os falecimentos, com o tempo passou a haver uma desproporção entre a relação de cotistas da entidade e seus dirigentes. Em 1974, começaram a ser incluídos, entre os conselheiros temporários, e com encargos simbólicos, nomes novos na cena musical, e de grande prestígio, como Tom Jobim e Billy Blanco. O cargo já havia sido conferido, por exemplo, a Luiz Bonfá em 1962, mas suas participações nunca foram efetivas; tão simbólicas eram as indicações que, em 1975, Tom Jobim tornar-se-ia presidente de honra da Sombrás (Sociedade Musical Brasileira), organização da oposição sistemática às entidades pioneiras. Nos boletins do período, os dirigentes antigos da Sbacem faziam apelos pela maior participação dos bossanovistas na direção da entidade, ressentindo-se da perda de prestígio artístico que a Sbacem enfrentava (p. ex.: Boletim 73/1967 e Boletim 77/70, apud MORELLI: 2000, p. 236-7).

O saudosismo cultural que surgira no país em meados dos anos 1960, como oposição política ao novo regime, traria ainda à Sbacem algum prestígio. Importantes setores da esquerda e críticos como José Ramos Tinhorão, nos anos 1960, rechaçavam a bossa nova, considerando-o um ritmo alienado, influenciado por estrangeirismos advindos da dominação econômico-cultural norte-americana (TINHORÃO: 2002, p. 56). Essa interpretação não encontrou eco majoritário: críticos como Ruy Castro, Nelson Lins de Barros e Claribalte Passos viam, por outro lado, a bossa nova como a produção de uma música de qualidade capaz de rivalizar com o que de melhor se fazia na época em outros lugares, e assim efetiva resistência da cultura brasileira contra a avalanche da música importada de forma desleal (SODRÉ: 2002, p. 126-9). De fato, relata o profissional do ramo fonográfico André Midani que o novo movimento, capitaneado por jovens e para jovens, como ainda não havia ocorrido na música brasileira até então, significava uma nova relação entre estúdio de gravação e artista, e entre arranjadores e cantores: os novos intérpretes eram extremamente exigentes e passavam a ter cada vez mais liberdade quanto à qualidade final do que produziam. Suas performances ao vivo passavam, também, a exigir cada vez mais qualidade técnica; e a Odeon, na qual Midani trabalhava em 1960, também se profissionalizava, com a bossa-nova, no desenvolvimento de uma “estratégia de marketing” (o termo ainda não era utilizado) para divulgação desses artistas (MIDANI: 2008, p. 42).

Ainda que o novo movimento representasse o declínio do que era até então representado pela Sbacem, a entidade garantiu a valorização de alguns dos representantes da Bossa Nova dentro da associação, para fins de sobrevivência, mas sempre no espírito da “construção simbólica de uma linha de contiguidade artística entre os velhos e os novos grandes nomes da MPB” (MORELLI: 2000, p. 238). Uma leitura nacionalista da bossa nova, que reafirmava suas ligações com o samba e sua função na contenção da importação de ritmos estrangeiros, servia ao objetivo, por mais que fossem diferentes os nacionalismos de “Sabiá” e de “Aquarela do Brasil”. Os autores carnavalescos, que em outros tempos eram desprezados pela caitituagem, eram, agora que não faziam sucesso no mercado, retomados, de forma idealizada, como expressão da relação entre artista e povo. Se, por um lado, a Sbacem apresentava um discurso de resistência cultural, de outro elegia o mercado como seu inimigo. Enquanto isso, as vanguardas artísticas passavam a identificar o inimigo no governo militar.

Ao longo dos anos 1960, a Sbacem continuava buscando a benevolência do governo, e começou a fazê-lo procurando associar a sua imagem à imagem dos bossanovistas em oposição aos artistas jovens da Jovem Guarda e os tropicalistas, que, iniciando suas carreiras em São Paulo e por intermédio da televisão, constituíam elementos estranhos ao nacionalismo promovido pelas velhas associações. Até a “androginia” e trejeitos obscenos trazidos pelos novos movimentos eram condenados pela Sbacem – e a virada de Roberto Carlos a um romantismo e postura contida era merecedora de elogios (MORELLI: 2000, p. 251). Em 1973, o presidente do Sindicato dos Compositores Herivelto Martins, em entrevista à revista *Cartaz*, reproduzida no boletim n. 83 da Sbacem (apud MORELLI: 2000, p. 249) afirmava que:

É preciso que o governo intervenha. Urgentemente, enquanto ainda há tempo. Que mobilize o Ministério da Educação, do Trabalho, da Indústria e do Comércio. As Forças Armadas. Que bote no meio do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não para tombar o samba, que já anda tombando até demais, mas para preservá-lo como o mais autêntico dos acervos brasileiros.

Ao mesmo tempo que, nos anos 1960 e 1970, os festivais tinham um papel central, lançando compositores e intérpretes no mercado musical na-

cional, e inclusive promovendo vendas excelentes de fonogramas (SORDRÉ: 2002, p. 122), sbaceanos investiam atenção em concursos carnavalescos, que encontravam espaço, por exemplo, no Programa do Silvio Santos, ou nas prefeituras das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Os sbaceanos chegaram a disputar espaço nos festivais: em 1965, no I Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, Marino Pinto, então presidente da Sbacem, em parceria com Mário Rossi, secretário, inscreveram a valsa “Minha cidade”, e o responsável pela inscrição era Nestor de Holanda, fundador da Sbacem. Mas a música vitoriosa foi “Arrastão”, de Edu Lobo, em parceria com Vinicius de Moraes. E grande parte dos compositores e intérpretes desses festivais já viria a se juntar às fileiras da Sicam.

1.3.2. A indústria do disco, os grandes intérpretes da MPB e a crise na Sicam

Entre 1968 e o fim da década de 1970, as relações entre a indústria do disco e a música popular foram profundamente transformadas. De um lado, a aceleração da economia brasileira, e, de outro, a edição do Ato Institucional n. 5. Se a indústria cultural cresceria a uma taxa média de 15% ao ano na década de 1970, e isso apesar dos choques do petróleo que implicavam a escassez da matéria prima, a repressão teve um impacto no quanto esse crescimento aproveitaria à MPB, inclusive pelo receio que a censura impunha às gravadoras (MORELLI: 1991, p. 47, p. 54; BARCINSKI: 2014, p. 56-57; MIDANI: 2008, p. 68)⁵.

Embora os dados sobre o período variem, em especial pela adoção de critérios divergentes⁶, a participação da música estrangeira nos lançamen-

5 Falando sobre as dificuldades da Phonogram com a censura, conta André Midani: “Por fim, a censura quis formalmente transferir a responsabilidade de censurar diretamente para as gravadoras. João Carlos Müller, responsável pelo departamento jurídico da empresa, vivia sob uma pressão tensa e constante, pois a nossa atitude formal era de que nós éramos pagos para gravar discos, o que continuaríamos fazendo, ao mesmo tempo que a censura era paga para censurar, e teria que continuar fazendo o seu trabalho. Durante esses embates, o governo, em represália à nossa resistência, vivia nos ameaçando de cancelar o registro da companhia no Departamento de Censura, o que significava, em poucas palavras, que teríamos que fechar as portas se não cooperássemos com os ‘princípios patrióticos da revolução’” (MIDANI: 2008, p. 68). A Phonogram não sucumbiu, o que Midani credits, em grande parte, a ela ser uma gravadora representante de importantes conglomerados estrangeiros.

6 André Barcinski conta, em reportagem na revista *Piauí* em 2014, como se estabeleceu, a partir da segunda metade dos anos 1960 no Brasil, um mercado para LPs de *covers* – músicas cujos direitos eram comprados, executadas por bandas anônimas, como a muito prolífica Os Carbonos. A prática de omitir o nome dos músicos, nos álbuns, permitia inclusive

tos e nas vendas crescia durante a década, e gravadoras como a norte-americana WEA e a Capitol Records instalavam-se no país. As gravadoras nacionais eram subsidiárias ou representavam as estrangeiras no país, e era mais econômico, também, lançar um disco já gravado no exterior: além de eles já entrarem no Brasil com os custos de produção cobertos pelas vendas na origem, as importação desses discos se dava sem taxação, ainda que houvesse previsão legal, na forma de “amostras sem valor comercial” (MORELLI: 1991, p. 48). Em 1976, a própria ABPD divulgaria uma proporção ilegal de lançamentos estrangeiros no país – 53%, contra os 50% que eram permitidos por lei (MORELLI: 1991, p. 53). Quando André Midani entrou na Warner, em 1976, a empresa não concordava com seus planos de desenvolver um catálogo também de artistas brasileiros, conta. Ele entendia que a postura de não investimento na música local era um erro, inclusive do ponto de vista comercial (MIDANI: 2008, p. 101).

Os grandes artistas saídos dos festivais de música estabeleceram novas relações com o mercado; se, como apontamos, os bossanovistas já traziam um trato novo com a indústria fonográfica, apresentavam um diletantismo que foi abandonado pelos tropicalistas, por exemplo, que já mostravam “seriedade profissional” nos contatos com a indústria fonográfica (apud MORELLI: 1991, p. 68). Se essa nova geração passava a vender discos, tocar no rádio e na televisão, ela, no entanto, não via sua arrecadação por execução pública aumentada: as associações não utilizavam rádio e TV como critério de distribuição, num momento em que o crescimento da produção e do consumo das mídias e fitas tinha seu paralelo no aumento na execução mecânica⁷.

A crise entre esses autores e a Sicam teve seu auge, em 1972, quando alguns dos “grandes nomes” da entidade ingressaram com uma ação judicial para pedir prestações de contas aos dirigentes “veteranos”, especialmente no que dizia respeito às distribuições de meio de ano (a “anônimos carnavalescos”), revelando pretensões modernizantes, e também à suposta presença de editores em nome dos diretores na associação (N/D: 2014, p. 16).

que esses produtos gerassem confusão, e repreensão pela crítica. Interessante é que, ainda que gravadas por músicos brasileiros e no Brasil, *covers* internacionais, cantados em inglês, eram considerados música estrangeira e, como tal, escapavam à censura, o que convinha às gravadoras. (BARCINSKI: 2014).

7 É também desse período, no Brasil, a adoção de estratégias de *marketing* que, nas palavras de Midani, orientavam-se a: “ouvir muito mais a alma do artista do que propriamente escutar a beleza de sua canção e de sua voz” (MIDANI: 2008, p. 46), ou seja, a avaliação de atributos imagéticos e sentimentais, que traziam a possibilidade de se produzir uma estrela já no início de uma carreira.

Alberto Roy, então dirigente da entidade, expulsou os “rebelados” (por meio da “liberação de seus repertórios”), reiterando padrões de comportamento das entidades pioneiras e em seguida renunciou (MORELLI: 2000, p. 283-4). Eram nomes como Ivan Lins, Vitor Martins, João Bosco, Aldir Blanc e Sueli Costa – embora outros grandes nomes da MPB como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Originais do Samba, Jair Rodrigues, Reginaldo Rossi e Novos Baianos continuassem na entidade (N/D: 2014, p. 17), ainda que parte deles houvesse também participado do questionamento à Diretoria.

Assim, na interpretação de Rita Morelli, a Sicam foi marcada, nos anos 1960 e 1970, por ambiguidades, na medida que, em relação às entidades pioneiras, posicionava-se como modernizante, mas, em relação aos grandes nomes rebelados, posicionava-se como aquelas entidades, com evocações nostálgicas, por exemplo, à geografia boêmia de São Paulo no início dos anos 1960, ou às condições humildes em que se deu a fundação da associação – discurso que somente se fortaleceria conforme os anos se passavam (2000, p. 285).

Esses novos grandes nomes da MPB emergiriam como militantes políticos no campo autoral. Embora, em seu liberalismo econômico, a Sicam lhes conviesse de um certo ponto de vista, a organização não assumia um discurso político. Quando questionava as relações entre autores e editores, por exemplo, fazia-o de forma a buscar uma diminuição na participação das editoras nos direitos autorais de execução pública (obrigou, no caso de seus autores, ao teto de 25%, contra a praxe anterior de 33%), mas não para além disso. Paradoxalmente, esses novos autores buscariam interlocução com o governo, ainda que combatessem a ditadura militar, e ainda que não houvesse indícios de simetria de interesses,

na medida em que o governo sequer se mostrava disposto a apoiá-los em suas lutas políticas contra a cessão de direitos, a participação dos produtores de suportes materiais na direção das entidades ou a baixa contribuição dos grandes e modernos usuários de música ao bolo autoral brasileiro (MORELLI: 2000, p. 303).

O paradoxo não deixava de ser notado. Na autobiografia do finado Oswaldo Santiago, ex-tesoureiro da UBC, ainda em fase de revisão, mas citada

por Vanisa Santiago (ALMENDRA: 2014, p. 28)⁸, ele menciona que a Sombrás fora o único grupo verdadeiramente entusiasmado com a criação do CNDA, e que essa era uma organização criada “à sombra do Ministério da Educação e sob o mecenato do ministro Ney Braga”, continuando a crítica no sentido de que “nenhum deles [do CNDA] jamais havia demonstrado qualquer experiência ou entendimento mesmo técnico na matéria”.

O próprio favorecimento à ABPD, quando do veto de Médici à emenda à Lei de Direitos Autorais que instituía a numeração de discos, indicava uma aliança que não interessava aos autores: com a Socinpro em operação e no sistema do SDDA, os produtores fonográficos já eram vistos por esses grandes nomes da MPB como herdeiros modernos dos editores, que, se de um lado tinham criado inclusive editoras próprias, de outro haviam excluído os músicos executantes da Socinpro, mediante a justificativa de que aqueles já recebiam cachê ao participar das gravações.

Em sua luta, esses autores não identificaram, no campo autoral, nenhum aliado, e nenhum sistema de distribuição satisfatório – nem mesmo o da Sicam, que era provavelmente o mais moderno em operação. Conforme Rita Morelli, a rejeição à Sicam não vinha apenas de uma desconfiança objetiva em relação a critérios de arrecadação e distribuição, mas também de uma renovada diferenciação entre os campos do artístico e do mercado, com os veteranos da Sicam sendo associados apenas aos interesses comerciais. São expressões das representações herdadas das concepções clássicas de cultura, que dividem entre a produção material e a produção cultural, inclusive quanto às categorias de sujeitos sociais (MORELLI: 1991, p. 88).

1.3.3. A Sombrás e a oposição radical

Essas controvérsias foram o ponto de partida de um movimento mais geral de contestação, cuja maior expressão foi a fundação da Sombrás (Sociedade Musical Brasileira). Nascida no fim de 1974, a Sombrás foi um esforço, em especial, dos compositores da chamada Música Popular Brasileira, ou seja, de movimentos como bossa nova e tropicalismo, e outros compositores universitários. “Quer dizer, a Sombrás reunia principalmente aqueles artistas nos quais a indústria do disco começava então a investir com vistas à amplia-

8 Cabe aqui ressaltar que, de acordo com Vanisa Santiago, em comunicação pessoal (2014), seu pai Oswaldo, tão citado neste trabalho, jamais foi presidente da UBC – o que é um erro bastante difundido. Foi tesoureiro, membro do Conselho Deliberativo e Chefe do Departamento Legal.

ção do seu público tradicional e à conquista definitiva do consumidor jovem brasileiro para o mercado fonográfico” (MORELLI: 1991, p. 115).

Desde meados dos anos 1960, os jornais já noticiavam que bossanovistas como Tom Jobim, Vinicius de Moraes e outros seguidores estavam perseguindo medidas para receber diretamente seus direitos do exterior, e pipocavam matérias acusando as entidades brasileiras de não estarem repassando direitos ao exterior corretamente (e por isso sofrerem represálias) ou não distribuírem os valores recebidos aos autores. Em reportagem publicada no *Jornal do Brasil* em seis de outubro de 1967 (apud MORELLI: 2000, p. 310), Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli evidenciavam a separação que começava a se estabelecer, simbolicamente, entre os grandes músicos e os atores da gestão coletiva de então:

Quando o compositor está no auge, mais preocupado com a evolução do seu processo, o direito autoral fica em segundo plano. Os medíocres, porém, ligam-se às sociedades arrecadadoras, que editam a obra, tornam-se proprietários dela, não fornecem comprovantes e deixam o compositor ao desamparo. Nas sociedades, portanto, coexistem dois inimigos do autor: o editor, sem o qual o autor não pode arrecadar [...] e o dono da sociedade.

As entidades, em conjunto com outros autores menos combativos, buscavam contra-argumentar, desviando a atenção para o eterno inimigo: os usuários que não pagam, e em especial as emissoras de rádio e TV, e conclamavam também uma maior participação desses autores contestadores nas administrações das entidades.

O início do governo Geisel, em 1974, deu as condições políticas para que as pretensões de mudança se traduzissem na ideia de estatização, bandeira inviável para esses atores durante um governo Médici. O novo Ministro da Educação, Ney Braga, estabeleceu renovados contatos com autores como Chico Buarque, Gutemberg Guarabira, Jards Macalé, Sérgio Ricardo (MORELLI: 2000, p. 312); no mesmo período, eclodiam os conflitos com a Sicom. Os compositores que ingressaram com o pedido judicial de prestação de contas gozavam de grande prestígio público: Caetano Veloso, Geraldo Carneiro, Gilberto Gil, Gutemberg Guarabira, Ivan Lins, Jards Macalé, João Bosco, Jorge Amiden, José Rodrix, Moraes Moreira, Ruy Maurity, Sueli Costa

e Victor Martins. Todos eles associaram-se à Sombrás, conferindo-lhe legitimidade e simpatia da imprensa e do público; de outro lado, eram artistas com imagem consolidada de oposição ao regime militar – imagem que a Sicam aproveitaria para taxar-lhes “subversivos”.

A contradição entre sua real subversão e o fato de estarem escolhendo o governo militar como interlocutor era amenizada em discursos que buscavam estabelecer uma continuidade entre a luta contra o governo e a luta contra o estado das coisas no campo autoral, ou mesmo uma forma de dialogar de forma organizada e classista com o governo. E a luta de agora consistiria em eliminar os intermediários entre o artista e o povo, na criação de uma única organização, como diria Sérgio Ricardo em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 1975 (apud MORELLI: 2000, p. 317).

Como estivesse já estabelecida a relação entre o governo militar e os grandes meios de comunicação no Brasil, os intermediários inimigos reduziam-se, para a Sombrás, às entidades, e num discurso prevalentemente moral. Com a renúncia de Alberto Roy à presidência da Sicam, Adylson Godoy, também um grande nome da MPB, e que, quando secretário da entidade, havia defendido a permanência dos expulsos, candidatou-se e recebeu, em 1975, 95% dos votos válidos. No mesmo ano, ele propôs que os expulsos (que ele chamava de liberados) fossem readmitidos, desde que escrevessem cartas individuais comprometendo-se a não denegrir a entidade. Há relatos divergentes sobre o que se seguiu: Rita Morelli afirma que a proposta só serviu para a denúncia, por parte dos expulsos, dos padrões de lealdade impostos historicamente por todas as entidades (MORELLI: 2000, p. 321); a *Revista Música!*, da OMB, descreve, sem citar fontes (provavelmente a fonte é o próprio Adylson Godoy, que dá entrevista para a matéria), que a maioria dos autores expulsos pediu para voltar, inclusive todos os autores da ação judicial (N/D: 2014, p. 17).

O que a Sombrás pleiteava era uma reorganização toda do sistema por parte do Estado, que levasse em consideração, por exemplo, aprimoramentos feitos possíveis pela computação eletrônica (entrevista de Gilberto Gil ao *Jornal da Tarde*, em 1975, e de Victor Martins ao *Pasquim*, apud MORELLI: 2000, p. 323-4), bem como uma modernização da legislação. Criou oito grupos de trabalho para realizar pesquisas e estudos para a regulamentação das atividades artísticas; em torno desses grupos, a ideia e o discurso de que o conhecimento dos dirigentes era poder sobre os titulares, e que era necessário apropriar-se dos detalhes do sistema. Brotavam na imprensa opiniões

no sentido de que os dirigentes das outras entidades, embora houvessem sido compositores, burocratizavam-se na medida que passavam a cuidar dos interesses societários – e, assim, não representavam a classe artística. “De repente, esses compositores, fundando a sociedade, param de compor e se burocratizam”, diziam os dirigentes da Sombrás ao *Pasquim* em 1975, e “por uma inaptidão natural, os compositores, especialmente os maiores, jamais conseguiram que coexistissem pacificamente o trabalho intelectual de compor com os encargos burocráticos exigíveis para o funcionamento de uma arrecadadora”, afirmaria matéria no *Diário de Notícias* em 1976 (apud MORELLI: 2000, p. 327).

Verdadeiramente original, nas batalhas assumidas pela Sombrás no período, era o caráter altruísta do empreendimento, dado que, em geral não necessitados de recursos, esses compositores de prestígio apresentavam-se como defensores o futuro da MPB; foi nessa chave que assumiram a defesa dos interesses autorais dos músicos instrumentistas (MORELLI: 2000, p. 331). Os músicos instrumentistas eram raramente citados nos fonogramas – suas relações com as gravadoras reguladas por contratos de trabalho e de cessão de direitos. Os Carbonos, uma das mais importantes bandas de estúdio dos anos 1970 e 1980, relatam que não se preocupavam, no período, com mais que os valores estabelecidos nas tabelas dos sindicatos. Também não era incomum que bandas como essa gravassem fonogramas que saíam em nome de outros músicos e intérpretes (BARCINSKI: 2014, p. 57-9).

A Sombrás organizou algumas séries de shows – “O pulo do gato”, em 1975, com participação gratuita dos artistas e fundos revertidos para a Sombrás, “Boca no trombone” e “Haja gato”, em 1976, com participações (pagas) de músicos conhecidos e não conhecidos, como forma de dar trabalho regular e arrecadar fundos para a entidade – entre 5 e 10%, contra as taxas médias de 30% normalmente aplicáveis por empresários. A Sombrás estabelecia uma aliança clara com os “trabalhadores da música”, contrapondo-a à aliança que fora estabelecida pelos pioneiros com os editores gráficos – e criaria eventualmente uma associação para fazer valer a aliança, como veremos adiante.

Como a Sombrás, em oposição às pretensões dos dirigentes das primeiras associações, apresentava demandas de estatização da gestão coletiva, passou a disputar espaço e reconhecimento durante a instalação do CNDA e do ECAD, criados pela Lei de Direitos Autorais de 1973. O Decreto n. 76.275/75 instalou o ECAD efetivamente, fazendo valer o artigo 117 da Lei,

que determinava que caberia ao órgão autorizar ou não o funcionamento das associações de titulares de direitos, fiscalizar seu cumprimento das exigências legais, e intervir, no caso de irregularidades – com possibilidade de cassação, no caso de três intervenções, fixar preços e atuar como árbitro em disputas de direito autoral, inclusive entre associados e associações.

Os dirigentes das associações, alegando que a Lei era uma decorrência da sua luta histórica, disputaram o sentido do art. 117, afirmando que incumbia ao governo a fiscalização, não a estatização do direito de autor, e que as entidades autorais deviam participar no CNDA, como verdadeiros representantes dos compositores, e únicos conhecedores do tema. Do outro lado, a Sombrás via o CNDA como o resultado de suas pressões sobre o governo pela regulamentação da Lei, e decorrência da necessidade de limitar a autonomia que as entidades tinham. Para a organização, a participação delas no CNDA seria ilógica e inadmissível. Como, em 1975, começasse a ser veiculado que Daniel Rocha, advogado da Sbat, seria um dos indicados ao Conselho, a Sombrás enviou abaixo-assinado ao governo.

1.3.4. Primeiros anos do CNDA: a reconquista pelas entidades

O CNDA foi reformulado várias vezes em sua composição, que ora reuniu representantes de órgãos públicos e privados, ora privilegiava juristas e especialistas na matéria, e em certa oportunidade foi composto majoritariamente por um grupo de autores e artistas renomados. Segundo o momento em que se encontrava, o CNDA assumia posturas diferentes, coerentes com a visão de seus integrantes e agia de maneira mais ou menos discreta (ALMENDRA: 2014, p. 7).

O governo militar compartilhou da visão da Sombrás, e, em 1976, entregou o CNDA ao Ministério da Educação e da Cultura de Ney Braga, que anunciou a primeira composição do CNDA: presidência de Carlos Alberto Direito, vice-presidência de Hermínio Bello de Carvalho, como indicações do Ministério da Educação; participação de Ary Sant’Anna, representando o Ministério da Justiça, Adonias Filho, representando o Ministério do Trabalho, Fernando Lobo e Roberto Carlos como representantes de compositores e intérpretes da música popular.

A Sombrás enviou, em seguida, uma carta ao CNDA, para oferecer subsídios para definição das metas prioritárias para o órgão. O CNDA dava sinais de estar ao menos parcialmente alinhado com a Sombrás, já que contratou a assessoria de um técnico da Caixa Econômica Federal para o cumprimento da meta, que estava presente naquela carta, da utilização de meios computacionais para renovar os sistemas de arrecadação e distribuição (o CNDA assinou, posteriormente, convênio com a Serpro – Serviço Federal de Processamento de Dados).

No mesmo ano, a Resolução n. 1 do CNDA estabeleceu a composição do ECAD: um superintendente, um secretário-administrativo e um vogal, indicados pelo presidente do CNDA, ouvido o plenário do Conselho, e outros dois vogais, esses indicados pelas associações integrantes do ECAD. Pela resolução, as associações formariam uma comissão executiva, que assessoraria a diretoria; estabeleciam-se também os documentos a serem enviados anualmente ao CNDA. Eram positivados princípios para guiar a arrecadação e distribuição, como, por exemplo, que deveriam ser realizadas por processamento eletrônico de dados, e que a distribuição somente se daria de acordo com a efetiva execução das músicas, ainda que apurada por amostragem. A Resolução n. 3 regulava os requisitos para que uma entidade pudesse ser autorizada a funcionar como arrecadadora e distribuidora de direitos autorais por execução pública musical. A Resolução n. 4 dispunha sobre o papel do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), da Polícia Federal, e sobre a prerrogativa do CNDA de interditar a execução pública de músicas em domínio público realizada sem a autorização do ECAD, e apreensão da renda bruta para garantir o pagamento – era a instituição do domínio público remunerado, que viria a ser revogado em 1983. O Fundo Nacional do Direito Autoral, bem como o Museu do CNDA, nunca chegaram a se desenvolver verdadeiramente (ALMENDRA: 2014, p. 29).

As taxas de administração aplicáveis pelo ECAD foram fixadas pela Resolução n. 8, que determinava que haveria uma diminuição progressiva nessas porcentagens: 30% no primeiro semestre de 1977, 25% no segundo, 20% no terceiro e, a partir de outubro, 15%. As associações, por sua vez, receberiam 5% no primeiro semestre de 1977, e 3% a partir do segundo. A ideia era que livres da atividade de arrecadação, os custos de administração das associações em si pudessem ser drasticamente reduzidos:

Foi um passo duro, mas decisivo para a moralização do direito de autor, sabido como é que nada menos de 50% a 60% da cobrança arrecadada eram dispendidos pelas associações de direitos autorais, de resto sempre em luta com a deficiência de pessoal e a grande extensão territorial a ser fiscalizada (CHAVES: 1981, p. 59).

A Sicam procurou as associações integrantes do SDDA (UBC, Sbacem, Sadembra e Socinpro) e propôs uma reunião, para discutir a iniciativa conjunta de impetração de um mandado de segurança contra o que entendiam como a “estatização do Direito Autoral no Brasil” (N/D: 2014, p. 19). Como Adylson Godoy tivesse assinado uma circular informando de sua intenção, o presidente do CNDA solicitou sua presença no MEC, no Rio de Janeiro, para uma reunião. “O presidente da Sicam ficou fechado sozinho em uma sala com um documento colocado em sua mesa previamente preparado para que a Sicam desistisse do mandado de segurança. Por várias vezes esta sala foi visitada por representantes do governo da ditadura” (N/D: 2014, p. 19), mas Adylson não cedeu. Os mandados de segurança foram impetrados, e o Tribunal Federal de Recursos, seis meses depois e no fim de 1976, determinou que a participação majoritariamente estatal no CNDA contrariava o artigo 115 da Lei de Direitos Autorais, que atribuía às entidades a organização do ECAD – e que, pelos artigos 5 e 21 da LDA, a designação dos membros da comissão executiva do ECAD pelo CNDA, e não pelas associações, era ilegal. Ou seja, o ECAD deveria ser administrado por representantes das entidades. Mas a decisão manteve o prazo de instalação do ECAD – 1º de janeiro de 1977, e portanto, em 15 dias daquela data.

As entidades também obtiveram liminares na Justiça contra a Resolução n. 3, que determinava os documentos necessários a serem apresentados ao CNDA para que elas obtivessem autorização de funcionamento – muito embora o prazo fosse quatro de julho de 1976, até setembro somente a Sbat havia seguido o procedimento, funcionando as demais sob liminares, que viriam a cair em seguida (MORELLO: 1991, p. 117). Em dezembro de 1977, Sbacem, UBC, Sicam e Socinpro conseguiram ter seus estatutos aprovados, e, amparados pela decisão judicial, fundaram, às pressas, a associação que viria a ser o ECAD.

Papai Noel havia no entanto de trazer um prêmio para as associações bem comportadas, pois em data de 22/12/1976, o CNDA aprovou os estatutos do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD – que lhe foram apresentados pela Sicam, a Socinpro, a Sbacem e a Sbat, sociedades de direitos de autor já autorizadas a funcionar. Com o estatuto aprovado, estas sociedades deviam até o dia 1º de janeiro seguinte instalar o escritório em Brasília e nomear os membros que deveriam integrá-lo (CHAVES: 1979, p. 48).

Isso faria com que o ECAD entrasse em funcionamento somente em 1977, e ainda assim envolvido na polêmica sobre a viabilidade ou eficácia de sistemas computadorizados no controle do sistema.

Era uma derrota para a Sombrás, para quem todos os acontecimentos representavam uma reação conservadora à modernização (MORELLI: 2000, p. 344). A primeira distribuição do ECAD, em 1977, foi feita de acordo com o “sistema misto”: 80% pelos critérios das entidades (como parâmetro, o “histórico autoral”, relativo aos quatro meses do ano anterior), e 20% de acordo com dados de execução de rádio e TV fornecidos pela empresa InformaSom, que dialogava com as entidades e com a Sombrás, como exploraremos adiante. A justiça dos critérios das entidades era então pauta de debates, com os representantes das entidades argumentando que a amostragem sozinha não era um critério razoável, já que não premiava suficientemente os compositores do passado, como fazia o sistema de pontos. As concessões feitas pelo CNDA e a própria predominância das entidades na regulamentação do ECAD levaram a Sombrás a boicotar o sistema, na forma de denúncias públicas.

O primeiro Conselho Diretor do ECAD era composto por:

- Presidente: Henrique Gonçalves da Silva (Sbacem);
- Vice-presidente: José Loureiro (Socinpro);
- Secretário: Adilson Godoy (Sicam);
- Conselheiros Efetivos: Waldir Azevedo (UBC) e Haroldo Bastos (Sadembra).

O ECAD não recebeu dotação orçamentária pelo legislador. Assim, além de ter um membro de cada entidade, ele passou a funcionar, em Brasília e no Rio de Janeiro, nas antigas sedes da SDDA, e a sede paulista no

mesmo local onde funcionava a Sicam; os funcionários contratados eram os mesmos que trabalhavam nessas entidades – a arrecadação feita pelos agentes autônomos que já trabalhavam para a Sicam, em vez dos celetistas do SDDA. Os recibos do SDDA e da Sicam foram carimbados como ECAD (N/D: 2014, p. 20). A administração do território foi dividida por área: da Capital Federal e Estado de Goiás cuidava a Sbacem; Norte e Nordeste ficaram com o administrador geral do SDDA, e São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina pela Sicam, estruturas que seriam alteradas com o tempo (N/D: 2014, p. 21). Para a Sombrás, isso tudo significava que o sistema anterior não somente tinha se mantido, como saía fortalecido (MORELLI: 2000, p. 349). De acordo com Vanisa Santiago, por sua vez, a instalação da sede do ECAD em Brasília, até o ano de 1987, fez com que muitas pessoas, inclusive seus funcionários, vissem-no como um órgão da administração pública (ALMENDRA: 2014, p. 24).

Com a escalada de tom das denúncias, o presidente do CNDA, Carlos Alberto Direito, eventualmente se posicionou contra a Sombrás, afirmando que a melhor forma de equacionar os problemas que ainda restavam, agora, era que os compositores entrassem nas entidades e transformassem-nas por dentro. Foi no contexto de compreender que o governo não lhe daria a interlocução desejada de início, e em particular quanto ao problema da distribuição (contratos de cessão) e da situação dos músicos executantes, que a Sombrás decidiu fundar, em 1978, a própria entidade autoral, a Assim (Associação dos Intérpretes e Músicos), a representar intérpretes e músicos. Seus estatutos vieram a ser aprovados pelo CNDA, autorizando-se assim seu funcionamento, “com base em parecer favorável exarado pelo próprio técnico da Caixa Econômica Federal que assessorara a Sombrás e que fora contratado pelo Conselho” (MORELLO: 2000, p. 353). Na face institucional, representando o direito do músico, portanto, a Sombrás tinha a Assim; na face representando o direito do autor, compôs uma chapa de oposição para disputar as eleições de diretoria da Sicam – perdendo, no entanto, para a chapa presidida por Adilson Godoy, reeleito.

A fundação da Assim foi capitaneada por Elis Regina, sua primeira presidente, e teve como intenção declarada ajudar o músico executante – a associação só aceitava intérpretes e músicos, excluindo inclusive os produtores fonográficos, já na época também detentores de direitos conexos.

De fato, como apontamos, durante a expansão da indústria fonográfica no Brasil, estabeleceu-se a prática de remuneração do músico executante

pelo cachê, de forma distinta do que ocorre com o intérprete, que, ao receber *royalties* na forma de porcentagens sobre as vendas dos fonogramas, entra, em alguma medida, como sócio do empreendimento disco, ainda que essa sociedade não seja simétrica. Além dessa diferenciação, que passava pelo entendimento do músico como um trabalhador, e não como um artista, o músico não tinha como fazer valer seus direitos conexos pela execução pública, na ausência de uma sociedade que o representasse. A Lei n. 4.944/66 assegurava que a parcela relativa aos direitos conexos devia ser dividida na ordem de 1/2 para produtores de fonogramas e 1/2 para intérpretes; dessa última parcela, 1/3 (ou 1/6 do total) era destinada aos músicos executantes. Argumentando ser impossível identificar os músicos titulares desses direitos pela ausência de registros oficiais, a Socinpro não repassava os valores a eles, mas fez um convênio com a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), à qual transferia o montante.

A fundação da Assim colocou pressão sobre o *status quo*: no mês seguinte, a OMB liberou os valores transferidos pela Socinpro, e que retinha, para o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de São Paulo, alegadamente atendendo a uma solicitação de três anos antes; o Sindicato dos Músicos de São Paulo começou a argumentar que, então, não havia necessidade de uma nova sociedade, e enviou ofício ao Ministro da Educação pela não aprovação, por parte do CNDA, da Assim – sem sucesso, já que a associação recebeu o apoio público do Ministro Ney Braga. Mas, ainda assim, quando os sindicatos substituíram a OMB no convênio com a Socinpro, eles não elaboraram um plano de distribuição ou de identificação das participações de músicos executantes.

1.3.5. O início do sistema de amostragem

Como adiantamos, a primeira distribuição do ECAD foi feita a partir de critérios mistos: 20% de acordo com amostragem, feita pela InformaSom, e o restante pelos critérios já existentes nas entidades.

A InformaSom foi fundada entre 1972 e 1973, por Yacoff Sarkovas. A ideia inicial não era prestar serviços para entidades de gestão coletiva, mas para gravadoras. “Disco se vendia tocando no rádio” (Yacoff Sarkovas, em comunicação pessoal aos autores, 2014). E não existia, no Brasil, qualquer controle sobre o que as rádios estavam executando. A InformaSom passou a prestar serviços radioescuta: as rádios eram gravadas por 24 horas, em velocidade lenta, e iam então para a área de transcrição. Uma pessoa conseguia,

avancando na fita, identificar 24 horas de música em três ou quatro horas. As transcrições eram datilografadas em máquinas elétricas, e as matrizes de A7 eram entregues diariamente às gravadoras. “Não tínhamos acesso à computação; [...] hoje não precisa de nada disso, a música tem uma impressão digital que só ela tem”, reflete Yacoff.

Ainda de acordo com o relato de Sarkovas, a InformaSom deu-se conta do potencial de mercado do direito autoral, e procurou entidades para oferecer seus serviços. Recorda-se de tê-los oferecido pelo menos à Sicam, à UBC e à Sadembra, recebendo sempre uma negativa: elas não se interessavam pelo sistema. Mas havia quem se interessasse: a articulação das novas gerações da MPB em torno da Sombrás tinha como uma de suas pautas justamente racionalizar a distribuição, já que entendiam que não estavam recebendo de acordo com a execução de suas músicas. “Esse grupo enxergou no meu trabalho o dispositivo técnico da moralização”. Nas sociedades, então, “tudo era pré-bossa nova”.

Devido às pressões exercidas pela Sombrás, no momento de instalação do ECAD, a parcela de 20% de amostragem foi instituída, para que aumentasse progressivamente. Mas o CNDA decidiu que era necessário o desenvolvimento de um sistema informatizado, algo que a InformaSom ainda não tinha, que fosse já capaz de processar os dados da amostragem e já emitir contracheques dos pagamentos devidos mensalmente. E incumbiu o Serviço Federal de Processamento de Dados de fazê-lo. O Serpro é uma empresa estatal que, então, já era responsável pelo processamento do imposto de renda. Sarkovas conta que o Serpro “recebeu uma fábula”, mas não conseguiu entregar o sistema. Ele atribui o fracasso a uma falha no planejamento: o Serpro teria considerado ser necessário cadastrar todas as músicas que existiam e poderiam ser executadas, para depois colocar o sistema de pé. A InformaSom, por sua vez, elaborava um cadastro dinâmico: as músicas eram cadastradas a partir da própria escuta, diariamente. E, nos três anos que seguiram, desenvolveram um sistema informatizado, que ofereciam aos seus clientes, antes da Serpro conseguir fazê-lo.

1.3.6. A gestão de Costa Netto no CNDA

Com o fim do governo Geisel, os membros do CNDA entregaram seus cargos, e o governo Figueiredo não dava sinais firmes sobre o destino do CNDA. O Ministério da Educação compôs um grupo de trabalho somente com representantes da UBC, da Socinpro e da Sbat. Assim enviou uma

carta ao Ministério da Educação em 1979, reclamando, principalmente, do fato de estarem ali representantes dos suportes materiais (Socinpro) e de repertórios majoritariamente estrangeiros (UBC), em oposição a entidades como Assim, Sbacem e Sicam, que “representavam verdadeiramente os profissionais da música”.

Quando José Carlos Costa Netto acabou por ser o escolhido para a presidência do CNDA, os antigos membros da Sombrás tiveram reacendidas as suas esperanças, dado que também ele era um grande compositor da MPB, e essencialmente um modernizado. Advogado, professor e discípulo do autoralista Antonio Chaves, Costa Netto efetivamente evocaria, na sua cerimônia de posse, metas políticas como o aumento da arrecadação autoral e um sistema nacional de distribuição dos direitos conexos dos músicos executantes.

Pelo decreto de reorganização do CNDA, em novembro de 1979 (Decreto nº 84.252), foi aumentado o número de conselheiros: um representante do MEC, um do Ministério da Justiça, um do MT, um do MRE (pouco depois, também um do Ministério das Comunicações); sete especialistas, sendo três escolhidos por indicação pelas associações de titulares de direitos autorais e conexos. Foi criada uma estrutura de três câmaras, com diferentes atribuições, uma Secretaria Executiva, uma coordenação jurídica e uma de fiscalização, e a possibilidade de representações no Rio de Janeiro e São Paulo, o que ocorreu em 1982 (ALMENDRA: 1914, p. 30). De acordo com Antonio Chaves, em manifestação de 1981, a nova composição era a primeira “sem qualquer caráter demagógico ou paternalista, pela primeira vez na história do país, pessoas realmente versadas na matéria” (CHAVES: 1981, p. 53). Ainda que as indicações das entidades tenham sido provenientes daquele grupo de trabalho formado pelo Ministério da Educação (UBC, Socinpro e Sbat), a gestão de Costa Netto era mais afinada com as demandas da antiga Sombrás, e menos com as próprias câmaras do CNDA. E, no momento de reorganização, as entidades expressavam a preocupação com o que chamavam de estatização das associações (CHAVES: 1981, p. 57).

Em 1980, a Resolução n. 19 do CNDA incluiu os direitos autorais e conexos não musicais na atribuição do ECAD – no que a Sbat sentiu-se “usurpada” (CHAVES: 1981, p. 56). Em seguida, a Resolução n. 20 aprovou os estatutos do ECAD, elaborados com base na Resolução n. 19, por todas as associações, menos a Sbat, que se recusou a participar (CHAVES: 1981, p. 54). Foi nesse momento que foi criada a Assembleia Geral do ECAD, as

coordenadorias executivas e os departamentos, separados, estes últimos, pela modalidade do direito administrado.

No mesmo período, o tesoureiro da UBC e um de seus fundadores, tendo já denunciado ao CNDA fraudes existentes na própria entidade, levaram as questões para a Delegacia de Defraudações do Rio de Janeiro, e, por solicitação do presidente da própria UBC, José Carlos da Costa Netto instituiu intervenção na entidade. No período de intervenção (180 dias, prorrogados por mais 50), foram encontradas irregularidades administrativas, financeiras e contábeis e o processo criminal instaurado concluiu pela responsabilidade do seu contador, que foragiu.

A intervenção foi encerrada com a convocação de eleições e a devolução da entidade aos seus sócios, com um *déficit* significativo, não saneado. Coube à Diretoria eleita a difícil tarefa de reorganizar as finanças da entidade, recuperar contratos e o prestígio perdido, depois de liderar o cenário nacional desde sua fundação. Em seu primeiro ano à frente da entidade, os novos dirigentes encontraram falhas na gestão praticada durante a intervenção, que resultaram em prejuízos para a sociedade, sem que o CNDA reconhecesse qualquer responsabilidade pela atuação de seus prepostos (ALMENDRA: 2014, p. 31-32).

A diretoria da Assim havia sido substituída pelo grupo interno de oposição, e o novo presidente era Amilson Godoy, irmão de Adilson Godoy (presidente da Sicam), que apresentava um discurso radical de esquerda, ocupando também espaço na UBM (União Brasileira de Músicos), entidade de oposição à OMB.

1.3.7. Amar, discurso político e CNDA

Em setembro de 1980, o Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, já envolvido na questão dos direitos conexos dos músicos, fundou a Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes), com recursos transferidos pela Socinpro, que, como indicamos, repassava os direitos à OMB e passou a fazê-lo aos sindicatos dos músicos do Rio de Janeiro e de São Paulo em 1978. O Sindicato de São Paulo faria o mesmo em 1984, criando a Abramus. A fundação da Amar foi, de início, lamentada por Costa Net-

to, que via a divisão dos músicos em duas entidades (Assim e Amar) como um enfraquecimento de sua posição; a Assim também reagiu, acusando o processo de autorização da Amar no CNDA de irregularidades (MORELLI: 2000, p. 404). Mas, como veremos adiante, a Amar viria a congregar egressos da Sombrás e manter assim seu diálogo com o CNDA.

A Amar, no seu início, era uma associação formada por militantes sindicais, não autorais (o que mudaria seis anos depois). A linguagem de suas comunicações expressava essa condição, e também suas bandeiras, como a da cobrança proporcional às emissoras de TV e rádio, ou da extinção dos contratos de cessão dos direitos conexos dos músicos aos produtores fonográficos. Seu primeiro plano de distribuição, no entanto, não se baseava exclusivamente no moderno critério da execução – e isso, alegadamente, pela ausência de dados, nos fonogramas, quanto aos nomes dos músicos participantes nas gravações.

De fato, por um certo período de tempo, a atuação conjunta do CNDA e da Amar reinstituiu a comunhão pioneira entre os grandes nomes da MPB e o Estado, ainda que em oposição a todo o campo que os dirigentes pioneiros haviam instituído no Brasil – e ainda que a identificação mais fundamental do governo com os grande usuários de música tenha impedido que outras das metas políticas dos novos grandes nomes da MPB fossem alcançadas, além da institucionalização dos direitos conexos dos músicos. Por outro lado, o fato de haver sido a única entidade da área musical a apoiar o presidente do CNDA na frustrada persecução dessas outras metas políticas contribuiu para firmar publicamente a identidade da Amar com a Sombrás, de tal maneira que, em maio de 1982, os antigos militantes dessa entidade e acabavam por aderir em massa a ela (MORELLI: 2000, p. 362).

Essa interlocução vinha fortalecida pela intervenção que Costa Neto instituiu ao ECAD em 1981, por denúncias feitas pela Amar e pela ASA (Associação dos Atores), de que o ECAD não teria implantado, cinco anos depois, as determinações de 1976 do CNDA quanto à arrecadação e distribuição. Alegavam que os resultados das gravações de músicas eram adulte-

rados, devido à presença de interessados nos setores de fiscalização e distribuição do ECAD, e que a organização estaria indevidamente distribuindo para editores, sem a comprovação de contratos de cessão, e a associações pela execução de música estrangeira, sem a comprovação da relação de representação (CHAVES: 1981, p. 60).

Durante a intervenção, Costa Netto afastou a Assembleia Geral e o Conselho Diretor do ECAD, e instituiu novas regras de distribuição, principalmente com duas medidas: a retenção dos créditos das obras não identificadas (créditos retidos), para serem depois distribuídas a seus titulares e não entre os demais autores (o que desagradou aos carnavalescos, cujas obras eram desconhecidas pelos funcionários do ECAD), e, por causa do pouco alcance da amostragem, distribuição de 30% do total arrecadado igualmente a todos os titulares apontados pelo menos uma vez (o que desagradou aos grandes nomes da MPB). E, entendendo que o Serpro não entregaria o que lhe competia, contratou a InformaSom para implementar o sistema que havia desenvolvido. Com ele, a distribuição seria mensal. Na visão de Vanisa Santiago, “foi um dos fatores da geração de uma exagerada quantidade de obras não identificadas, duplicidades e problemas do gênero” (ALMENDRA: 2014, p. 33). De uma ou de outra forma, a intervenção de 1981 foi o momento da efetiva informatização do ECAD.

A intervenção também constatou que o ECAD não possuía um cadastro de usuários, o que dava poder excessivo aos agentes, e que a complexidade e extensão da tabela de preços tornava a fiscalização impossível. Além disso, não existia uma política financeira: a renda das aplicações de valores revertia-se à entidade, em vez de aos titulares, e havia pouco controle do emprego dos recursos. O ECAD estaria, também, atribuindo indistintamente a porcentagem de 25% de todas as obras autorais aos editores sem qualquer comprovação de contratos de edição (mas o Registro de Cadastros de Edição, que a intervenção instituiu, não foi para frente). O relatório da intervenção, que terminou em 11 de agosto de 1981, também mencionava a necessidade de fusão das associações de titulares de direitos autorais de mesmo gênero (ALMENDRA: 2014, p. 33-34). Para o presidente do CNDA, também era preciso forçar a aplicação da Resolução n. 19, no recolhimento de direitos conexos dos atores associados à ASA, que vinha sendo impedido pela Sbat – mas as resoluções que foram tomadas nesse caso foram sendo revogadas, e então este foi mais um plano malsucedido.

A Resolução n. 25 do CNDA, ainda em 1981, tornou aplicável uma tabela que obrigava as emissoras de rádio e TV a destinar 3,5% sobre a metade de seu faturamento bruto ao ECAD, incluindo uma parcela aos detentores de direitos conexos não musicais, desagradando principalmente a Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão), que, após uma reunião de emergência com as emissoras, recorreu ao CNDA contra a Resolução. O pedido foi indeferido, sob aplausos de vários artistas que estavam em Brasília para a ocasião. A Abert buscou então o Ministro da Educação, o general Ruben Ludwig, que, atendendo às reclamações, foi suspendendo o prazo de aplicação da Resolução, por duas vezes consecutivas de 30 dias, até que as entidades e a Abert anunciaram que haviam celebrado acordo privado, com oito das 10 associações-membro do ECAD. No acordo, não constava nem percentual de faturamento, nem direitos conexos não musicais, e sim um valor fixo, baseado na população do município em que estivesse a emissora instalada, e sua potência em quilowatts.

A intervenção terminou com a ocupação da sede do ECAD por alguns compositores que se posicionavam a favor das associações – “alguns compositores desavisados e desinformados pela campanha de imprensa que chegou até a ser violenta”, na opinião de então de Antonio Chaves (1981, p. 62), e que deu a legitimidade para uma plenária do CNDA que, por 6 votos a 0, fez com que a condução administrativa do ECAD voltasse às mãos das sociedades. O Ministro da Educação Rubem Ludwig determinou então, pela Portaria n. 550, no início de outubro de 1981, o estabelecimento de uma supervisão permanente ao ECAD, para que os benefícios estabelecidos na administração provisória não fossem perdidos – como de fato ocorreria, dado que, no dia da medida, os jornais noticiavam que o ECAD revogava providências como a arrecadação e a distribuição computadorizadas (CHAVES: 1981, p. 63). Nas portarias n. 30 e 31, Costa Netto estabeleceu o procedimento dessa supervisão e nomeou um supervisor permanente, Élcio de Oliveira Viana (CHAVES: 1981, p. 63).

Sarkovas (comunicação pessoal aos autores, 2014) relata que houve uma tentativa de desmantelamento, então, do sistema informatizado que a InformaSom havia implementado, e da distribuição por amostragem. Segundo ele, as entidades chegaram a efetivamente tirar o sistema do ar, mas logo voltaram atrás. Elas não tinham mais como “fazer o relógio andar para trás”: os critérios das distribuições das entidades baseavam-se largamente no argumento de que era impossível fazer a distribuição por “critérios racionais”

(nas palavras de Sarkovas), ou seja, pela efetiva execução musical. Depois de provado que era possível, o sistema anterior não se sustentava mais.

Perguntado sobre a justiça e transparência do sistema de amostragem, Sarkovas argumenta que se tratava do mais avançado possível para a época. A amostra, diz, era precária, mas “conseguiu pegar o que tocava”. Num momento, lembra, em que a rádio era absolutamente determinante para todas as outras modalidades de exploração musical. Se nos é permitido avançar um pouco nessa história, para encadear o pensamento: Sarkovas deixou o segmento musical ainda na primeira metade da década de 1980. Sua empresa tinha pouco mais de 200 funcionários e bases de gravação em 14 cidades do país quando começou a ser desmantelada, embora seus serviços tenham permanecido: a radioescuta foi vendida para o ECAD, e o resto a uma empresa de processamento, a Proced, que continuaria a prestar serviços para o ECAD.

Os dirigentes do ECAD, então, partiram em campanha pela destituição de Costa Netto. A Amar, única entidade musical a não assinar o acordo com a Abert (a outra era a Asa – Associação dos Atores), defendeu o presidente do Conselho abertamente. Nesse momento, a Amar trazia consigo compositores de expressão nacional, a maior parte egressa da Sombrás. Reputa-se a transferência desses compositores da Assim à Sombrás a uma sugestão do próprio Costa Netto, em reunião na casa de Ivan Lins, após as demais entidades haviam fechado o acordo com a Abert. A intenção, então, era que a Amar conseguisse atrair um número tão expressivo de artistas que esvaziasse as demais, tornando-se a entidade única que Costa Netto desejava que existisse.

Até aquele momento, a Amar representava basicamente titulares de direitos conexos, e poucos artistas de expressão, como era o caso de Eduardo Gudin, Jards Macalé, João Bosco, Joyce, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Tom Jobim e Toninho Horta. Sua diretoria apresentava pouca renovação: “dirigentes, verdadeiros militantes políticos da causa autoral, e o quadro social, em sua grande maioria interessado apenas nos resultados econômicos do empreendimento societário” (MORELLI: 2000, p. 379). Foi num show em Porto Alegre, em 1º de maio de 1982, que muitos dos grandes nomes comunicaram o desligamento das antigas entidades para juntarem-se à Amar (MORELLI: 1991, p. 128).

Em 1982, Costa Netto constituiu uma comissão para pensar um plano de distribuição de direitos conexos, dando voz as representantes da Sba-

cem e Sicam, um intérprete (e não produtor fonográfico) da Socinpro, e representantes da Assim, Amar e Asa – e a Amar alega ter sido a única autora do que seria o primeiro plano brasileiro de distribuição de direitos conexos, que em 1985 estava em efeito (MORELLI: 1991, p. 128). A Assim, entendendo que as nomeações eram feitas por preferências de Costa Netto e por objetivos políticos menores dos dirigentes autorais, recusou participação de um representante seu na comissão, impetrou mandado de segurança contra o CNDA, e pediu auxílio ao Ministro da Educação.

1.4. (Frágil) eficiência e desconstrução do sistema: o ECAD como um produto de seu tempo

No período de dois anos, a partir de 1978, foram criadas cinco novas associações na área da execução pública musical: Abramus, Amar, Anacim, Assim e Sabem. Era de se imaginar que uma estrutura centralizada, que estabelecia condições de instalação e operação de entidades, seria uma forma de desestimular a proliferação delas, mas o oposto parece ter ocorrido: conforme as condições impostas na lei iam sendo cumpridas, o CNDA autorizava o funcionamento das associações. Embora tenham surgido, também, três associações de direitos não musicais (uma de atores e dubladores, uma de produtores cinematográficos e uma de titulares de direito de arena), elas não chegaram a se desenvolver suficientemente.

É desse período, também, o atípico, do ponto de vista internacional, nascimento das associações mistas, ou seja, que representavam direitos de autor e direitos conexos numa mesma estrutura.

A harmonia entre os direitos de autor e os direitos conexos foi conseguida com a implantação de um sistema no qual, quando as atividades dos usuários incluem a utilização de fonogramas, o valor cobrado como remuneração para os direitos de autor é acrescido de um percentual de 50%, destinado aos titulares de direitos conexos em conjunto. Isto significa que os preços se complementam sempre que ambos os direitos forem utilizados e que, nesses casos, do total arrecadado, dois terços são relativos aos direitos de autor e um terço aos direitos conexos (ALMENDRA: 2014, p. 25).

No campo da distribuição, até 2008, as associações de direitos conexos seguiam o chamado “Protocolo sobre os princípios de Londres”, prática de distribuição somente local a todos os direitos arrecadados, ainda que dissessem respeito a repertório estrangeiro. A prática garantia uma administração mais barata, mas desigual entre autores e titulares de direitos conexos. Do bolo total de direitos conexos, também, os músicos executantes, considerados como um todo, recebem 16,6% dos valores arrecadados, e o resto é dividido entre os produtores fonográficos e os intérpretes em partes iguais – “salvo se existir outro tipo de acordo expresso estipulado pelas partes interessadas, o que até os dias de hoje não sucedeu” (ALMENDRA: 2014, p. 26).

1.4.1. Década de 1980: modernização da gestão coletiva

A crise econômica mundial no início da década de 1980 gerava graves percalços para a indústria fonográfica no Brasil. Na década de 1970, praticamente todas as gravadoras independentes haviam sido compradas por grandes conglomerados de mídia, por altos preços (frequentemente 15 anos do lucro estimado). A crise do início de 1980, assim, prenunciava prejuízos, e mesmo a ideia de que o desenvolvimento de um artista levava tempo e merecia investimento passou a ser abandonada, em nome de cortes orçamentários. Os conglomerados estavam todos em Wall Street, e dali também a exigência de lucros instantâneos; nada melhor, para isso, que substituir o investimento em artistas, em investimento em canções – e o preço do jabá aumentou conseqüentemente.

Ficou longe a época em que as gravadoras eram dirigidas por quem gosta de música, sendo, ao mesmo tempo, bom administrador. Ficou longe a competição amigável e ética entre as companhias. De súbito, os conglomerados disseram “Fora com os líderes criativos e dentro com os tecnocratas”, sob o pretexto de que os contratos artísticos estavam se tornando demasiadamente complexos e custosos para deixar a direção dos negócios nas mãos de gente com paixão pela música (MIDANI: 2008, p. 126).

Se a indústria fonográfica encontrava-se em declínio, o mesmo não se podia dizer sobre o sistema de gestão coletiva. Algumas mudanças relevantes aconteceram no que tange à modernização do sistema, na década de

1980. Em 1982, o ECAD inaugurou sua sede própria em Brasília, e também as sedes de Manaus, Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Em 1983, durante o governo João Figueiredo, assumiu a presidência do CNDA o Ministro do STF Joaquim Justino Ribeiro. Nesse período, o ECAD passou a publicar um boletim, prestando contas de valores de arrecadação e distribuição, dividindo por obras estrangeiras e nacionais, de valores repassados às associações e finalmente de valores repassados aos detentores de direitos, e dados interessantes como o número mensal de amostras recolhidas em emissoras de rádio e TV: 202.321, em março daquele ano (ALMENDRA: 2014, p. 35)⁹.

Se o período entre 1979 e 1983 foi caracterizado por intensa atividade do CNDA voltada às associações, de 1983 a 1985, o CNDA voltou-se a modificar o regimento interno, controle de convênios com sociedades estrangeiras, registro de obras cinematográficas e cadastro de fonogramas, homologação de tabelas de preços e critérios, modelos de contratos. Na interpretação de Hildebrando Pontes Neto e Marcia Barbosa da Rocha (PONTES NETO e ROCHA: 1988, p. 37), os novos ares democráticos teriam significado um CNDA menos intervencionista – e um discurso associando intervenção no sistema ECAD à ditadura tem de fato se sustentado entre alguns atores até os dias de hoje. Os problemas que continuavam existindo passavam a ser colocados na conta do clima de discórdia e disputa já instalado historicamente entre as associações.

De acordo com entrevista da Amar dada à autora Rita Morelli, em 1985, a distribuição dava-se de acordo com a seguinte proporção: 20% para administração do ECAD, 5% para as sociedades, 51,7% para os autores, 9,7% para os intérpretes, 9,7% aos produtores fotográficos e 3,9% aos músicos. Nesse momento, a distribuição estaria já de acordo com a efetiva execução e via sistemas computadorizados. Além disso, 90% da amostragem (0,1% do total das planilhas enviadas) vinha de planilhas de rádio e TV, enquanto 10% apenas vinham de música ao vivo – uma vitória dos esforços empreendidos na década de 1970 pela cobrança dos modernos atores de execução musical. A arrecadação, no entanto, não mudara tanto: não vingara ainda o princípio da proporcionalidade em relação ao faturamento das empresas.

A saída de Costa Netto da presidência do CNDA, em 1983, e a subsequente entrada de Joaquim Justino Ribeiro, significou também um declínio

9 Vanisa Santiago comenta que, na Audiência Pública realizada no STF, sobre o ECAD, em 2014, o IBOPE tenha declarado fazer somente 200.000 coletas por semestre, numa clara diminuição da amostra, portanto.

na aliança entre o Conselho e a Amar. Durante a segunda intervenção do CNDA no ECAD, no mesmo ano, a Amar somente apoiou os novos estatutos na segunda junta interventora; nesse caso, em oposição a algumas de suas bandeiras históricas, como, por exemplo, o apoio à distribuição de votos entre as entidades a partir do montante da arrecadação, e à exclusão daquelas entidades que não atingissem o patamar: é que os ex-militantes da Sombrás ocupavam agora outra posição no sistema (MORELLI: 2000, p. 406).

As disputas que Hildebrando Pontes Neto e Marcia Barbosa da Rocha mencionam, tiveram com efeito expressão, em 1985 numa junção de alguns intérpretes e autores conhecidos no “Primeiro Encontro da Música Brasileira”, aberto pelo ex-presidente José Carlos da Costa Netto. Quase todos os líderes pertenciam à Amar, então representante da voz política na gestão coletiva, como veremos adiante. Ele redigiu um documento, a “Carta de Araxá”, entregue ao presidente recém-eleito Tancredo Neves depois de lida por Fernando Brant, em Belo Horizonte, reivindicando uma série de reorganizações, do ponto de vista da cobrança, favorecimento da produção e execução nacional em detrimento da estrangeira, introdução da disciplina de direito autoral nas faculdades de direito do país, e políticas públicas de incentivo à cultura e valorização da profissão de músico (ALMENDRA: 2014, p. 39). Com a morte de Tancredo antes de ser empossado, José Sarney, cumprindo as promessas daquele, criou o Ministério da Cultura, destacado do da Educação. Vieram novas reorganizações do CNDA; em uma delas, a 37/85, época em que a maior parte dos conselheiros estava ligada à Carta de Araxá, as associações foram obrigadas a transferir os recursos recebidos em até 72 horas, o que, dada a turbulência inflacionária por que passava o Brasil, transformou as administrações que implantaram o sistema em caos; a medida foi revogada pela Resolução n. 49/87.

Em 1987, a Resolução n. 46 determinou que as associações podiam voltar a praticar as taxas de administração que lhes conviessem, algo que perdurou até a reforma legislativa de 2013. Outra alteração da Resolução foi a criação do voto plural: a sociedade que menos arrecada tem um voto, e, a partir daí, os votos das demais sociedades serão proporcionais à arrecadação (ALMENDRA: 2014).

Como a Resolução determinou uma adaptação do Estatuto do ECAD às novas regras, foi proposto um novo estatuto, que estabeleceu uma estrutura que permanece, essencialmente, até os dias de hoje. Assim, por exemplo, a criação das sociedades efetivas e das administradas.

No Conselho de Representantes do ECAD, após essa segunda intervenção, a colocação das entidades, de acordo com votos, era: 1. Sicam (69), 2. UBC (58), 3. Sadembra (53), 4. Socinpro (42), 5. Amar (36). Abaixo delas, estavam a Sbacem e a Abramus, e, então, as entidades que não teriam representação no Conselho, a Assim, a Anacim (Associação Nacional de Autores, Compositores e Intérpretes de Música) e a Sabem (Associação de Autores Brasileiros e Escritores de Música), as duas últimas recém-fundadas. A posse desse Conselho foi tumultuada pela ocupação das sedes do ECAD em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo por dirigentes e associados das entidades contrárias a esses critérios, o que a Amar trataria discursivamente como uma tentativa, à moda antiga, de conferir distribuição a titulares não produtivos.

1.4.2. O longo caminho pré-nova Lei de Direitos Autorais e o papel da Amar

Como o CNDA garantiu a representação dessas entidades menores no ECAD, também a Amar passou a negociar dentro do campo autoral, com as outras entidades: fez uma frente com a Sicam, UBC, Sadembra e Socinpro contra as pequenas entidades. Venceu, depois de disputas em que a Sicam, a Sadembra e a Socinpro acabaram por se opor à ideia de excluir as pequenas entidades do Conselho de Representantes, a proposta segundo a qual haveria regras quantitativas para a entrada de novas entidades, mas aquelas que já integravam o ECAD seriam consideradas “membros natos”. E, a partir de então, a Amar novamente se colocou como externa, criticando, a partir de 1987, várias das práticas do ECAD que entendia como imorais (MORELLI: 2000, p. 410-11).

A Amar, em 1986, chegou a fechar temporariamente a associação para novos sócios, ao mesmo tempo que anunciava a completa computadorização dos serviços. Havia se tornado uma entidade de elite, composta por titulares conhecidos e que, portanto, recebiam bem, e que se tornava também uma elite política, representante da área musical dentro do CNDA (em 1995, com membros como Capinan, Fernando Brant, Gonzaguinha e Mauricio Tapajós), onde, por outro lado, levantariam bandeiras políticas pela coletividade dos criadores brasileiros, ao lado de representantes de outras áreas.

O CNDA na Nova República tomou providências de intervenção, como ocorreu com a Sicam em 1985, devido a irregularidades nos documentos e demora em resolvê-las (MORELLI: 2000, p. 423). E passou a representar

também escritores, autores teatrais, cineastas, atores e radialistas, além dos músicos – a resolução n. 36, de 1985, estabelecia regras para remuneração de atores e radialistas por utilizações econômicas de suas criações e/ou interpretações, inclusive estabelecendo sanções. Isso foi reforçado pelo Decreto n. 91.873, de José Sarney, também de 1985, que ampliava a competência do CNDA para atuar nas irregularidades de usuários contra titulares, além de entre titulares e suas entidades.

Mas o movimento era pendular: o Decreto n. 95.981, de 1988 (“Decreto Sarney-Brossard”), tinha como finalidade estabelecer que os artistas deveriam negociar o pagamento de seus direitos diretamente com as emissoras; em seguida, foram propostas, pelo irmão e pelo filho do ministro das Comunicações, Antonio Carlos Magalhães, emendas à Assembleia Nacional Constituinte, revogando os direitos dos atores daquele projeto. Para os dirigentes da Amar, as tentativas e concessões feitas atendiam aos interesses dos grandes meios de comunicação.

No CNDA, os representantes da Amar participaram da elaboração de uma nova lei de direitos autorais, que foi retido, em 1988, pelo Ministro da Cultura José Aparecido, sob o pretexto de dar voz a outros atores do campo autoral, inclusive editores e produtores fonográficos. Em vez de aguardar, os dirigentes da Amar estabeleceram contato com o deputado José Genoíno (PT-SP), que então submeteu o projeto à Câmara ainda em 1988.

O “Projeto Genoíno” era um projeto de orientação política precisa, estabelecendo que o criador era pessoa física, e considerando nula a cessão de direitos autorais. Nesse processo, os apoiadores do processo compraram briga com alguns de seus sócios e outras figuras da cultura brasileira, o que pode ter sido responsável, inclusive, pela transferência de alguns deles para a rival UBC. Como o “Projeto Genoíno” excluía os direitos das produtoras fonográficas, e a UBC era vista, pela Amar, como a “associação das editoras ligadas às gravadoras”, a mudança era entendida como uma traição. E foi o caso de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan e Antonio Cicero, que seriam inclusive advertidos em reunião na casa de Chico Buarque, pelo próprio, por Paulinho da Viola, alguns diretores da Amar e José Genoíno, que a luta pela aprovação do projeto era política (MORELLI: 2000, p. 397).

Em 1989, a Amar posicionava-se explicitamente à esquerda, a favor do candidato do PT à presidência no segundo turno – como também publicava, em seu jornal, textos de Frei Betto e manifestos, como o de músicos por-

tugueses na Revolução dos Cravos. A Nova República era alvo de críticas da associação, em especial no que dizia respeito ao que chamavam de ausência de uma política cultural do Ministro da Cultura José Aparecido, desde 1989. Ao mesmo tempo, defendia também predominantemente a pauta da oposição às pessoas jurídicas, gravadoras e editoras, que naquele momento se apresentavam com as maiores beneficiárias dos direitos autorais no país – e então arrefeciam as suas críticas ao ECAD.

Em seu jornal *Direitos Já* n. 9, de 1988 (a referência política é ao *Diretas Já*), a Amar criticava a isenção de ICMS dada às gravadoras, o que, somado à cessão de direitos conexos de músicos, lhes daria vantagens financeiras indevidas, que aplicariam no jabá (MORELLI: 2000, p. 416). Denunciava, também, a própria titularidade de direitos conexos por essas entidades, na categoria de produtores fonográficos (metade de todos os direitos conexos musicais recolhidos, de acordo com a Lei n. 4.944/67, que ratificava a Convenção de Roma). De fato, os dados do *Direitos Já* n. 8, também de 1988, conforme declarados pelo ECAD, mostravam que (apud MORELLI: 2000, p. 418):

1. Dos 112 titulares de maior renda, 69 tinham sido ‘pessoas físicas’ e 43 ‘pessoas jurídicas’ em fevereiro de 1988, enquanto 70 haviam sido ‘criadores’ e 42 ‘empresas’ no mês seguinte;
2. Em fevereiro de 1988, os 14 titulares mais bem aquinhoados tinham sido ‘gravadoras, editoras etc. (quase todas multinacionais)’, aparecendo o primeiro autor na 15ª posição, e se no mês seguinte esse primeiro autor aparecera na 11ª posição, seguira-se de outras três ‘pessoas jurídicas’;
3. Em fevereiro, os três intérpretes mais bem aquinhoados tinham aparecido em 28º, 52º e 78º lugares, respectivamente, aparecendo em 24º, 54º e 58º em março;
4. Finalmente, do total líquido das 112 maiores distribuições de fevereiro (Cz\$ 38.999.849,78), cerca de 70% (Cz\$ 27.334.358,40) tinham sido pagos a ‘gravadoras, editoras etc.’, mantendo-se essa porcentagem praticamente inalterada em março.

1.4.3. Constituinte e década de 1990: liberalização

[...] Nem a criação do ECAD e do CNDA, nem a presença forte do Estado em tempos de ditadura haviam sido capazes de encontrar a solução para a atomização da gestão coletiva musical. Nem as normas rígidas criadas pela Lei 5.988, nem as diferentes formas de conduzir as atividades do CNDA em algumas ocasiões, ora mais autoritária, ora mais democrática, desestimulou as sociedades a permanecer operando no mercado, ou impediu que outras iniciassem seus trabalhos (ALMENDRA: 2014, p. 42).

Durante as atividades da Assembleia Nacional Constituinte, tanto as associações quanto o CNDA trabalharam nas comissões e subcomissões de preparação do texto. Embora estivessem os dois lados interessados em que não ocorressem retrocessos na proteção aos direitos dos autores, eles assumiram posições antagônicas, já que, partindo dos atritos históricos, as associações desejavam ver diminuída ou extinta qualquer interferência, ou mesmo a fiscalização de suas atividades (ALMENDRA: 2014, p. 41). E, de fato, o CNDA saiu enfraquecido no processo.

Vencendo Fernando Collor de Mello as eleições de 1989, ele determinou, em 12 de abril de 1990, a transformação do Ministério da Cultura em uma Secretaria Especial, mediante o que o CNDA foi desativado (embora não legalmente extinto).

Com isso, a Lei 5.988 sofreu um importante impacto na sua aplicação, não somente que se referia ao capítulo sobre a gestão, mas também quanto à formulação de uma política pública para a cultura em geral e para a propriedade intelectual, em particular, que se viram bastante marginalizadas (ALMENDRA: 2014, p. 7).

O governo Itamar Franco reverteu a situação em 19 de novembro de 1992, mas o CNDA nunca foi reativado. O Ministério da Cultura passou a se empenhar em estudos de adequação da legislação autoral às inovações tecnológicas, em resposta à aprovação, pelo Senado, de um projeto apoiado pela indústria musical e rechaçado por um conjunto de autores e alguns se-

tores públicos. O projeto fora apresentado pelo senador Luís Vianna Filho, do antigo PDS, Bahia, em 1989, com apoio da Socinpro, e determinava que o autor era a pessoa física, mas não eliminava a cessão de direitos autorais, embora inserisse a modalidade da licença.

Enquanto isso, no Congresso, o “Projeto Genoíno” estava retido pelo relator Egídio Ferreira Lima desde maio de 1989. Como não seria aprovado até o fim de 1990, Genoíno retirou o projeto de pauta, estrategicamente, para reapresentá-lo em 1992, mesmo ano em que Collor seria derrubado por força popular. No período Itamar Franco, os dirigentes compositoras da Amar – como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Maurício Tapajós – voltavam a ser recebidos pelo Ministro da Cultura, Antonio Houaiss, a quem tentavam sensibilizar pela aprovação do projeto.

Em 1993, no *Direitos Já* n. 23 da Amar, o discurso contra as emissoras de rádio e TV absorvia da crítica mais amplas aos monopólios nos meios de comunicação no Brasil, por meio, por exemplo, de falas de Leonel Brizola. No número 24, a Amar explicitava a contradição de determinados titulares pessoas físicas terem relações ‘incestuosas’ com pessoas jurídicas ou usuários de música, ou de ocuparem simultaneamente o lugar de um e outro. Se o discurso combativo não foi efetivo, pode ser “não apenas por esbarrar nos poderosos interesses dos grandes meios de comunicação, mas por desfazer-se diante dos interesses diferenciados dessa própria classe” (MORELLI: 2000, p. 420). No mesmo ano, a Amar passou a aceitar produtores independentes e editores-autores: aqueles que, capazes de produzir independentes por serem grandes, haviam se libertado da dependência econômica dos grandes editores e produtores fonográficos. E, em 1994, ingressava na Cisac – Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, e passava a chamar-se Amar-Sombrás.

Até 1997, foram apresentados, no Congresso, 33 projetos de lei – “a maioria deles introduzindo modificações parciais para privilegiar alguns setores de usuários” (ALMENDRA: 2014, p. 7). Nesse ano, todos foram enviados a uma Comissão Especial, formada no âmbito da Câmara dos Deputados, que promoveu debates com os diferentes setores interessados e, tomando por base aquele projeto proposto por Luís Vianna Filho e incorporando partes dos outros, fez uma proposta própria. Buscando a rápida aprovação do projeto, e como ficara claro, durante as discussões, que a recriação de uma instância de supervisão ao ECAD era tema muito polêmico, a Comissão Especial foi econômica no tratamento da gestão coletiva. Estabeleceu poucas

regras, como a necessidade de pagamento, pelos usuários, por depósito bancário, e menos ainda regras compulsórias –, e não retomou, no projeto, o CNDA ou algo semelhante (ALMENDRA: 2014, p. 7-8). As consequências eram importantes:

Com um Estatuto registrado e um grupo de titulares, qualquer entidade poderia pedir filiação ao escritório centralizador, sendo ou não uma organização suficientemente representativa ou preparada para a administração de valores de terceiros – mas com a diferença de que a solicitação, dirigida ao próprio ECAD, passou a ser analisada por associações concorrentes (ALMENDRA: 2014, p. 43).

A nova lei tampouco tratava de outros direitos que não os de execução pública musical, como os de reprodução e distribuição digital, que continuam sendo controlados de forma atomizada, por algumas poucas associações, que representam alguns detentores de direitos – e por vezes apenas parte dos direitos sobre alguma canção – e grupos editoriais internacionais ou independentes (ALMENDRA: 2014, p. 43). Ela também não tratou das obras multimídia e da transmissão pela Internet.

Assim, já em 19 de fevereiro de 1998, a Lei 9.610 foi sancionada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, juntamente com a Lei do Software (Lei n. 9.609/98). O presidente vetou dois dispositivos da nova lei: o dispositivo, vindo do projeto da Socinpro, segundo o qual os produtores fonográficos gozariam de todas as proteções conferidas aos autores – argumentando que fonograma não é obra, e que a lei ia além da proteção conferida em tratados internacionais –, e a disposição sobre prescrição da ação civil em caso de violação de direitos de autor, considerando que a lei civil regulava melhor a matéria (cinco anos a partir da violação)¹⁰.

O ECAD foi assumindo, pouco a pouco, as funções do antigo CNDA, como modificar regras de arrecadação e distribuição, aprovar contratos

10 “Em virtude dessa decisão surgiram controvérsias sobre a lacuna na LDA, já que a regra geral do Código Civil havia sido substituída por uma disposição específica de lei de 1973. O veto puro e simples não seria, portanto, suficiente para restabelecer a vigência automática da norma do Código Civil. Para tal efeito seria indispensável a introdução de uma disposição expressa a esse respeito, já que a revogação de uma lei que revogou lei anterior não reconstitui essa última em sua forma primitiva, não seria permitida a repristinação” (ALMENDRA: 2014, p. 8).

de reciprocidade com associações estrangeiras, e aceitar ou não novas sociedades em seu sistema. Na ausência de uma instância a quem recorrer, titulares e, principalmente, usuários, passaram a buscar apoio de deputados e senadores. Isso levou a uma série de CPIs, entre 1995, duas em âmbito federal (uma na Câmara, outra no Senado, entre 1995 e 1996) e três estaduais (Assembleias Legislativas de São Paulo – 2009, Mato Grosso do Sul – 2005, e Rio de Janeiro – 2011). As investigações, em geral muito noticiadas, e com envolvimento, ainda que somente para depor, de grandes nomes da música nacional, contribuíram sobremaneira contra a reputação do ECAD com titulares e usuários.

Muitas mudanças foram produzidas na estrutura de poder entre as associações nesse período. O sistema de votos proporcionais passou a ser responsável pelo acirramento das desproporções econômicas dentro do ECAD. As associações mais tradicionais, que só representavam direito de autor, como a UBC, abriram-se também para os direitos conexos, tornando-se, portanto, mistas. A UBC levou algum tempo, depois da intervenção que sofreu em 1981, para recuperar-se, mas acabou por reconquistar sua posição. No ano de 2000, tinha 50% de toda a arrecadação do ECAD (e os votos correspondentes) (ALMENDRA: 2014, p. 51). E, desde o começo da década de 1990, a UBC, que tradicionalmente tinha os contratos de representação com as entidades estrangeiras, tinha sua governança nas mãos da multinacional EMI:

Na medida em que a governança da UBC se encontrava há cerca de 10 anos em mãos de uma editora multinacional, a EMI, através de diferentes braços editoriais (EMI – Divisão Itaipu, EMI Tapajós, EMI Songs), que se elegiam um sistema de rodízio para contornar o Estatuto da própria associação, certas desavenças com outras empresas do mesmo setor provocaram mudanças (ALMENDRA: 2014, p. 51-52).

Em 1989, o braço da EMI Itaipu assumiu a presidência da UBC, e ali permaneceu pelo prazo máximo permitido pelos estatutos da entidade: seis anos, ou três mandatos sucessivos de dois anos. A Itaipu deixou a emissora, apenas para ser substituída pela Tapajós, por mais seis anos, e que era outro braço da EMI. A substituição seguinte se deu pela EMI Songs. Em todos os casos, o representante era o mesmo: José Antonio Perdomo Correa (Vanisa Santiago, em comunicação pessoal aos autores, 2014).

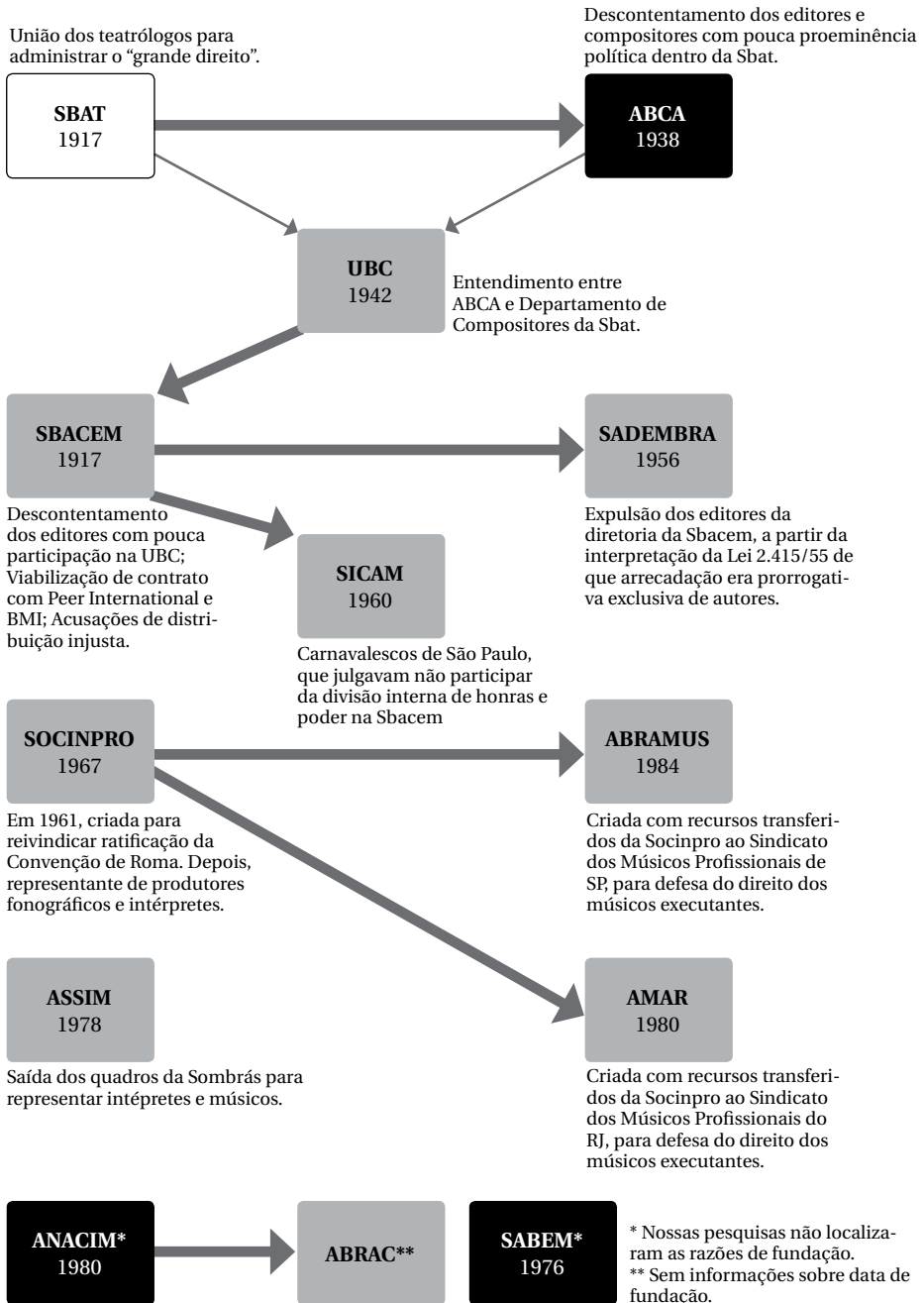
As demais editoras passaram a se sentir alijadas de poder, dentro da UBC. Passavam a apresentar reclamações sobre problemas decorrentes do domínio pela EMI, como uso de informação privilegiada e manipulação das verbas de antecipações entregues pelo ECAD mensalmente às sociedades – sistema supostamente estabelecido no ECAD por Perdomo – e a querer encontrar outros espaços onde tivessem mais voz. Assim, deixaram a UBC e a Abem (Associação Brasileira de Editores de Música), que as unia, para criar a Aber; juntaram-se então com as gravadoras do mesmo grupo empresarial com o objetivo de levar seus repertórios, concentrados, para uma outra única associação do sistema ECAD, impondo, no entanto, a condição de que se promovesse uma auditoria preliminar das contas, e participação na direção. Como a Socinpro, e, em seguida, a Amar negassem a proposta, levaram-na à Abramus, que finalmente aceitou (Vanisa Santiago, em comunicação pessoal aos autores, 2014).

Assim, a partir de 2003, a Abramus, que era pequena na década de 1980, passou a ser muito bem-sucedida, e a firmar também contratos de reciprocidade internacional. A UBC e a Abramus começaram então a figurar entre as duas sociedades de maior arrecadação e poder dentro do sistema ECAD. Por mais que isso tenha trazido algum equilíbrio à situação, passou a ficar claro que o sistema de votos múltiplos gerava consequências nefastas, já que as disputas começaram a se dar sempre entre essas duas¹¹.

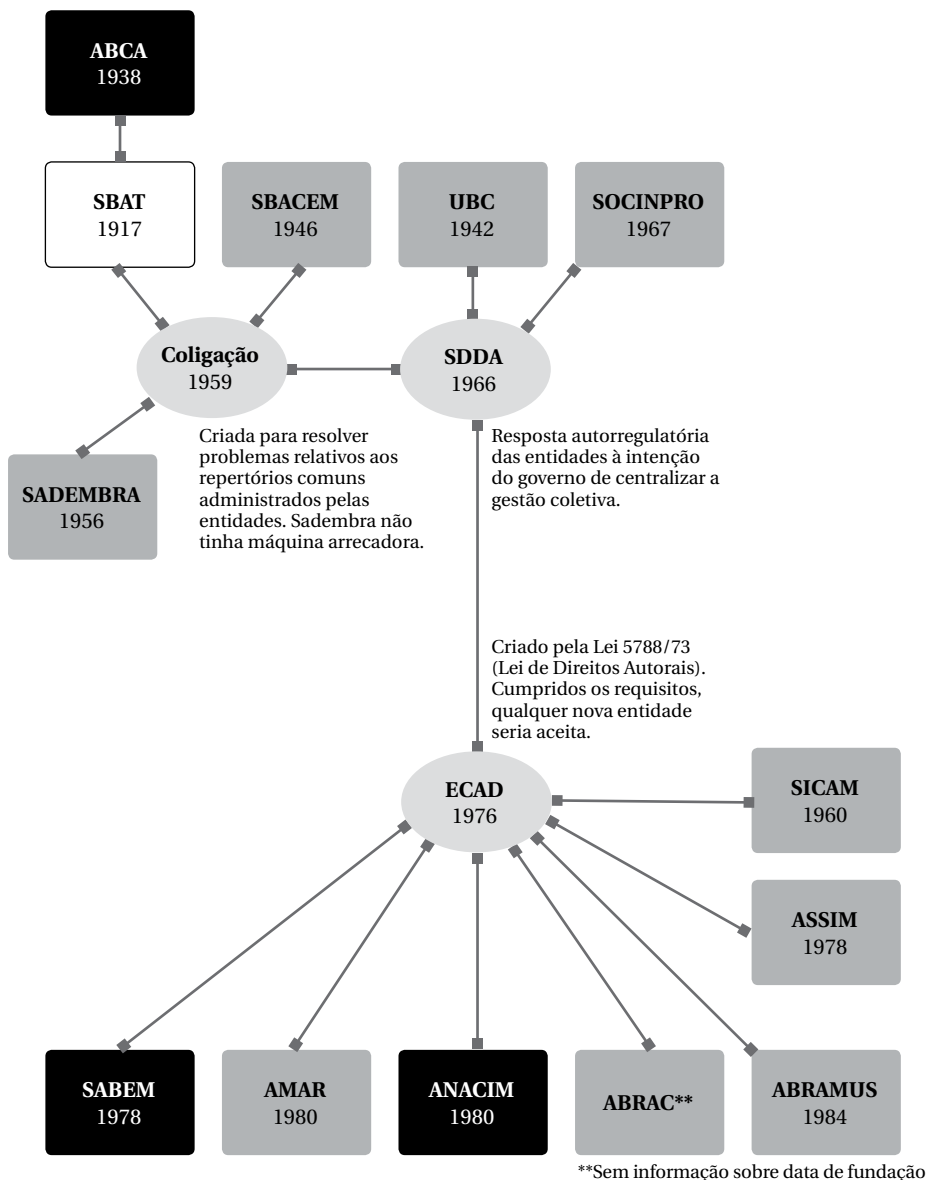
A Sicam e a Sadembra perderam sua expressão. No caso da Sadembra, a principal causa foi a sua expulsão dos quadros do ECAD no fim da década de 1990. A Socinpro, criada para administração dos direitos conexos, foi bastante abalada pelas reconfigurações da indústria fonográfica a partir dos anos 1990, e a Amar, que tanto se destacou nos anos 1980 por sua atuação radical nas demandas por reestruturação do sistema, passou a se manifestar contra qualquer atuação do Estado na gestão coletiva.

No início do governo Lula, com o Ministério da Cultura sendo conduzido por Gilberto Gil, começaram a ser discutidas novas abordagens para o direito autoral, levando em consideração as tecnologias da informação, o acesso à cultura e a regionalização do fomento à cultura. Só em 2013 os objetivos de reforma começaram a ser (parcialmente) cumpridos.

11 “Além disso, essa associação [a Abramus] passou a contar com um departamento de grandes direitos, se coligou com a Autvis[associação que representa autores de obras visuais] e controla, hoje em dia, obras de autores teatrais de vários países e de artistas plásticos bastante representativos” (ALMENDRA: 2014, p. 50-51).



Fluxograma: criação das associações de gestão coletiva de direitos autorais sobre a música no Brasil. Cinza: associações ainda existentes. Preto: associações hoje inexistentes. Branco: associação existente, porém dedicada aos direitos relativos a obras teatrais.



Fluxograma: criação das supra-associações e que associações elas articulavam. Círculos: supra-associações. Cinza: associações ainda existentes. Preto: associações hoje inexistentes. Branco: associação existente, porém dedicada aos direitos relativos a obras teatrais.

A ESTRUTURA LEGAL DA GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS AUTORAIS¹²

Por Antônio Augusto I. F. Bastos

Collective management is the exercise of copyright and related rights by organizations acting in the interest and on behalf of the owners of rights.

(Definição da World Intellectual Property Organization – WIPO)

Após a retomada, no capítulo anterior, de como se constituiu e organizou historicamente o sistema legal de gestão coletiva brasileira, explicaremos de maneira clara e objetiva como se estrutura juridicamente a gestão coletiva. O objetivo é fazer com que o leitor, tendo ou não conhecimentos sobre direito ou formação jurídica, saiba o essencial sobre direitos autorais e o papel da gestão coletiva em sua efetivação, conseguindo assim transitar com maior facilidade nesse tema por vezes desconhecido e/ou confuso.

Antes de começar, três notas metodológicas. Primeiro, diferentemente dos demais, esse capítulo faz uso mais intensivo das notas de rodapé. Elas foram inseridas para indicar artigos de leis citadas no corpo do texto, citações de juristas sobre o assunto e comentários adicionais que enriquecem a leitura, mas não lhe são essenciais. Segundo, o texto foi escrito com base nas disposições legais e em obras que tratam do assunto, sendo assim uma sistematização da ótica jurídica sobre os aspectos fundamentais do tema. Terceiro, quando é feita menção a um artigo sem indicar a respectiva lei, se está referindo à Lei de Direitos Autorais (9.610/98).

Para cumprir seu objetivo de explicar o panorama legal da gestão coletiva, o capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira, explicamos

12 Este capítulo foi escrito com base em parte de monografia sobre o tema, apresentada pelo autor para a conclusão do curso de graduação em direito da FGV Direito Rio, denominada *Gestão coletiva de direitos autorais da execução pública musical no Brasil: o processo de reforma do sistema ECAD pela Lei 12.853 de 2013*.

brevemente a disciplina jurídica dos direitos autorais (quais as obras protegidas, quais os direitos outorgados, quem são seus titulares). A segunda detalha o que consiste o direito específico da execução pública musical. Na terceira, passamos propriamente a explicar os fundamentos jurídicos e econômicos da gestão coletiva, abordando brevemente a disciplina legal sobre a organização do setor no Brasil. A quarta e última faz uma breve exposição sobre o que é o ECAD e como ele funcionava sob a égide da lei 9.610/98, antes da reforma do sistema de gestão coletiva.

Direitos autorais, do ponto de vista da dogmática jurídica, estão localizados no campo maior da Propriedade Intelectual (PI)¹³. A PI engloba todos os diversos tipos de direitos que são intelectuais¹⁴, ou seja, referentes às relações entre a pessoa e os bens imateriais que são por elas criados, e que têm como característica serem criações imateriais, intangíveis, o produto da mente humana em sua atividade criadora. O efeito jurídico comum a todos esses direitos é a atribuição de direito de exclusividade sobre a fruição desses bens imateriais, podendo o criador do direito impedir terceiros de utilizá-los, o que configura um monopólio, visto que somente seu titular pode o usar ou autorizar seu uso (BITTAR: 2005, p. 2).

13 Na visão deste autor, há dois motivos principais para os direitos autorais serem tratados dentro do campo maior da PI. O primeiro é que realmente há características em comum entre todos deles, que serão colocadas a seguir, o que justifica sua aproximação nos planos lógico e dogmático. O segundo é que, atualmente, sua disciplina em âmbito internacional de acordos e convenções é feita de forma conjunta, como se pode observar no foro na OMPI, no foro da ONU, e no TRIPS, no foro da OMC. Vide nota seguinte.

14 Encontramos definições de quais são os direitos abrangidos pela PI em acordos internacionais que tratam sobre o tema. Assim, a Convenção que institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), integrante do sistema ONU, assinada em Estocolmo em 1967, dispõe em seu art. 2º “Para os fins da presente Convenção, entende-se por: [...] viii) “Propriedade intelectual”, os direitos relativos: às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à protecção contra a concorrência desleal, e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico.” Já o acordo TRIPS (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*), do âmbito da Organização Mundial de Comércio, coloca em seu art. 1.2 uma definição semelhante, estabelecendo que: “Para os fins deste Acordo, o termo “propriedade intelectual” refere-se a todas as categorias de propriedade intelectual que são objeto das Seções 1 a 7 da Parte II”, quais sejam: 1. Direito do Autor e Direitos Conexos; 2. Marcas; 3. Indicações Geográficas; 4. Desenhos Industriais; 5. Patentes; 6. Topografias de Circuitos Integrados; 7. Protecção de Informação Confidencial.

A PI é dividida em dois ramos: propriedade industrial e direitos autorais¹⁵. Esse trabalho trata apenas dos direitos autorais¹⁶, que englobam os direitos de autor e os direitos conexos, cuja disciplina legal é dada pela Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais – LDA), sendo sobre este ramo que incide a gestão coletiva.

A Constituição de 1988 consagra os direitos autorais em seu art. 5º, incisos XVII e XVIII¹⁷. Esses dispositivos dizem respeito ao direito do exclusivo do autor sobre as obras, pelo prazo determinado pela lei, a transmissibilidade desses direitos a seus herdeiros, o direito à participação individual nas obras coletivas, o direito da fiscalização sobre a utilização econômica das obras, os direitos conexos (ao fazer menção aos intérpretes), e o direito dos autores ao associativismo, conforme é explorado a seguir.

Ainda, apesar de, topologicamente, pertencerem os direitos autorais no campo da PI, na dogmática jurídica os direitos autorais classificam-se como sendo direitos *sui generis*, integrantes do direito civil, e que consistem precipuamente na atribuição de um exclusivo para seus detentores¹⁸.

15 A diferenciação entre ambos os ramos é amplamente reconhecida na doutrina. A título explicativo, segue a exposição de Sérgio Branco e Pedro Paranaguá, que colocam os direitos autorais no âmbito do direito civil e a propriedade industrial no âmbito do direito empresarial. (In: BRANCO, Sérgio e PARANAGUÁ, Pedro. *Direitos autorais*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 29).

16 A propriedade industrial diz respeito às marcas, patentes, desenho industrial e repressão à concorrência desleal, sendo disciplinada pela Lei 9.279/96.

17 Constituição, 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:

XXVII – aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII – são assegurados, nos termos da lei:

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”.

18 Há bastante discussão na doutrina sobre a natureza jurídica dos direitos autorais. Muita desta discussão é sobre se os direitos autorais têm uma natureza dúplice, combinando de direitos de propriedade (direitos reais, no caso de seu feixe patrimonial), com direitos de personalidade (seu feixe moral). Para fins deste trabalho, tal discussão não merece aqui ser reproduzida. Adota-se aqui simplesmente a caracterização defendida por José de Oliveira Ascenção, que traz o direito de autor como um direito de exclusivo. Tal posição também que é adotada por Sérgio Branco. (Vide ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. 2ª Ed., ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 598-618; e BRANCO, Sérgio. *O domínio público no direito autoral brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011. p. 39-53).

Os direitos autorais também são considerados legalmente como bens móveis¹⁹.

2.1. OS DIREITOS AUTORAIS E A LEI 9.610/98

Esta seção do trabalho não vai abordar todos os conceitos e discussões relacionados aos direitos autorais, mas apenas os necessários para fins de compreensão da gestão coletiva de direitos autorais de execução pública musical. Ela também versa apenas sobre tratamento jurídico dos direitos autorais dado pela Lei 9.610/98, sendo importante ressaltar que é facultada ao autor, a partir da mesma lei, a escolha de outros regimes para a proteção a seus direitos autorais, como, por exemplo, por meio de licenças *creative commons*²⁰.

A expressão “direitos autorais” refere-se a duas categorias de direito intimamente relacionadas: os *direitos de autor* e os *direitos conexos*, conforme o art. 1º da Lei 9.610/98²¹. Antes de explicar essa diferença, uma pergunta se impõe: o que está protegido pelos direitos autorais?

2.1.1. O objeto de proteção dos direitos autorais

A Lei 9.610 traz essa resposta em seu art. 7º, que estabelece em seu *caput*: “São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. Os treze incisos deste artigo fazem uma lista exemplificativa de que são essas obras protegidas, incluindo: literatura, obras dramáticas, coreografias, artes plásticas, entre outras. O obje-

19 Lei 9.610/98, “Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.”. Lei 10.406/02 (Código Civil de 2002), “Art. 83 Consideram-se móveis para os efeitos legais: [...] III – os direitos pessoais de caráter patrimonial e respectivas ações”.

20 O *creative commons* (CC) é uma forma de licenciamento de direitos autorais no qual o seu titular abre mão de algumas das prerrogativas outorgadas pela Lei 9.610/96, visando privilegiar o compartilhamento e a difusão de seu trabalho. Suas primeiras licenças foram criadas em 2002, como uma forma alternativa voluntária ao sistema de proteção legal dos direitos autorais, e desde então o CC expandiu-se para diversos países do mundo, tendo suas licenças adaptadas inclusive no Brasil para o nosso direito. Mais informações sobre o CC, como ele funciona e as modalidades de proteção por ele ofertadas está disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR>, e em BRANCO, Sérgio e BRITTO, Waler. *O que é creative commons? Novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/11461>>.

21 Lei 9.610: “Art. 1º Esta lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos”.

to deste trabalho, as músicas, estão previstas como protegidas no inciso V deste art. 7º: “V – As composições musicais, tenham ou não letra.”

Desse artigo tiramos alguns dos elementos para que algo seja protegido com direitos autorais. Primeiramente, conforme já mencionado, é necessário que obra seja uma criação do espírito com um *caráter literário, artístico ou científico*²², o que não significa, em absoluto, que obra não possa ter ou mesmo ser feita com o intuito de utilização comercial. A qualificação de uma obra como literária ou artística também é independente de um juízo sobre sua qualidade ou mérito sobre a mesma.

Segundo, é necessário que a obra seja *exteriorizada* de alguma maneira para um suporte fático, não podendo existir apenas na mente do autor. Meras ideias, conceitos ou esquemas mentais não são objeto de proteção dos direitos autorais²³. Como coloca José de Oliveira Ascensão (1997, p. 30), a obra “tem de se exteriorizar ou manifestar por meio que seja captável pelos sentidos. Esta exteriorização pode realizar-se de diversas maneiras e os avanços técnicos permitam cada dia descobrir novos processos de criação do espírito”.

Neste trecho citado, ressalta-se que não importa qual o meio utilizado, o suporte em si pelo qual a obra é exteriorizada, mas sim que haja uma *exteriorização formal*. Um manuscrito, que se torna depois um livro impresso, audiolivro e e-book, continua sendo a mesma obra. Conforme estabelecido no art. 7º da LDA, as obras também são protegidas em qualquer suporte a ser inventado: por exemplo, temos o suporte *online*, que não era utilizado até a massificação da Internet a partir dos anos 1990 e, no futuro, fatalmente novas formas de fruição das obras hão de surgir.

22 Apesar da LDA, assim como a grande maioria dos diplomas normativos sobre direitos autorais existentes, fazer menção a três tipos de obras – literárias, artísticas e científicas, baseado na finalidade precípua da obra, fato é que a obra só pode ser expressa de duas formas: na forma literária (leia-se: por escrito) ou na forma artística. A obra de caráter científico normalmente é expressa de forma literária, em um artigo, tese ou dissertação (é difícil imaginar a expressão artística de obra científica). Assim, conforme ressalta José de Oliveira Ascensão, uma qualificação mais técnica das obras seria apenas entre obras literárias e artísticas (ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito autorial*. 2ª Ed., ref. E ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 37.). Esse é um dos motivos pelos quais o art. 7º, §3º da LDA estabelece que: “No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial”. O outro motivo para o referido artigo está na nota *infra*.

23 Assim dispõe o art. 8º da Lei 9.610, em seus incisos I a II: “Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: I – as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais; II – os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios”.

Assim, é necessário que a criação do espírito esteja associada à forma, independentemente da análise substantiva de seu conteúdo e juízo sobre sua qualidade ou mérito:

Pode não haver nada, no plano das ideias substantivas e, todavia haver obra literária ou artística. O *Compêndio de filosofia* 100% nulo como contributo científico não deixa de ser obra literária. [...] Isso significa que a própria criação do espírito a que se faz apelo na obra literária ou artística é desde o início uma criação no domínio da forma (ASCENÇÃO: 1997, p. 31).

Ainda nesse aspecto, há de se ressaltar que não é necessário que a obra seja necessariamente materializada num exemplar para se ocorrer efetivamente a exteriorização. Salvo algumas exceções legais (como no caso das obras coreográficas e pantomímicas),²⁴ a fixação material não é necessária. Assim, uma obra musical é protegida mesmo que não haja uma partitura musical que a descreva, ou que ela esteja gravada num fonograma, desde que seja capaz de apresentação em sua forma musical – basta que ela seja passível de expressão, mesmo oralmente, para cumprir o requisito da exteriorização. O que deve ficar claro é que o objeto de proteção do direito autoral não é o suporte físico sobre o qual a obra se assenta, mas sim a obra em sua concepção intelectual, sua forma ideal²⁵.

Há de se ressaltar, também, que o direito sobre o exemplar não outorga direitos de autor, e o direito de autor não outorga direitos sobre o exemplar (ASCENÇÃO: 1997, p. 33)²⁶. Assim, quem compra um CD de música ou uma partitura não adquire direitos sobre a obra nele contida, e o autor não tem automaticamente direito de ter os CDs e partituras que contêm sua obra.

24 Nesses casos, a própria LDA estabelece a necessidade de fixação por escrito ou qualquer forma, conforme seu art. 7º, IV.

25 BRANCO, Sérgio. *O direito autoral no direito público brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011 p. 39. “Desde logo, é importante esclarecer que a obra intelectual protegida se distingue do suporte físico em que se encontra eventualmente incorporada. A doutrina usualmente chama a obra intelectual de *corpus mysticum*, enquanto que ao bem físico se costuma atribuir a denominação de *corpus mechanicum*. Dessa forma, a LDA visa proteger a obra intelectual, não o seu suporte.”

26 É por isso que a LDA estabelece em seu art. 37 que “A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta lei”.

O direito que há sobre o suporte material, e que se adquire com ele, é um direito de propriedade sobre bem móvel como qualquer outro, podendo o proprietário usar, fruir, dar, vender ou destruir o exemplar.

O terceiro e último requisito aqui colocado é o da *criatividade* ou *originalidade*: a proteção dá-se com a criação de algo novo. Por isso é que meras descrições de coisas já existentes não são objetos de proteção, a não ser, é claro, que tal descrição tenha um caráter artístico ou literário. Dessa forma, temos que meros relatos de fatos, locução de esporte, notícias do dia, artigos informativos e relatos de acontecimentos diversos não recebem a proteção do direito de autor (ASCENÇÃO: 1997, p. 50-51).

Ainda, ressalta-se que não é necessário para a proteção de uma obra que ela seja registrada ou que se cumpram quaisquer outras formalidades, conforme o art. 18 da LDA²⁷. Assim, a lei brasileira garante os direitos autorais sobre uma obra desde sua criação. Apesar de sua facultatividade, o registro possui seu valor e exerce funções importantes, sendo principalmente como forma de provar da autoria da obra. No caso das obras musicais, o local de registro é a Escola de Música da UFRJ²⁸.

Esclarecidos os objetos protegidos pelos direitos autorais, segue-se a pergunta lógica: eles protegem o quê? Quais direitos eles outorgam aos seus titulares?

2.1.2. Direitos morais e patrimoniais

Os direitos que decorrem da proteção autoral dividem-se em dois grandes feixes: os *morais* e os *patrimoniais*, conforme posto no art. 22 da LDA²⁹. Os primeiros estão ligados aos direitos de personalidade do autor e à defesa deles contra a utilização indevida de terceiros; os segundos referem-se à utilização econômica da obra, sendo fundamentais na sua circulação da obra e comunicação ao público (BITTAR: 2005, p. 46).

Os *direitos morais* são entendidos como decorrentes da emanção da personalidade do autor na obra, e estão elencados no art. 24 da Lei 9.610. Eles compreendem, entre outros: reivindicar a autoria da obra; ter o nome indicado como autor da obra; conservar a obra inédita; assegurar a sua integra-

27 Lei 9.610 – “Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta lei independe de registro.”

28 Por conta do art. 19 da LDA, que faz menção ao art. 17 da Lei 5.988 de 1973 (a lei de direitos autorais anterior), mantendo sua vigência, artigo este que estabelece o local de registro de obras protegidas pelo direito autoral.

29 Lei 9.610 – “Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.”

lidade; preservar-se de utilização ou circulação da obra que afrontarem sua honra ou imagem; modificar a obra; ter acesso a exemplar único e raro. São prerrogativas que podem ser exercidas exclusivamente pelo autor e, quando de sua morte, pelos seus descendentes, no caso de alguns desses direitos³⁰.

Por sua pessoalidade, tais direitos não são passíveis de alienação (venda) ou de renúncia (desistência voluntária pelo autor), na forma do art. 27, e também não têm prazo de duração de proteção finito, devendo ser respeitados sempre. É por isso que, até hoje, ao se fazer a gravação de uma nova versão da marchinha de carnaval “Ó abre alas”, composta em 1889, deve ser feita menção à autoria de Chiquinha Gonzaga, falecida em 1935.

Os *direitos patrimoniais*, por sua vez, têm prazo de duração limitado e são disponíveis, ou seja, passíveis de transferência, alienação e renúncia. O art. 49 da LDA traz a possibilidade de transferência total ou parcial dos direitos patrimoniais a terceiros³¹, que então vão poder exercê-los. Essa transferência é interpretada restritivamente³², e há uma presunção legal de que ela seja onerosa³³.

Quanto ao prazo de proteção, ele é de 70 anos, contados de 1º de janeiro da data subsequente ao falecimento do autor, conforme posto no art. 41 da LDA; quando a obra é realizada em coautoria e tem caráter indivisível, o prazo é contado da morte do último coautor (art. 42). O prazo de proteção dos direitos conexos também é de 70 anos, mas contados a partir do ano seguinte à sua colocação ao público ou fixação, no caso de fonogramas, conforme o art. 96 da LDA³⁴.

30 O art. 24, §1º estabelece que “por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV”, quais sejam: I – reivindicar a autoria da obra; II – ter o nome anunciado como autor quando da utilização da obra; III – conservar a obra inédita e IV – assegurar a integridade da obra, opondo-se a modificações que possam atingir a reputação ou honra do autor.

31 Lei 9.610, art. 49: “Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: I – a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei”.

32 Lei 9.610, Art. 49, VI: “Não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato”.

33 Lei 9.610, Art. 50: “A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa”.

34 Lei 9.610, Art. 96: “É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmis-

Assim, na seara musical, a proteção dos direitos de uma única obra pode expirar em prazos diferentes: no caso de uma fixação em vinil feita no ano de 1970 da obra de um compositor falecido em 1985, por exemplo, a proteção dos direitos conexos pelo produtor do fonograma e pelos músicos acompanhantes e intérpretes dá-se por 70 anos, e acabará em 1º de janeiro de 2041; já a proteção do compositor (autor) dar-se-á por 70 anos contatos do ano subsequente à data de sua morte, expirando apenas em 1º de janeiro 2056.

Os direitos patrimoniais referem-se à *exclusividade* do autor de utilizar, fluir e dispor da obra (art. 28 da LDA), e têm como características comuns serem prerrogativas de *caráter pecuniário*. Eles são elencados de forma exemplificativa no art. 29 da LDA³⁵, cujo *caput* estabelece ser necessária, previamente à reprodução, a autorização prévia e expressa do autor. No entanto, ao contrário do que o dispositivo dá a entender, a gestão coletiva faz com que na maioria das vezes a autorização não seja individual para cada

são, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos”.

35 Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I – A reprodução parcial ou integral;

II – A edição;

III – A adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV – A tradução para qualquer idioma;

V – A inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI – A distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

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

VIII – A utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

a) Representação, recitação ou declamação;

b) Execução musical;

c) Emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) Radiodifusão sonora ou televisiva;

e) Captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

f) Sonorização ambiental;

g) A exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

h) Emprego de satélites artificiais;

i) Emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) Exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX – A inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X – Quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

obra, mas sim em grupo por delegação dessa faculdade pelo autor à sociedade administradora de seus direitos.

Quando o referido prazo de proteção dos direitos patrimoniais de uma obra expira, ou quando o autor falece sem deixar sucessores, ela entra no domínio público, conforme o art. 45 da LDA, ocorrendo o fim do direito do exclusivo e da necessidade de autorização prévia.

Na seara musical, há diversos tipos de direitos patrimoniais. Eles são tratados com mais detalhes nos capítulos seguintes, mas cabe aqui rapidamente dar um panorama sobre suas principais modalidades. São elas³⁶:

a) Direito de reprodução: direito exclusivo de extrair e copiar exemplares no qual esteja contida a obra, sejam estes tangíveis (como um CD) ou intangíveis (arquivos virtuais de música como o mp3).

b) Direito de edição: destinado à fixação e subsequente reprodução autorizada e divulgação da obra, outorgados mediante contratos estabelecidos normalmente com editoras e gravadoras/ produtoras musicais.

c) Direito de transformação e arranjo musical: toda vez que alguém basear-se numa música para transformá-la ou adaptá-la para uma obra nova, ele deve obter autorização de seus titulares para fazê-lo.

d) Direito de sincronização: devido no caso de inserção ou inclusão da obra musical em uma outra, como um programa de televisão, um filme ou um comercial.

e) Recebimento de royalties pela distribuição: quando o público tem acesso a uma obra musical em suporte tangível (p. ex., por CD) ou intangível (p. ex., plataforma de venda virtual de músicas como o iTunes), o autor tem normalmente direito a usufruir de parte dos ganhos com esta venda.

f) Direito de execução pública: decorre da situação em que letra e música são executadas publicamente em shows, rádio, televisão, boates, ao vivo, por radiodifusão ou forma fixada – e não em ambientes privados. É sobre este direito patrimonial em específico que o sistema gestão coletivo do ECAD se funda, e a este direito específico que usualmente se está referindo ao usar correntemente a expressão “gestão coletiva de direitos autorais”.

Devidamente estabelecido o que os direitos autorais protegem e

36 Essa classificação não tem a pretensão de ser absoluta ou definitiva, apenas de expor as formas mais comuns dos direitos patrimoniais sobre as obras musicais. Ela foi baseada, em grande parte, na classificação dos direitos patrimoniais exposta por Elaine Y. Abrão (ABRÃO: 2002, p. 81-86).

quais os seus efeitos, voltamos à distinção inicial entre o direito de autor e os direitos conexos, para explicar quem são os titulares de direitos autorais no tocante às obras musicais.

2.1.3. Direito de autor, direitos conexos, titularidade e coautoria

De forma sintética, o direito de autor pertence a quem concebe e materializa a obra autora (BITTAR: 2005, p. 33). Já os detentores de direitos conexos são aqueles pertencentes a determinadas categorias que tem um papel auxiliar na produção da obra intelectual ou em sua divulgação (BITTAR: 2005, p. 150). Também é necessário distinguir entre autoria e titularidade – os direitos patrimoniais tanto da parte autoral quanto da conexa podem ser exercidos por outra pessoa, por transferência e sucessão. Nesses casos, trata-se do titular derivado de direitos autorais.

Para acabar com a confusão entre autoria e titularidade, a Lei 12.853/2013 criou a figura do titular originário, inserindo-o no art. 5º, XIV da LDA. Essa é a titularidade que anteriormente só pertencia ao autor, mas agora também é a do intérprete, do executante, do produtor fonográfico e das empresas de radiodifusão, na medida em que estes criam uma nova obra quando interpretam, executam, produzem ou transmitem.

O autor é definido no art. 11 da LDA como sendo a pessoa física criadora da obra literária ou artística. Assim será autor, no campo musical, o compositor, o letrista, o arranjador e o adaptador. Os artistas intérpretes ou executantes³⁷, os produtores fonográficos³⁸ e as empresas de radiodifusão são titulares originários dos direitos conexos, previstos no art. 89 e seguintes.

Ainda, os direitos patrimoniais sobre as obras também podem ser exercidos pelos titulares derivados dos direitos autorais. Estes são terceiros que não participaram da criação originária das obras, mas exercem em todo ou em parte os direitos patrimoniais sobre elas, na forma do art. 49 da LDA. Há dois tipos de titularidade derivada: a obtida por meio de *contratos e transações comerciais*, e a por meio da *sucessão hereditária* após o falecimento do autor.

37 Esse conceito é colocado no art. 5º, XII da Lei 9.610: “XIII – artistas intérpretes ou executantes – todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore”.

38 Conceito dado pelo art. 5º, XI da Lei 9.610: “XI – produtor – a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado”.

Como visto, os direitos patrimoniais sobre as obras são passíveis de transferência *inter vivos* mediante os chamados *contratos de licença e cessão de direitos autorais*³⁹. Neles, o autor concede o exercício de um ou mais direitos patrimoniais para um terceiro, podendo receber por isso uma contraprestação. É o que ocorre, por exemplo, num contrato de edição, no qual o autor cede direitos sobre a obra para uma editora musical, que fica autorizada em exclusividade a publicá-la e explorá-la durante prazo contratual, sob as condições nele determinadas. Assim, é estabelecido por contrato um direito secundário sobre a obra.

Não podemos nos esquecer do papel fundamental que os editores gráficos tiveram na formação do campo autoral brasileiro, nas décadas de 1930 e 1940. Eram os editores os responsáveis por imprimir e distribuir as partituras das músicas, que por muito tempo foi o principal meio de circulação de obras musicais. No Brasil, firmas de edição musical como a “Irmãos Vitale” e “Editorial Mangione” eram atores importantes do mercado musical e tinham uma enorme influência na própria organização de nossas sociedades de gestão coletiva⁴⁰. Com o advento e a popularização dos fonogramas, a partir da metade do século XX, os editores gráficos acabaram perdendo parte da força que detinham para as gravadoras musicais; muitos grupos no mercado da música passaram também a exercer ambas as atividades (edição e gravação)⁴¹. Mesmo assim, até hoje, as editoras musicais são membros importantes e bem influentes delas, principalmente no caso das grandes gigantes internacionais como o “Universal Music Group”, a “Warner Music Group”, e a “Sony/ATV Music Publishing”.

Já titularidade derivada *por sucessão* ocorre por conta do falecimento do autor, sendo exercida por seus herdeiros. O direito patrimonial do au-

39 Vide o art. 49 da LDA e seus incisos. A diferença entre os conceitos jurídicos de cessão e a licença é que a primeira é uma transferência, com exclusividade, de titularidade dos direitos patrimoniais sobre a obra intelectual, enquanto que a licença é uma autorização para terceiro usar a obra, com ou sem exclusividade. Vide BRANCO, Sérgio e PARANAGUÁ, Pedro. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 93-99.

40 O poder das editoras gráficas no campo associativo brasileiro, principalmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950 está bem descrito no capítulo anterior. No mais, vide a citação de Rita Morelli (MORELLI: 1991, p. 47-51). “A participação dos editores na fundação e na direção das entidades pioneiras marcou de forma indelével a estrutura do campo autoral pioneiro, bem como as relações estabelecidas entre esse campo e o mercado de música no país. [...] Vimos de fato, quando analisamos o exemplo disponível do plano de distribuição da entidade [Sbacem] que os interesses editoriais eram neles privilegiados”.

41 E o caso dos grandes conglomerados internacionais de música, que normalmente contém uma empresa *holding* musical que controla outras sociedades, do ramo, especializadas em produção, gravação e edição.

tor sobre suas obras subsiste por 70 anos após sua morte. Assim, quando do óbito, esses direitos são transmitidos para seus sucessores, conforme garantido pela Constituição Federal no art. 5º, XXVII, parte final e pelo art. 41 da LDA⁴². Dessa forma, estes terão direito de receber os valores relativos à contraprestação pecuniária pela utilização da obra musical do autor, nos variados tipos de direito patrimonial cabíveis, incluindo o relativo à execução pública.

O titular de direitos conexos, de outro lado, é o cantor ou músico que cante, interprete ou execute a obra, o produtor fonográfico, que fixa a obra musical em suporte material (o fonograma, que pode ser disponibilizado em vinil, CD ou arquivo digital) e as empresas de radiodifusão sobre sua programação, o que inclui as rádios e emissoras de televisão, intrinsecamente ligadas à divulgação musical. Cabe observar que os produtores fonográficos, que são titulares originários dos direitos conexos, muitas vezes também são titulares derivados dos direitos autorais, por meio de contratos de transferência de direitos. Também é interessante notar que, apesar de como visto no capítulo anterior existirem diferenças históricas no tratamento e qualificação no sistema brasileiro de gestão coletiva entre os titulares de direitos conexos *intérpretes* e os titulares *músicos executantes*, a LDA os coloca na mesma categoria.

Devido à existência dos direitos conexos, não cabe no sistema de proteção de direitos autorais brasileiro⁴³ perguntar quem são os detentores de direitos autorais sobre uma música, mas sim sobre uma gravação em específico daquela música. Assim, na seara musical, é extremamente comum haver sobre uma mesma gravação de uma música diversos titulares de direitos autorais, sendo os direitos conexos muito importantes.

Além disso, é muito comum a criação de obras em coautoria, nas quais dois ou mais autores produzem algo em conjunto. Nossa história musical

42 Constituição, art. 5º, XXVII: “XXVII – aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar” e Lei 9.610 de 1998, art. 41. “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subseqüente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.” [Grifo nosso].

43 Nem todos os países adotam a proteção dos direitos conexos no ordenamento jurídico. Isso porque os direitos conexos só passaram a ser reconhecidos internacionalmente com a Convenção de Roma em 1961, enquanto que o direito do autor é reconhecido desde a Convenção de Berna em 1886. De forma geral, os países mais próximos de sistema de *copyright* anglo-saxão, como os EUA protegem menos os direitos conexos; já os países de tradição francesa do *Droit D'Auteur* tendem a os reconhecer.

é repleta de parcerias consagradas entre dois ou mais autores, sendo estas fundamentais para gêneros como a bossa nova, o tropicalismo e o sertanejo. Nesse caso, a obra fica em regime de coautoria, disciplinado por artigos próprios da LDA⁴⁴.

Vê-se, portanto, que é deveras fragmentada no campo musical brasileiro a titularidade dos direitos autorais brasileiro. Pode haver uma obra com um ou mais autores originários em regime de coautoria (é comum haver um letrista e um arranjador musical). Estes podem ter cedido ou não cada um seu direito por meio de contratos para titulares derivados como editoras e gravadoras musicais, ou terem falecido e serem sucedidos por seus herdeiros. Acrescente-se a este cenário o direito conexo do intérprete-cantor da obra, dos intérpretes-músicos acompanhantes, e do produtor do fonograma em questão, e atente-se para o fato de que estes são apenas os titulares originários dos direitos conexos, havendo a possibilidade de existência de titulares derivados também dos direitos conexos. Ressalta-se que a titularidade pode ser transmitida no todo ou em parte – se for em parte, teremos o titular originário com certa parcela do percentual devido dos direitos, e o derivado com outra. E isso tudo se não tratar-se de uma nova versão ou arranjo musical de obra pretérita, o que traria também os direitos dos autores da primeira obra.

Ou seja, a situação pode complicar-se exponencialmente, com um emaranhado de direitos autorais diversos. Isso tudo faz com que, muitas vezes, seja difícil determinar quem são os efetivos titulares de direitos sobre uma obra. Ainda mais lembrando-se que não existe, no Brasil, um registro geral no qual essas informações estão disponíveis.

2.2. O direito de execução pública das obras musicais

Um dos direitos patrimoniais que o direito autoral protege é o direito do autor de autorizar a execução pública de obras musicais e ser remunerado por isso. Teoricamente, toda vez que uma música é colocada para tocar em um espaço que não seja o privado, os detentores de direitos autorais sobre ela têm direito de receber uma remuneração pecuniária (direito a que podem abrir mão, caso a caso ou por meio de licenças públicas gerais).

44 Entre eles, destacam-se os arts. 15 (o que é coautoria), 23 (exercício de comum acordo dos direitos), 32 (autorização de uso apenas com consentimento dos demais, ou por maioria, nos casos de obra indivisível) e 42 (contagem de prazo de proteção dos direitos patrimoniais a partir da morte do último dos coautores).

Tal direito advém justamente da exclusividade garantida pelo direito autoral: é necessária *autorização prévia e expressa* do titular para que seja realizada a execução pública das composições musicais, conforme o estabelecido no art. 68 da Lei 9.610.

O conceito de execução pública é definido no §2º do art. 68 e detêm uma grande amplitude, aplicando-se em quase todas as situações em que uma obra é tocada fora do recesso familiar ou em uso pessoal. Ele abrange todas as obras musicais executadas: ao vivo para um público, por artistas remunerados ou não, em radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade (rádio, TV e Internet), em exibição cinematográfica e nos chamados locais de frequência coletiva⁴⁵.

Por sua vez, o conceito de *local de frequência coletiva*, posto no §3º do art. 68, também é extremamente amplo. Este o dispositivo traz uma lista enorme de locais e prevê, ao seu final, uma cláusula aberta abrangente:

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, *ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas*. [Grifo nosso].

Também não se faz distinção sobre qual é a finalidade da execução musical, ou se o evento onde ela é executada tem finalidades lucrativas ou não: o recolhimento dos valores relativos à execução musical é sempre devido. Ele é cobrado em razão da realização de todo tipo de eventos que envolvam música em qualquer nível, que tenham o mínimo envolvimento de dinheiro em qualquer nível, como a existência de um orçamento.

45 Lei 9.610, art. 68, § 2º: “Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou literomusicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica”.

Os únicos casos em que com certeza não é necessário os pagamentos são em ocasiões, privadas e no recesso familiar, como por exemplo uma festa ou reunião na própria residência⁴⁶. Em todos os outros casos, inclusive festas de formatura e casamento, é cobrado valor pela execução pública musical – embora haja conflitos no judiciário, especialmente no caso de casamentos. Assim, no limite, há cobrança inclusive em eventos e shows beneficentes, e em festa junina organizada em escola pública.

Isso porque a Lei 9.610/98 extinguiu o requisito, presente na legislação autoral anterior, a Lei 5.988 de 1973, de que só eram devidos os direitos relativos à execução pública quando esta visasse lucro, direto ou indireto⁴⁷. Ou seja, ou ganhava-se diretamente com a execução das obras (como no caso de um show), ou indiretamente (como no caso de músicas em lojas, bares e hotéis), mas criava-se um âmbito de proteção relevante para uma ampla gama de atividades de relevância social e cultural, que hoje são objeto de cobrança pelos direitos relativos à execução pública como as demais.

O direito de execução pública musical não se confunde com o valor pago aos artistas que se apresentam num show e nem com o direito de uso privado adquirido com aquisição do exemplar que contém o fonograma executado. Assim, quem organiza um show deve pagar o cachê aos artistas que se apresentaram, e também um valor relativo à execução pública musical, mesmo se esses músicos forem os próprios autores das músicas. Isso se justifica juridicamente pelo direito à execução pública ser separado dos demais direitos autorais, e também pelo fato de que, na grande maioria das obras musicais, como explicado, há mais de um titular de direitos autorais e conexos. Da mesma forma, o dono de uma casa noturna que já comprou o fonograma que executa também deverá recolher o valor da execução pública; a compra do fonograma dá ao comprador apenas o direito de executá-lo em âmbito privado.

46 Neste sentido se manifestou Roberto Corrêa de Mello, presidente da Associação Abramus, na CPI do ECAD do Senado Federal, conforme colocado na p. 39 de seu relatório final: “Para esclarecer o debate em torno da cobrança em festas particulares, afirmou que o critério de “execução pública” se refere a todo local de frequência coletiva com finalidade comercial e que, portanto, os proprietários de casas de festas ou de shows é que devem pagar ao ECAD, e não aqueles que organizam festas em sua própria residência.”

47 Lei 5.988 de 1973, “Art. 73: Sem autorização do autor, não poderão ser transmitidos pelo rádio, serviço de alto-falantes, televisão ou outro meio análogo, representados ou executados em espetáculos públicos e audições públicas, que visem a lucro direto ou indireto, drama, tragédia, comédia, composição musical, com letra ou sem ela, ou obra de caráter assemelhado.” [Grifo nosso]. Sob a égide dessa lei, boa parte da discussão nas ações de cobrança no Judiciário eram se a atividade ensejava lucro indireto ou se não era lucrativa. Com o fim da previsão, a distinção perdeu o sentido.

Mas ora, se é necessária licença prévia e expressa para cada obra executada publicamente, e, diariamente, em milhares de locais do país, temos várias execuções públicas de músicas; e ainda, os direitos autorais e conexos podem ser fragmentados entre diversos titulares diferentes, como esse sistema pode funcionar na prática? Por meio da gestão coletiva de direitos autorais.

2.3. COMO FUNCIONA A GESTÃO COLETIVA?

É extremamente difícil para os titulares de direitos autorais individualmente controlar o uso de suas obras e garantir o recebimento da remuneração pelo uso. Isso se torna ainda mais relevante no caso da execução pública de obras musicais, que como esclarecido no tópico anterior, possui diversos usuários, dos mais diferentes tipos de atividade. Seria inviável para o autor pessoalmente exercer todos os atos necessários, como, conceder cada autorização prévia e fiscalizar o cumprimento dos inúmeros acordos estabelecidos. Assim, para resolver essas questões e diminuir os custos envolvidos, eles delegam certas funções a sociedades de autores e titulares, que irão praticar os atos necessários para que estes tenham seus direitos respeitados⁴⁸. Entram então em cena as organizações de gestão coletiva de direitos autorais.

Podemos definir a gestão coletiva como a atividade administrativa que permite aos titulares de direitos autorais e conexos receberem a remuneração pelo uso de suas obras. Ela consiste basicamente nos autores e titulares se juntando em associações, delegando a elas a faculdade de praticar em nome deles os atos para a defesa dos seus direitos, dada a dificuldade ou até mesmo a impossibilidade de pessoalmente exercer essa administração. Uma sociedade de gestão coletiva nada mais é do que um ente que atua como mandatário de diversos titulares de direitos autorais, com o poder de praticar atos como a autorização prévia pelo uso das obras, e o recolhimento dos usuários dos valores devidos pela utilização das obras protegidas.

48 “Exercer a pessoa física criadora da obra, pessoalmente, todos os atos e cumprir todas as fases de industrialização, comercialização e distribuição, dependendo do tipo de obra, é tarefa talvez possível, mas impensável para a maioria dos autores e artistas. Como os problemas não são isolados e não possuem os autores o dom da ubiquidade, optaram por delegar a função a sociedades de autores e/ou titulares que, além de controlar as autorizações, fiscalizariam seu correto cumprimento, arrecadariam o que de direito, praticariam a defesa dos direitos em juízo e foram dele, buscando as receitas devidas, distribuindo esses direitos” (ABRÃO: 2002, p. 87).

A gestão coletiva surge historicamente na França no final do século XVIII de forma concomitante à criação e difusão da própria ideia de direitos autorais e de que os autores merecem receber pelo uso de suas obras (direitos patrimoniais), tendo as associações de gestão coletiva um papel crucial para a implementação prática do direito de autor⁴⁹. O processo começou com autores dramáticos do teatro francês, encabeçado pelo dramaturgo Beaumarchais, em 1777, e depois se espalhou para outras classes de titulares, sendo a primeira sociedade voltada para o campo musical fundada em 1857⁵⁰. O movimento depois se difundiu pelo mundo⁵¹. No Brasil a primeira organização de gestão coletiva a ser fundada foi a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (Sbat), em 1917.

A gestão coletiva existe para diversos tipos de direitos autorais, podendo se organizar de diferentes formas. Cada país possui um arranjo próprio de associações, de acordo com o processo histórico-cultural de desenvolvimento do setor⁵².

No campo musical brasileiro, conforme explicado com detalhes no capítulo anterior, em geral as primeiras associações a se formarem foram dos compositores, arranjadores e versionistas, que são titulares dos direitos de autor. Nelas também atuavam fortemente as editoras musicais, como titu-

49 “Com efeito, ocupam posições de destaque na arrecadação e na distribuição de direitos de execução as associações de titulares, cuja histórica se identifica com a do próprio direito de autor. Assim, surgidas na França, à época em que começava a fermentar a luta pelo reconhecimento do direito de autor, elas contribuíram decisivamente para sua implementação prática” (BITTAR: 2005, p. 118).

50 Pierre-Augustin Beaumarchais, dramaturgo da *Comédie française* e autor de peças como *As bodas de figaro*, criou em 1777 uma espécie de comitê para discussão de leis de proteção aos autores teatrais, que influi nos debates ocorridos durante a Revolução Francesa sobre o tema, quando foram editadas leis de proteção aos direitos autorais. Assim, este comitê evoluiu para a fundação da *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD). Veio depois em 1837 a *Société des Gens de Lettres* (SGDL), de escritores, fundada por Victor Hugo e Honoré de Balzac, e em 1851 a primeira voltada para a música, a *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (Sacem). Todas as três estão ativas até hoje.

51 “A net of author’s societies, shaped by the cultural environment of each country, slowly spread throughout the world. The collective management of copyright was seen as a practical and efficient way of allowing creators to be compensated” (GERVAIS: 2010).

52 BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 4 ed., p. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 118-119. “Reunidas, de início, por classes de titulares – autores dramáticos entre si, compositores musicais de outro lado e assim por diante, aliás, em consonância com o espírito classistas – foram depois aparecendo entidades híbridas, com titulares de categorias de direitos distintas, em função da necessidade de maior aglutinação de forças. [...] Daí por que, com a evolução dos tempos, em alguns países instituíram-se diferentes associações, obedecendo o critério de categorias, ou não (ou seja, diversas associações do mesmo gênero) e, em outros, subsistiu apenas uma, na representação de todos os intelectuais com obras protegidas”.

lares derivadas de direitos autorais. Depois, quando se passou a garantir legalmente também os direitos conexos (com o Decreto 57.125 de 1965, que promulgou a Convenção de Roma de 1961, primeiro reconhecimento internacional desses direitos), os intérpretes, cantores, músicos acompanhantes e produtores fonográficos passaram a formar suas próprias associações, ou então ingressaram naquelas já existentes.

Ainda, é interessante observar que no Brasil, o surgimento de novas sociedades de gestão coletiva no campo musical se deu muito pela ocorrência de desacordos entre os diferentes tipos de titulares de direitos autorais e conexos, bem como por disputas por poder/prestígio, por remuneração e político-ideológicas.

2.3.1. A gestão coletiva como redução dos custos de transação

A gestão coletiva é tão mais importante quanto maiores forem os custos de o autor pessoalmente praticar os atos necessários para fruir de seus direitos, ou seja, quanto maiores forem os custos de transação envolvidos. A expressão custos de transação, que surgiu na teoria econômica da empresa, se presta a designar os diversos custos envolvidos para se criar e manter uma relação bilateral⁵³. Esses custos podem ser resumidos em três grupos principais, que correspondem aos passos de uma transação comercial: (i) custos para identificar e entrar em contato com a outra parte (busca do negócio), (ii) custos de negociação e (iii) custos de garantir cumprimento do que foi negociado, os de monitoramento⁵⁴.

53 “Custos de transação” é a tradução para o português de “*transaction costs*”, conceito que é utilizado pela primeira vez pelo economista britânico Ronald Coase, em seu artigo seminal “*The Nature of The Firm*”, muito influente no campo econômico e do direito e economia (“*Law and Economics*”), publicado em 1937 no periódico inglês *Economica*. O ponto central do artigo, no que interessa aqui, em apertada síntese, é que existem custos para se contratar um produto ou serviço no mercado, que são os custos de transação, envolvendo a identificação de quem pode fornecer o serviço, entrar em contato com essa pessoa, negociar o preço do produto, monitorar o cumprimento do contrato, entre outros. Utiliza-se então este conceito para nos referir aos custos existentes para a relação entre titulares-usuários de direitos autorais, no tocante à autorização de uso das obras protegidas.

54 “Os custos de transação são custos das trocas ou do comércio. Uma transação comercial tem três passos. Primeiramente, é preciso localizar um parceiro comercial. Isso implica achar alguém que queira comprar o que você está vendendo ou vender o que você está comprando. Em segundo lugar, uma negociação tem de ser fechada entre os parceiros comerciais. Uma negociação é alcançada por uma negociação bem-sucedida, que pode incluir a redação de um acordo. Em terceiro lugar, depois de se ter alcançado uma negociação, é preciso fazer com que ela seja cumprida. O cumprimento implica monitorar o desempenho das partes e punir violações do acordo. Podemos dar os seguintes nomes às três formas de custos de transação que correspondem a esses três passos de uma transação

Ou seja, se em alguns casos o titular de direitos autorais poderá ou não recorrer a esta atividade, em outros as circunstâncias fáticas impõem que use da gestão coletiva para poder usufruir de seus direitos autorais. Este é o caso na execução pública de obras musicais

A situação é mais facilmente entendida com exemplos. O autor de uma obra literária, para receber os direitos patrimoniais decorrentes da circulação de sua obra não precisa recorrer à gestão coletiva. A obra é materializada no exemplar livro, e ele faz um único contrato com a editora encarregada de sua distribuição, recebendo o valor acordado pela venda. Por outro lado, o usuário já está cumprindo com os direitos autorais devidos ao adquirir o exemplar da obra. Situação análoga é encontrada na distribuição de obras musicais materializadas em fonogramas (CD, vinil, arquivos digitais e outros) – a gestão coletiva não tem um grande papel na circulação da obra. Os custos de transação, tanto para o autor quanto para os usuários, não são muito grandes – basta haver um ente intermediário, a editora ou gravadora.

Isso não ocorre na execução pública de obras musicais, onde os custos de transação são extremamente altos. Como visto, o recolhimento de valores de execução pública deve ser feito por diversos usuários, dos mais diferentes tipos – rádios, emissoras de televisão, boates, estabelecimentos comerciais, eventos, casas de show, hotéis, entre outros. Além disso, o direito é pela própria execução pública de cada música – e quem se utiliza de música, usa diversas obras diferentes de forma conjunta. Ainda, há também uma fragmentação sobre os titulares dos direitos sobre uma música. Portanto, seria necessário conseguir a autorização de cada um deles.

A situação se agrava ainda mais porque não há um registro central acurado de quem possui os direitos autorais sobre cada fonograma – tanto porque não é necessário o registro para a proteção autoral, quanto pelo fato de que, mesmo se existisse esse registro, ele dificilmente conteria todas as transferências e cessões de direitos patrimoniais sobre a obra.

Assim, autorizar e recolher os valores individualmente pela execução pública de cada obra musical é insustentável, tanto por parte dos autores quanto pelos usuários. Os autores não teriam como autorizar todos os que querem utilizar cada uma de suas obras, e se houver também mais de um titular, eles teriam que se coordenar para dar a autorização; haveria ainda as questões de cobrança e fiscalização. Também os usuários, principalmen-

comercial: (1) custos de busca para a realização do negócio, (2) custos da negociação e (3) custos do cumprimento do que foi negociado” (COOTER e ULEN: 2010, p. 105).

te os menores, não têm capacidade de i) descobrir quem detêm direitos sobre cada obra; ii) entrar em contato com cada um deles; e iii) proceder a diferentes pagamentos para cada obra.

Logo, para o sistema funcionar, é necessário que haja uma entidade de gestão coletiva, que forneça autorizações para os usuários em conjunto, permitindo-os utilizar das obras em seu repertório, e que faça a cobrança pela sua utilização. Assim, o artista só teria que ter contato com a sua associação de gestão coletiva e para os usuários, basta recorrer a esta sociedade para obter o direito de executar as músicas do repertório daquela sociedade.

A sociedade de gestão coletiva funciona então como grande um intermediário entre os usuários e os artistas, possibilitando uma enorme redução dos custos de transação na execução pública das obras musicais. Usando os poderes conferidos pelos titulares e agindo como mandatárias deles, ela possui a capacidade de conceder licenças sobre o seu repertório, efetuar a cobrança e fiscalização o pagamento por parte dos usuários, tomando as medidas cabíveis caso isso não aconteça, como advertência, negociação ou propositura de ação judicial. Assim, após arrecadar, elas distribuem os valores recebidos entre os titulares de direitos autorais, tornando então possível para eles a fruição de seus direitos patrimoniais sobre a execução pública.

2.3.2. Disciplina legal das entidades de gestão coletiva no Brasil

Assim, para atender a essa necessidade de redução dos custos de transação, foi construída toda uma normatização jurídica para a gestão coletiva. Aqui se trata apenas dos aspectos da LDA anteriores à reforma legislativa de 2013, sendo esta é abordada no “Capítulo 6” desse livro.

A base constitucional da gestão coletiva é o direito de livre de associação, que está garantido na Constituição Federal nos art. 5º, incisos XVII a XX. O inciso XVII estabelece a plena liberdade de associação para fins lícitos; o XVIII, que a criação de associações independe de autorização, vedando a interferência estatal em seu funcionamento; o XIX, que elas só poderão ser dissolvidas por decisão judicial transitada em julgado; e o art. XX que ninguém pode ser forçado a associar-se ou permanecer associado⁵⁵. Assim, é livre que os autores criem entidades associativas para

55 Constituição, art. 5º: “XVII – é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar; XVIII – a criação de associações e, na forma da lei, a de cooperativas independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento; XIX – as associações só poderão ser compulsoriamente dissolvidas ou ter suas atividades suspensas por decisão judicial, exigindo-se, no primeiro caso, o trânsito em julgado; XX – ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado.”

a defesa de seus direitos, desde que observados os requisitos legais aplicáveis, que são os gerais da lei civil, como a necessidade de registro no cadastro de pessoas jurídicas, e os presentes na legislação específica de direitos autorais.

A LDA trata das associações de gestão coletiva em seus arts. 97 a 100-B, sendo esta parte da Lei 9.618/98 profundamente alterada pela Lei 12.853/13, que trouxe a reforma da gestão coletiva de direitos autorais. A nova lei adicionou os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 100-A e 100-B e acrescentou diversos parágrafos aos arts. 97, 98 e 99, transformando o sistema nacional de gestão coletiva de direitos autorais. Em síntese pode-se resumir que a nova lei estabeleceu diversos novos requisitos para o funcionamento das associações de gestão coletiva e também uma supervisão estatal sobre as associações, que não existia anteriormente.

O *caput* do art. 97 estabelece capacidade e liberdade dos autores se associarem, colocando o requisito de que essa associação seja feita sem intuito de lucro⁵⁶. Ou seja, os valores arrecadados deverão ser repassados para os titulares ou empregados com a manutenção e despesas administrativas das associações. Os seus três parágrafos, existentes já antes da reforma e que subsistiram a ela, preveem que: (a) o autor não pode pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos de uma mesma natureza (antigo §1º, e agora §2º); (b) o titular pode se transferir para outra associação, bastando a comunicação à associação de origem (antigo §2º, agora §3º); e (c) as associações no exterior serão representadas por associações nacionais (antigo §3º, agora §4º).

O art. 98 estabelece que as sociedades com o ato de filiação, se tornam mandatárias dos seus associados, podendo praticar todos os atos necessários à sua defesa judicial e extrajudicial, bem como fazer a cobrança desses direitos⁵⁷. Este é o cerne da gestão coletiva: a delegação dos titulares às associações de capacidades de defender os seus direitos autorais. Tal artigo assegura a legitimidade dessas associações para tanto. O antigo parágrafo único deste art. 98 (que se manteve na reforma no §15º do mesmo artigo), estabelece a possibilidade dos autores praticarem pessoalmente os atos de

56 Lei 9.610/98 “Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.”

57 Lei 9.610/98 “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 (Redação dada pela Lei nº 12.853, de 2013).”

gestão de seus direitos autorais, desde que feita a comunicação prévia à sociedade na qual ele esteja filiado.

O art. 99 trata do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos valores relativos à execução pública de obras musicais, o ECAD, e será abordado nos próximos tópicos.

O art. 100 trazia o direito de fiscalização dos filiados de uma associação de gestão coletiva sobre esta associação. Ele colocava que, por meio de requerimento de um terço dos associados e às suas expensas, poderia ser feita uma vez por ano auditoria na associação. No entanto, as exigências de um terço para fazer o pedido e a necessidade de arcar com os custos acabava por coibir bastante que tal fiscalização ocorresse na prática.

Pela análise da disciplina legal da LDA, conclui-se que a gestão coletiva é um sistema que se baseia na liberdade de associação dos titulares, nos quais eles próprios escolhem fazer parte de uma associação para ter seus interesses melhor protegidos.

Com as racionalidades econômica e jurídica expostas, cabe perguntar: como as sociedades de gestão coletiva fornecem a autorização para o uso de seu repertório?

2.3.3. Método de licenciamento

O que ocorre na maioria dos casos, ao redor do mundo é a concessão de uma licença geral, em bloco e única, que permite que o usuário se utilize quantas vezes quiser de todas as músicas pertencentes ao repertório da associação – por isso, são chamadas de *blanket licenses*⁵⁸, licença-cobertor ou de licenças em branco. Não se especifica quais obras estão abrangidas, nem quantas vezes elas serão executadas, mas sim apenas os prazos de utilização (por exemplo, para um evento único, para um período determinado ou com base mensal). As associações de autores de diferentes países fazem acordos de representação mútua, o que permite também o uso de músicas estrangeiras – por isso, a licença normalmente é dada sobre o chamado *repertório musical de músicas protegidas*⁵⁹.

58 Explica Verônica Torri: “O chamado *blanket license* é um tipo de licença que permite ao usuário utilizar toda e qualquer obra musical que faça parte do catálogo ou repertório da entidade de gestão coletiva, e na quantidade desejada pelo usuário, mediante o pagamento de uma tarifa única periódica” (TORRI: 2011, p. 85).

59 “As sociedades que realizam a gestão coletiva dos direitos de execução pública tratam as autorizações de uso sem prévia consulta aos autores (administração coletiva plenamente desenvolvida) e o método primordial empregado para isso são as licenças gerais – ou globais ou em branco – por meio das quais estas sociedades autorizam aos difusores,

Esse é o método de licenciamento mais usado na execução pública, sendo também o único a ser utilizado no Brasil pelas associações de gestão coletiva daqui até agora.

No entanto, não existe apenas a *blanket license* a nível global. Nos Estados Unidos são utilizados outros quatro tipos: (i) licença por programação; (ii) licença direto para o telespectador; (iii) licença por uso; e (iv) licença direta/na fonte⁶⁰, que são mais restritos que o das licenças gerais. A licença por programação limita a utilização de todo o repertório a determinados programadas do usuário (limitação de objeto de uso); a licença direto para o telespectador permite o pagamento de um único valor no caso de retransmissão de uma programação de uma emissora por outra; a licença por uso cobra de acordo com as obras efetivamente utilizadas, a frequência da utilização; e a na fonte, é aquela em que o titular dos direitos autorais negocia diretamente com o usuário (essa com maiores custos de transação, e mais difícil de ser colocada em prática).

Em troca da licença cobertor ou de outro tipo de licença, o ente associativo recebe um valor, que deve repassar para os titulares, do qual retêm uma parte para cobrir pelas suas despesas administrativas. É importante lembrar que, como não pode haver pela lei finalidade de lucro nas entidades de gestão coletiva (art. 97 LDA), as taxas administrativas devem servir apenas para cobrir os custos das associações.

2.3.4. A necessidade da gestão coletiva na execução pública de obras musicais

Portanto, pelos altos custos de transação envolvidos, temos que na execução pública de obras musicais a gestão coletiva é uma necessidade. Se o autor quer receber pelo uso de suas obras, ele terá que recorrer a uma associação, que poderá fazer a arrecadação dos valores devidos por suas obras. Temos, portanto, uma gestão coletiva chamada de forçosa, conforme a lição de José de Oliveira Ascensão⁶¹.

na forma, lugar e durante os prazos convencionados na licença, o uso de todas as obras do repertório que administram – nacionais e estrangeiras (a respeito das quais os autores exerceram o direito de divulgação), geralmente chamado *repertório mundial de obras ou repertório mundial de músicas protegidas*” (LIPSZYC: 1993).

60 CADE, SDE. Secretaria de Direito Econômico no Ministério da Justiça (SDE), nota técnica no processo administrativo perante o CADE nº 08012.003745/2010-83, o caso “ECAD x ABTA”. p. 54-55.

61 “Se o autor quer dar a obra à exploração comercial, particularmente se o quiser fazer pela radiodifusão ou pelo audiovisual, o autor terá fatalmente de recorrer a outrem para o seu exercício. [...] Intervêm então as entidades de gestão coletiva que chamamos forçosa.

Este autor é crítico desse tipo de gestão coletiva, afirmando que ela faz gerar distorções. Uma delas é que o autor perde a capacidade de exercer pessoalmente os seus direitos autorais, ficando necessitado da intermediação da entidade e trocando o poder de decidir que se a obra será ou não utilizada pelo recebimento de uma remuneração, não havendo liberdade de associação:

Quer goste, quer não, o autor terá que confiar a uma entidade de gestão coletiva o exercício desses direitos.

E com isso se dá a primeira grande distorção. Esse direito de autor, que resultava tão individualizado pela lei, é na prática um direito de representação obrigatória. O autor é a pessoa de quem se fala; mas não é a pessoa que fala.

Essa interposição é hoje fatal. Em largos domínios o direito de autor, de direito que pode ser exercido por meio de mandatário, tornou-se direito que só pode ser exercido por meio de mandatário; direito necessariamente não pessoal. E de direito de autorização passou a direito de remuneração. O que significa que tudo o que dizem as leis sobre a necessidade de autorizar previamente a utilização é ficcioso: ao autor só cabe decidir que a obra seja utilizada. Troca isso na prática por um crédito a uma remuneração contra o ente de gestão (ASCENÇÃO: 1997, p. 621).

Além disso, com as licenças gerais, acaba ocorrendo uma modificação na prática do conceito legal de autorização prévia e expressa: a autorização se dá somente em bloco, o que faz perder a individualidade de cada obra no meio do todo, já que:

Cada obra fica dissolvida num conjunto. Não há negociação de obras singulares. [...] A negociação é feita a granel. E temos uma distorção ainda maior. O caráter individual perdeu-se completamente. A obra é um elemento de mas-

O autor ou outros titulares não têm outro remédio. A adesão ou contratação com entidade de gestão coletiva supõe-se livre, mas eles fatalmente o terão de fazer para a eficácia da exploração de seus direitos” (ASCENÇÃO: 2013). Disponível em: <<http://bit.ly/1FaKS6u>>. Acesso em: 21/11/2014.

sa. Não há nada que a especifique naquela gestão coletiva (ASCENÇÃO: 1997, p. 622).

Apesar dessas críticas, fato é que a gestão coletiva tem a importante função de possibilitar o aproveitamento econômico de suas obras pelos autores. As associações exercem um papel vital, de extrema importância para a garantia dos direitos autorais a seus titulares. O que se busca elucidar por essas colocações é que o autor fica dependente das entidades de gestão coletiva para o exercício de seus direitos patrimoniais, especificamente o de recebimento pela execução pública.

Portanto, tem-se que na execução pública de obras musicais, a liberdade de associação dos autores não é tão livre assim, visto que eles precisam recorrer à gestão coletiva.

Além disso, percebe-se que a autorização prévia na prática é feita sem consulta real ao seu titular, havendo uma presunção de aceitação pelo fato dele ter-se filiado à associação e ter-lhe concedido poderes de agir como seu mandatário.

2.3.5. Multiplicidade de associações de gestão coletiva musical e sua unificação no ECAD

Conforme explicitamos no capítulo anterior, o sistema brasileiro de gestão coletiva acabou tornando-se fragmentado, com o surgimento de diversas associações a cobrar valores pela execução pública de obras musicais⁶². Isso gerava diversas dificuldades ao sistema pátrio⁶³, e novas associações continuavam a surgir. Dificuldades para os usuários, pois eles recebiam mais de uma notificação de cobrança pelo mesmo evento e não sabiam para quem pagar. Para os titulares, pois sofriam com a arrecadação das so-

62 Em 1960, com a fundação da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam) em 7 de agosto deste ano, passaram a existir cinco entidades de gestão coletiva atuando na cobrança pela execução pública: além desta, havia a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), a União Brasileira de Compositores (UBC), a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (Sbacem) e a Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil (Sadembra).

63 Vide, por exemplo, o que coloca José Carlos Costa Netto: “A partir deste ano [1960] ficou patente a desorganização do panorama autoral brasileiro. Cinco sociedades arrecadadoras disputavam a cobrança e a arrecadação de direitos autorais, confundindo e desgastando sobremaneira tanto os usuários dos direitos autorais quanto os próprios titulares destes. [...] Portanto, suas justificadas queixas alcançavam grande repercussão. Esse estado de coisas se agravava sensivelmente quando se tentavam enfrentar as dificuldades decorrentes da extensão do território nacional” (NETTO: 1982, p. 15).

cidades, que se tornava prejudicada por essas dificuldades. Além disso, havia obras em que os titulares de direitos autorais estavam em mais de uma associação, tornando sua arrecadação e distribuição mais complicada.

Com isso, pela multiplicidade de associações, aumentam novamente os custos de transação envolvidos na execução pública de obras musicais, prejudicando a recepção e o exercício desses direitos.

Por esses motivos, após tentativas das associações de se auto-organizarem em um sistema central⁶⁴, a solução encontrada foi sua unificação por força da Lei 5.988 de 1973 (a antiga Lei de Direitos Autorais, que foi a primeira grande lei específica a sistematizar e regular os direitos autorais). Nela, o legislador centralizou o sistema de arrecadação e distribuição dos valores de execução pública dos direitos autorais. Todas as associações existentes deveriam se juntar e criar um único escritório central, para a arrecadação e distribuição dos direitos autorais e conexos de execução pública de direitos autorais. Assim surge o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD.

2.4. O SISTEMA ECAD E SEU FUNCIONAMENTO ANTES DA LEI 12.853/13

O ECAD nada mais é do que uma associação das associações de titulares de direitos autorais voltadas para a gestão coletiva, com a competência de arrecadar e distribuir em todo o território nacional os direitos relativos à execução pública de obras musicais. É uma entidade de direito privado, que arrecada os valores devidos dos usuários e depois repassa para as associações de acordo com o volume de execuções do repertório de cada uma: quanto mais vezes ele for executado, mais a associação vai receber. Por sua vez, a associação repassa os valores aos titulares de direitos autorais de seu repertório.

Sua previsão legal veio no art. 115 da Lei 5.988/1973, que estabelecia a necessidade das associações organizarem, dentro de um prazo, um escritório central. O parágrafo 1º deste artigo também estabelecia que ele não

64 Conforme relatado no capítulo anterior, foram dois momentos em que se buscou união entre as associações. O primeiro foi com a formação da Coligação em 1959, reunindo três associações (Sbacem, Sadembra e Sbat). O segundo, e maior esforço, se deu em 2 de junho de 1966, quatro das associações então existentes (Sbat, UBC, Sadembra e Sbacem) se reuniram criando o Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA), um escritório central para a arrecadação controlado por essas quatro, como tentativa de dar resposta aos problemas então presentes e também para tentar afastar a intervenção estatal.

podia ter intuito de lucro, e deveria funcionar de acordo com um estatuto aprovado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA)⁶⁵. O ECAD foi construído às pressas pelas associações até então existentes no final de 1976, entrando em funcionamento em 1º de janeiro 1977.

2.4.1. O CNDA e sua desativação

E o que era o CNDA? Juntamente com o ECAD, a lei criou um órgão público, com a função de organizar o setor e solucionar os problemas então existentes. Também pelo fato de ao ECAD ter sido outorgado pela lei o monopólio sobre a arrecadação e distribuição desses valores, e sendo a gestão coletiva na execução pública musical, portanto, colocada agora não só como forçosa (por ser necessária), mas forçada pela determinação legal (ou seja, não se pode arrecadar fora do sistema ECAD)⁶⁶, o legislador julgou necessário um órgão público de supervisão sobre o setor dos direitos autorais.

O Conselho Nacional de Direito Autoral era previsto no art. 116 da Lei 5.988/1973, sendo “o órgão de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos de autor e direitos que lhe são conexos”. Ele era organizado pelo Poder Executivo Federal, fazia parte Ministério da Cultura. Ele entrou em funcionamento no início de 1976, e teve diferentes formulações em estrutura ao longo de seu funcionamento, contando ba-

65 Lei 5.988/73, revogada. “Art. 115 Art. 115. As associações organizarão, dentro do prazo e consoante as normas estabelecidas pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, um Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos direitos relativos à execução pública, inclusive através da radiodifusão e da exibição cinematográfica, das composições musicais ou literomusicais e de fonogramas.

§ 1º O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição que não tem finalidade de lucro, rege-se por estatuto aprovado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral.

§ 2º Bimensalmente o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição encaminhará ao Conselho Nacional de Direito Autoral relatório de suas atividades e balancete, observadas as normas que este fixar.

§ 3º Aplicam-se ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, no que couber, os artigos 113 e 114”.

66 José de Oliveira Ascenção distingue a gestão coletiva forçosa da forçada: enquanto que na forçosa, ela é necessária pelas circunstâncias fáticas da execução pública musical, conforme explicado acima, na forçada ela é um imperativo legal obrigatório imposto pela lei: “Este panorama [da gestão coletiva forçosa] será transformado por uma figura anômala: a gestão coletiva forçada ou obrigatória. Pode a lei, atribuindo direitos sobre bens intelectuais, determinar que estes só podem ser exercidos por uma entidade de gestão coletiva. Então, todos os titulares de direitos daquela natureza ficam automaticamente sujeitos a uma entidade de gestão coletiva, se porventura quiserem explorar suas obras ou prestações” (ASCENÇÃO: 2013, p. 151). Disponível em: <<http://www.oea.pt/upl/%7B4b4a9e38-4966-454c-ae50-678ff72be95c%7D.pdf>>.

sicamente com uma presidência e um Conselho, com as mudanças ocorrendo mais na forma de Composição do Conselho (vide pontos 1.3 e 1.4 do capítulo anterior).

Suas atribuições eram variadas, incluindo funções típicas da supervisão estatal sobre as associações (como autorizar seu funcionamento e fiscalizá-las, bem como elaborar o estatuto do ECAD), funções de resolução de determinados tipos de litígios (entre autores, intérpretes e associações entre si, ou uns com outros, ou de processos administrativos desses assuntos) e funções de regulação sobre o setor de direitos autorais, expedindo diversas resoluções e portarias sobre o campo dos direitos autorais⁶⁷.

Apesar de inicialmente a intenção do CNDA fosse atuar em todos os diversos campos do direito do autor, ocorreu que seu funcionamento voltou-se quase exclusivamente à questão da execução pública de obras musicais, e sua gestão coletiva⁶⁸.

Portanto, temos que quando da criação do ECAD, o CNDA exercia um papel extremamente importante no funcionamento do sistema de gestão coletiva.

Acontece que o CNDA foi desativado em abril de 1990, quando o recém-eleito presidente Fernando Collor de Mello acabou com Ministério da Cultura, transformando-o em uma Secretaria Especial. Quando o Ministério da Cultura foi reativado em 1992, pelo então presidente Itamar Franco, o CNDA não voltou a funcionar. Assim, o CNDA passou a existir na lei, e não na prática. Seu sepultamento definitivo ocorreu com a edição da atual LDA, a Lei 9.618, em 1998, que não trouxe sua previsão.

Com isso, o funcionamento do ECAD e de suas as suas associações ficou efetivamente livre e autônomo, se acabando com a organização pública até então existente na gestão coletiva de direitos autorais: essa passou a ser uma atividade inteiramente privada. Invocando a liberdade de associação garantida pela Constituição de 1988, representantes das associações e do ECAD passaram a repudiar a atividade estatal de regulação e supervisão sobre suas atividades, afirmando que ela seria inconstitucional.

67 Sobre as funções do CNDA, temos os artigos, 116 a 119 da Lei 5.988/73, outras previsões nesta lei e também legislação esparsa como o Decreto Federal nº 84.252/879.

68 “Deve-se anotar, no entanto, que inobstante voltado, por lei, a todos os campos da atividade intelectual, sempre se mostrou o CNDA preso à ação na área de execução musical e na contínua reformulação administrativa de sua central arrecadativa (como, aliás, se verifica pela própria enumeração de suas resoluções, não tendo, por outro lado, obtido sacração concreta nas medidas tentadas em outras áreas, como no campo do direito de sequência)” (BITTAR: 2005, p. 127).

Esse vazio deixado pelo fim do CNDA e a falta de atuação de órgãos do estado no setor sofreu muitas críticas. José de Oliveira Ascensão, sobre o fim do CNDA, afirma que o sistema de gestão coletiva ficou acéfalo:

[O] ECAD permanece. Mas, por ter-se silenciado o CNDA, deixou de ser uma entidade sujeita à supervisão de um órgão administrativo imparcial. Caiu-se numa situação de vazio legal, que referimos atrás. Todo o estatuto dessas identidades de torna indefinido, por desaparecimento do elemento que as complementava [...]. A situação atual e profundamente perturbadora. Abandona-se o Direito Autoral à lei da selva, em vez de se prover a sua disciplina justa (ASCENÇÃO: 1997, p. 633-634).

Dessa forma o Brasil tornou-se uma exceção entre os países no mundo por contar com um monopólio instituído por lei na arrecadação dos direitos de execução pública sem possuir nenhum tipo de supervisão ou controle estatal.

2.4.2. Funcionamento do ECAD autônomo sob a Lei 9.610/98

O “Capítulo 4” desta obra trata, profundamente, do funcionamento do ECAD, trazendo ainda valiosas entrevistas e percepções de pessoas envolvidas na área. Não obstante, para completar a exposição da estrutura legal do sistema de gestão coletiva no Brasil cabe agora apresentar breves noções dos principais aspectos de funcionamento do sistema ECAD. Ressalta-se que se trata de uma exposição sob a égide da Lei 9.610/98 com algumas referências à reforma da gestão coletiva pela Lei 12.853/13, quando pertinente.

A LDA manteve o ECAD em seu art. 99, de teor quase idêntico ao artigo anterior, mas eliminando as referências que aquele fazia ao CNDA⁶⁹. Em seu parágrafo primeiro, ela manteve que o ECAD não tem finalidade de lucro, e no parágrafo segundo estabelece que ele será dirigido e administrado

69 Lei 9.610/98, modificada pela Lei 12.853/2013: “A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B”.

pelas associações que o integrem⁷⁰. Além disso, foi estabelecida a legitimidade de atuação processual do ECAD em nome próprio como substituto dos autores (§2º), que o recolhimento de valores só se dará por depósito bancário (§3º) e que o ECAD pode manter fiscais, que não poderão receber dos usuários quaisquer valores, sob pena de inabilitação para o exercício da função (§§ 5º e 6º).

O ECAD não era obrigado por lei a cumprir com obrigações de transparência, como por exemplo divulgar seu estatuto, quais os valores arrecadados e o quando cada associação recebe. Apenas a partir de 2004 o ECAD passou a divulgar seu balanço patrimonial em seu site. Foi apenas com a Lei 12.853/2013 que a transparência passou a ser um princípio que deve orientar as atividades do escritório e das associações de gestão coletiva.

A cada ano, a arrecadação ECAD foi aumentando. Nota-se que os valores são altos: em 2009, foram arrecadados R\$ 374 milhões; em 2010, R\$ 432 milhões; em 2011, R\$ 540 milhões; em 2012, R\$ 624 milhões; em 2013, houve um salto na arrecadação, de R\$ 1.190 milhões; e em 2014, R\$ 1.219.931.315,00⁷¹.

Do total do valor arrecadado, 75,5% era distribuído entre os titulares de direitos autorais, e o restante, 24,5%, era retido como taxa administrativa, para cobrir os gastos com a atividade e a manutenção do órgão e das associações, com 17% ficando com o ECAD e 7,5% com as associações⁷². A nova lei estabeleceu o valor mínimo de 77,5% de distribuição para os titulares, diminuindo a parcela que pode ser retida pela administração. Esse mínimo será aumentando progressivamente, até que em quatro anos atinja a marca de 85%⁷³.

70 Lei 9.610/98, modificada pela Lei 12.853/2013, art. 99: “§ 1º O ente arrecadador organizado na forma prevista no *caput* não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado por meio do voto unitário de cada associação que o integra.

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

71 Fonte: Site do ECAD, disponível em: <<http://bit.ly/1xZwonz>>. Acesso em: 28/01/2016.

72 Dados sobre o percentual retido pelo ECAD e as associações retirado de. p. 59, e de CADE – Processo Administrativo nº 08012.003745/2010-83, o caso “ECAD x ABTA”, Voto do Conselheiro Relator Elvino de Carvalho Mendonça, p. 85-86.

73 Lei 9610/98, modificada pela Lei 12.853/2013, art. 99: “§ 4º A parcela destinada à distribuição aos autores e demais titulares de direitos não poderá, em um ano da data de publicação desta Lei, ser inferior a 77,5% (setenta e sete inteiros e cinco décimos por cento) dos valores arrecadados, aumentando-se tal parcela à razão de 2,5% a.a. (dois inteiros e cinco décimos por cento ao ano), até que, em 4 (quatro) anos da data de publicação desta Lei, ela não seja inferior a 85% (oitenta e cinco por cento) dos valores arrecadados”.

Sem a atuação do CNDA, e antes da reforma, coube ao ECAD se auto-organizar e estabelecer sua forma de funcionamento. Assim, este órgão edita por meio de sua Assembleia Geral três documentos fundamentais: seu *estatuto*; o *regulamento de arrecadação* e o *regulamento de distribuição*. Todos os três são formulados e alterados pela Assembleia Geral do ECAD (que, além disso, também tem a capacidade de eleger a diretoria do órgão).

O estatuto do ECAD estabelece as regras de funcionamento, votação e administração do órgão. Sua primeira versão entrou em vigor após a edição da Lei 9.618, aprovado em junho de 1998, e que se manteve em vigor até pouco tempo depois da reforma legislativa da gestão coletiva em 2013⁷⁴. Ele possuía 31 artigos, divididos em oito capítulos. Para a compreensão de como o sistema funcionava, cabe ressaltar três aspectos principais, estruturantes da forma como o ECAD era gerido e da forma de distribuição de votos entre as associações. São eles: a distinção entre associações efetivas e administradas, os requisitos de entrada de uma nova associação no ECAD e a forma de distribuição do poder de voto na Assembleia Geral do órgão.

Primeiro, o art. 7º do estatuto distingue as associações de gestão coletiva membras do ECAD em dois grupos: as efetivas, com direito a voto na Assembleia Geral, e as administrativas, sem direito de voto. Ou seja, apenas as efetivas participavam do processo decisão do órgão, detendo capacidade política e de direção, havendo assim um grau hierárquico superior das efetivas em relação às administradas. A diferenciação entre elas, conforme exposto abaixo, é basicamente de tamanho e valor de seu repertório (obras protegidas administradas pela associação) e número de artistas/titulares associados.

Segundo, os arts. 8º e 9º do estatuto eram os que estabeleciam os requisitos de entrada de uma nova associação. Para entrar no ECAD na condição de administrada, era necessário que a postulante possuísse titularidade igual ou superior a 10% da média de obras administradas pelas associações já membras (repertório igual ao superior a 10% repertório médio das associações), além de aprovação na Assembleia Geral por 2/3 dos votos sociais. Já para passar à condição de associação efetiva, era necessário deter um re-

74 Este estatuto estava disponível no *website* do ECAD até aproximadamente o final do segundo semestre de 2013. Depois, no ano de 2014, quando o autor procurou consultá-lo novamente *online*, ele havia sido retirado. O novo estatuto, agora disponível, foi aprovado em julho de 2015.

repertório de obras igual ou superior a 20% do repertório médios detido pelas outras associações e também comprovar possuir um quadro social igual ou superior a 20% da média de filiados das associações efetivas.

Tais requisitos dificultavam enormemente a entrada de novas associações no sistema ECAD. Uma vez que apenas associações membras do ECAD são abitadas a receber valores arrecadados nacionalmente por conta do direito de execução pública musical, ficava patente a extrema dificuldade de que associações de gestão coletiva *fora* do ECAD conseguissem um repertório do tamanho necessário para seu ingresso, visto que seus associados não recebem os valores oriundos da execução pública de suas músicas.

Terceiro, a votação na Assembleia Geral se dava com base na arrecadação do último ano: a divisão de votos era proporcional ao valor da última arrecadação anual de cada associação conforme o art. 17 do estatuto. Percebe-se com isso que a administração do escritório central segue uma lógica monetária simples: as associações cujo repertório gera maior arrecadação possuía maior poder de gestão e direção. Essa correlação entre arrecadação e poder político ajudou a criar uma certa dominância de determinadas associações no ECAD.

Enquanto o estatuto cuida das regras de funcionamento básicas do ECAD, o *regulamento de arrecadação* deve tratar da cobrança do valor devido pela execução pública de obras musicais, estabelecendo os critérios e modos. Este documento foi diversas vezes modificado, e sempre apresentou grau considerável de complexidade, não cabendo aqui uma exposição a fundo. Cabe também ressaltar que o regulamento de arrecadação (assim como o de distribuição) era objeto corriqueiro de disputas, principalmente entre titulares e usuários (enquanto no de distribuição as disputas eram mais entre associações e titulares, entre si ou uns com os outros).

Por ora, basta saber que seu resultado final é basicamente a formação de uma *tabela de preço única*, que divide os usuários em 4 grandes grupos: permanentes, eventuais, rádio/TV e serviços digitais. A tabela está disponível *online* no site do ECAD⁷⁵, e estabelece critérios de cobrança baseados em valor fixo por tamanho do espaço musicado (por m²), percentual do total de Receita Bruta do usuário (como em TVs abertas e por assinatura), percentual do valor arrecadado com o evento ou de seu orçamento. O novo

75 Tabela de preços do ECAD disponível em: <<http://bit.ly/1uKp514>>. Acesso em: 28/01/2016.

estatuto do ECAD, em concordância com a Lei 12.853/2013, também estabeleceu como a possibilidade de arrecadar com base em valores negociados a serem pagos mensalmente pelo usuário.

Já o *regulamento de distribuição* estabelece a forma pela qual os valores arrecadados chegam aos artistas. Faz-se novamente as ressalvas sobre suas constantes mudanças, a complexidade do assunto. Em síntese, ele estabelece duas formas principais de distribuição: a direta e a indireta. Na indireta, a aferição das músicas tocadas se dá por amostragem estatística feita pelo ECAD, enquanto que na direta a relação de todas as músicas executadas é mandada pelo usuário (como no caso de shows, em que organizar deve elaborar e enviar uma lista das músicas tocadas ao ECAD).

Os valores sobre os quais não se consegue identificar os titulares dos direitos autorais recolhidos ficam sob a rubrica “créditos retidos”, à espera de identificação. Passados até cinco anos sem que ela seja feita, os valores serão distribuídos arrecadaram-na rubrica de origem e, caso esta tenha sido extinta, na rubrica que a substitua.

2.4.3. A composição do ECAD

A composição do ECAD variou ao longo do tempo, com entrada e saída de associações e mudanças no *status* (de administrada para efetiva ou vice-versa) das associações afiliadas. As duas últimas mudanças foram, no final de 2010, a saída da Anacim (associação administrada) do ECAD em sequência a denúncias de que ela não estaria repassando aos seus associados os valores recebidos pelos titulares e ao fechamento de sua sede no Distrito Federal⁷⁶, e a promoção da associação Assim da categoria de administrada para efetiva, em janeiro de 2012⁷⁷.

Atualmente, o ECAD conta com nove associações, sendo que a distinção entre efetiva e administrada deixou de existir com a publicação do novo estatuto. São elas, organizadas por categoria e data de fundação (obtidas no respectivo site de cada associação):

76 Ata da 376ª Reunião Ordinária da Assembleia Geral do ECAD. “Ante o narrado, e com o consenso de todos, decidiu a Assembleia Geral, uma vez confirmado o fechamento da Anacim, diga-se, prejudicado o atendimento de associados em sua sede (Brasília), seja a associação Anacim, até que comprovada sua atuação regular, desligada do Sistema Informatizado do ECAD”. Disponível em: <<http://bit.ly/1FaPo2k>>. Acesso em: 27/05/2015.

77 Ata da 392ª Reunião Ordinária da Assembleia Geral do ECAD, ocorrida em 26/01/2012, Na ata, há o procedimento de verificação do atendimento de todos os requisitos para mudança de categoria, e com seu atendimento a Assim passou a ser uma associação efetiva. Documento disponível em: <<http://bit.ly/1zzVNn7>>. Acesso em: 27/05/2015.

1. UBC – União Brasileira de Compositores fundada em 1942.
2. Sbacem – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, fundada em 1946.
3. Sicam – Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais, fundada em 1960.
4. Socinpro – Sociedade Brasileira de Administração e Proteção e Direitos Intelectuais, fundada em 1967.
5. Assim – Associação de Intérpretes e Músicos, fundada em 1978.
6. Amar – Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes, fundada em 1980.
7. Abramus – Associação Brasileira de Música e Artes, fundada em 1982.
8. Sadembra – Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil, fundada em 1956.
9. Abrac – Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos, fundada em 1999.

Nos últimos anos, as duas associações de maior arrecadação, e que, portanto, concentravam a maior parte dos votos na Assembleia Geral – ou seja, antes do estabelecimento do voto unitário para cada associação, em 2013 – são a Abramus e a UBC.

Encerra-se aqui este capítulo. Com as informações acima apresentadas, espera-se ter apresentado ao leitor uma exposição instrutiva dos principais aspectos jurídicos da gestão coletiva de direitos autorais no Brasil, e que com isso ele possa navegar mais documente e com mais facilidade por este intrincado e por vezes desconhecido tema.

Alerta-se novamente que o panorama legal aqui apresentado é, em muitos aspectos, anterior à reforma legal da gestão coletiva de 2013. Apesar disso, fato é que muitos dos aspectos aqui descritos continuam sob a nova lei e que muitas das mudanças intentadas pela lei ainda estão por ocorrer na prática. Além disso, conhecer e entender o passado é também compreender a situação atual e o futuro por vir.

O ECAD E SUA ESTRUTURA

Por Mariana Giorgetti Valente,
Pedro Augusto P. Francisco
e Elizete Ignácio

3.1. O SISTEMA DE GESTÃO DE DIREITOS AUTORAIS

No Brasil, a indústria da música emprega a gestão coletiva para algumas finalidades diferentes. Neste capítulo, nosso foco é a gestão coletiva por execução pública musical, prerrogativa do ECAD, escritório central de arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas, nos termos do artigo 99 da Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9.610/09, LDA), levando em consideração algumas mudanças trazidas pela Lei 12.853/2013. De acordo com a definição do regulamento de distribuição do ECAD, aprovado em 2015, os titulares dos direitos autorais são pessoa físicas ou jurídicas, participantes da criação da obra musical ou gravação de fonograma.

O *titular autoral*, na definição do ECAD, é o detentor de direitos patrimoniais sobre a obra musical, pessoa física ou jurídica. Nessa categoria, encontram-se dois grupos: os autores/compositores e os editores. O *titular conexo*, por sua vez, é a pessoa física ou jurídica detentora dos direitos patrimoniais do fonograma. Neste caso, o regulamento estabelece três grupos: intérpretes, produtores fonográficos e músicos acompanhantes (ECAD, regulamento de distribuição, 2015).

O regulamento do ECAD fala em *titular de direito*, uma figura distinta do autor. Conforme foi abordado no capítulo anterior, a Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9610/98) estabelece, no seu art. 11, que somente serão considerados autores de uma obra as pessoas físicas. Contudo, no parágrafo que segue, a própria lei estipula que a proteção concedida ao autor poderá ser estendida a pessoas jurídicas, nos casos previstos. Assim, quando um autor, criador da obra, transfere seus direitos para terceiros, sejam eles pessoas físicas ou jurídicas, são estes que se tornam titulares do direito sobre a obra em questão.

Os direitos dos titulares de uma obra autoral são muitos, e estão previstos, de forma exemplificativa, nos arts. 24 e 28 da LDA. Porém, no que tange à gestão coletiva de obras musicais, a interpretação das diversas instituições que operam no sistema agrupa os direitos em cinco diferentes categorias de proteção (e, conseqüentemente, de negociação): o *direito de edição gráfica*, especialmente de partituras, mas também da publicação de letras de canções sem o suporte sonoro; o *direito de representação pública para obras teatrais* (que podem ou não incluir obras musicais ou literomusicais); o *direito fonomecânico*, assegurado ao autor quando sua obra é gravada em algum suporte (que atualmente pode ou não ser físico); o *direito de inclusão e sincronização*, que se refere ao uso das obras musicais em produções de audiovisual ou teatral; e o *direito de execução pública*. Cada um desses direitos implica em um sistema próprio de categorias, representações, conceitos, mediações e modelos de negócio que se inter cruzam e se suportam.

Essas categorias mostram que autores e coautores são apenas uma espécie entre os muitos agentes que atuam neste sistema, com os quais eles devem compartilhar os rendimentos econômicos de sua obra: intérpretes, produtores fonográficos, editores, representantes ou representados de instituições como gravadoras, editoras, associações de gestão coletivas de direitos de execução, de sincronização, de fonogramas; associações de gravadoras, editoras, de demais músicos e artistas. Isso implica em uma série de desdobramentos de direitos que podem ser extremamente confusos à primeira vista.

3.2. CATEGORIAS DE DIREITOS AUTORAIS, SEGUNDO O ECAD

3.2.1. Direitos fonomecânicos

O ECAD e as associações de gestão coletiva definem os direitos fonomecânicos como aqueles que derivam da venda dos fonogramas. Cada vez mais, a remuneração advinda desses direitos vem perdendo força no mercado, na medida da redução da venda de CDs e DVDs. Essa queda afetou principalmente as gravadoras, que se viram substituídas por estúdios diversos e por formas ainda mais simples de produção.

O exercício dos direitos fonomecânicos dá-se em uma relação direta entre dois polos: os compositores, músicos e intérpretes, e as próprias gravadoras, selos e estúdios, responsáveis pelo registro das vendas e pelo repasse dos valores cabidos aos detentores dos direitos. Esses valores não

são estabelecidos por lei, e variam de acordo com a negociação feita entre os polos. Alguns atores envolvidos com a indústria da música citam que os direitos fonomecânicos correspondem a 3,5% da vendagem. Outros mencionam 1/12 por fonograma, o que corresponde a 8,33% do valor total. Esse valor é dividido pelo número de músicas ou canções incluídas na mídia física, e depois repartido por todos os detentores de direitos.

Posto de forma simplificada, a conta seria: supondo que um disco tenha 10 diferentes faixas e venda um total equivalente a R\$ 100 mil. Neste caso, na hipótese de participação em 1/12 do valor da venda do fonograma, os titulares de direitos teriam direito a R\$ 8.333,33, o que significa cerca de R\$ 833,00 por composição incluída. O valor de cada composição será dividido por seus detentores de direito. Ou seja, no caso de um samba com cinco autores, o que não é uma situação incomum, e ignorando por ora outros detentores envolvidos: cada autor receberia cerca de R\$ 166,66 pelos direitos fonomecânicos, do total de R\$ 100 mil gerados pela venda. As porcentagens em questão são somente parâmetros utilizados pela indústria fonográfica, já que a inclusão de músicas em fonogramas é uma negociação particular. Tudo pode variar de acordo com o modelo de negócio adotado entre os diversos agentes envolvidos na gravação do fonograma.

A Associação de Defesa de Direitos Autorais (ADDAF) é uma associação de gestão coletiva de direitos fonomecânicos, fundada no Brasil no fim da década de 1950. De acordo com as informações veiculadas na sua página *online*, trata-se de uma entidade que busca a defesa dos autores na relação com editoras e gravadoras, mas não possui nenhuma atuação na esfera da gestão de direitos de execução pública. Fundada em 1958, quando já existiam três associações para administração dos direitos de execução pública, a ADDAF nasceu como Associação Defensora de Direitos Artísticos e Fonomecânicos.

Antes da existência da ADDAF, as relações entre autores, editoras e gravadoras passaram por duas fases: na primeira delas os autores, que geralmente cediam aos editores os direitos de impressão e de execução pública, negociavam diretamente com as gravadoras a cessão de seus direitos fonomecânicos; na segunda, a cessão em favor dos editores passou a incluir várias formas de utilização, permitindo que estes se transformassem em intermediários

na relação com as gravadoras. Na primeira fase, os autores de uma mesma obra incluída em uma gravação recebiam muitas vezes valores diferentes. Na segunda, as queixas contra alguns editores vinham se tomando cada vez mais frequentes (ADDAF)⁷⁸.

A ADDAF sempre foi, portanto, uma associação dedicada à gestão coletiva, mas não compreendida entre as associações do ECAD, que fazem a gestão por execução pública. Apesar de não estarem expressamente previstos em lei, os direitos fonomecânicos são uma categoria da indústria da música. Juridicamente, sua existência está baseada nos direitos de reprodução e inclusão, previstos no art. 29, I e V, e mais especificamente no art. 30:

Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

(Lei 9610/98)

3.2.2. Direitos de sincronização

O sistema de gestão coletiva musical no Brasil também abarca outro exercício prático dos direitos de inclusão: o direito de sincronização. O ECAD, afastando o direito de sincronização de sua órbita de atuação, define-o como o direito relativo a:

78 Disponível em: <<http://www.addaf.org.br/lista.php?tipo=quemsomos>>. Acesso em: 29/01/2016.

Não são atribuições do ECAD⁷⁹

[...]

Autorização para que determinada obra musical ou fonograma faça parte da trilha sonora de uma produção audiovisual (filmes, novelas, peças publicitárias, programação de emissoras de televisão etc.) ou de uma peça teatral. Quando se trata do uso apenas da obra musical executada ao vivo, a administração é da editora musical. Já quando se trata da utilização do fonograma, a administração é da editora e da gravadora.

Operacionalmente, os direitos de sincronização são exercidos por meio de licenciamentos celebrados entre o usuário – que paga por uma licença de uso da obra, e não necessariamente pela compra de um produto físico ou pela titularidade sobre a obra – e o titular do direito. Existe uma percepção, por parte de alguns atores da indústria da música, de que, diante da queda nas vendas de discos, os direitos de sincronização ainda são uma fonte de renda confiável, uma vez que o setor de audiovisual é, em sua opinião, mais organizado que o sistema de gestão coletiva:

No audiovisual, de uma forma geral, no cinema, é muito mais bem organizado. Tudo. Tudo é muito mais bem organizado do que na música. O setor de música é muito amador. É muito desorganizado. As regras são muito pouco claras. No cinema, até por ser tudo muito caro e tudo muito complicado, as regras são mais definidas, e a gente trabalha de acordo com alguns padrões. Então quando eu preciso de uma música de alguém, se eu preciso fazer sincronização de alguma música em algum filme, eu sei o que fazer exatamente. Eu sei que eu tenho que procurar uma editora, eu tenho que procurar gravadora ou eu tenho que procurar o autor, eu sei que eu tenho que negociar esse direito e eu sei que vai custar por parâmetro de mercado que eu pagar para a editora, eu vou ter que pagar para a gravadora, eu sei que são esses os caminhos.

79 Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/oEcad/Paginas/N%C3%A3o-s%C3%A3o-atribui%C3%A7%C3%B5es-do-Ecad.aspx>>.

[...] Minha colega trabalha na Sony e me fala que não tem crise na indústria musical. Não existe crise. Porque o que se ganha de dinheiro em sincronização de filme, televisão, videogame, produto de audiovisual de uma forma geral é uma baba. [...] Porque há uns anos, quando digitalizaram serviços e não era mais necessário comprar CD para ter acesso à música, teve um burburinho de que o mercado de música ia entrar em crise. Na verdade o mercado se reinventou, se remexeu e ele tá superbem, obrigada... Pelo que eu entendo, as artistas continuam ganhando dinheiro de Hollywood de sincronização no YouTube... YouTube e nos Vevos da vida. Eles continuam ganhando dinheiro exibindo e sincronizando em programas de televisão etc. e tal. E quem é artista pequeno e não tem acesso a isso continua igual sempre foi. Continua sem ter direito a nada, sem ter acesso nenhum. Então o mercado não mudou tanto assim de uma forma geral. Pelo menos é essa a impressão que eu tenho.

(Produtora de audiovisual, eventos e blocos de carnaval)

Os valores dos direitos de sincronização não são regulados, compreendidos que são como objeto de uma negociação entre particulares. Neste caso, cabe aos titulares decidir quais serão as permissões que irão dar para o uso de suas obras, inclusive a partir de critérios subjetivos:

Eu estou falando do caso do Caetano que não autoriza para bebida alcoólica. Não que ele está vendo se é comercial ou não, mas dele poder dizer: “Ah, para isso eu quero, para tal novela sim, para tal novela não.”

(Engenheiro de som, ex-funcionário de gravadora)

Os titulares pessoas físicas podem negociar suas obras diretamente; a depender da extensão da cessão que tenham operado, no entanto, as editoras podem ser as instituições responsáveis por efetuar a negociação dos direitos de sincronização. A União Brasileira de Editores de Música (Ubem), que atualmente congrega mais de 50 editoras no país, fornece, por seu tamanho, os parâmetros do mercado:

Existem tabelas aqui no Brasil. Existe a tabela da Ubem, por exemplo, União Brasileira dos Editores Musicais. Tem que pagar um valor, um percentual X sobre o número de cópias ou um valor X para usar como tema principal de um filme, ou como tema secundário, ou como música de fundo. Então já são valores mais ou menos pré-estabelecidos. É muito difícil de mensurar quanto que vale Caetano Veloso? Uma música do Luisinho de Almeida? Pro autor pode valer muito, mas para quem vai usar, depende. (Produtor musical, engenheiro de som, ex-funcionário de gravadora)

Com o licenciamento dos direitos de sincronização, a obra musical e seus autores passam a funcionar como *marcas*, que podem agregar mais valor à obra na qual serão incluídas. Assim, tal como o funcionário acima explica, alguns parâmetros gerais tornam-se necessários, na medida em que alguns compositores e algumas músicas terão valores diferenciados, principalmente quando forem mais reconhecidos pelo público. Logo, a *marca* do artista torna-se um novo viés de aproveitamento econômico da obra.

O direito de sincronização é uma categoria do mercado, e não da dogmática jurídica. Não há qualquer alusão a sincronização na Lei de Direitos Autorais; a figura que lhe corresponde é o direito patrimonial de inclusão audiovisual, previsto no art. 29, V.

3.2.3. Direitos sobre a execução pública

Os direitos de execução pública, conforme explicados de modo mais extensivo no “Capítulo 2”, dizem respeito à execução de obras musicais ou literomusicais em locais de frequência coletiva, de acordo com o artigo 68 da LDA, e dependem de autorização tanto de titulares de direito de autor quanto de titulares de direito conexo. Os atores do sistema de gestão coletiva consentem que, desde a popularização progressiva do fonograma, das emissoras de rádio e de televisão, os produtores fonográficos, intérpretes e músicos têm sido entendidos como agentes fundamentais para a divulgação de um criador e de sua obra – conforme discutimos em perspectiva histórica – geraram um deslocamento da posição que o compositor ocupava no sistema, e de quebra também das editoras. Estes agentes também compartilham da arrecadação gerada por execução pública, na medida em

que suas participações implicam a criação ou recriação da obra, ou ainda a percepção de que a obra não é a mesma quando interpretada por outro artista, ou rearranjada em novos fonogramas. Essa participação é entendida, também, como uma forma de remunerar o detentor do direito conexo enquanto profissional.

Os direitos conexos surgem a partir dos anos 1960, enquanto os direitos autorais começam a ter configuração que eles tem hoje – em matéria de administração, de gestão – no século XVIII. Século XVIII, pra XIX. Os direitos conexos foram gerados a partir dos novos inventos, da evolução da tecnologia. Antes de haver o gramofone, antes de haver a possibilidade da gravação, da fixação de uma interpretação, não havia direitos conexos. Porque o intérprete era pago quando estava ali atuando. Você só ouvia música ao vivo. Quando Thomas Edison cria o gramofone, ele cria a possibilidade da fixação de uma interpretação. Essa fixação, essa gravação, esses discos, passaram a ser usados em emissoras de rádio que antes tinham orquestras, onde os músicos ganhavam dinheiro. Então o quê que aconteceu? Foi a empregabilidade dos músicos que começou a diminuir. Esse foi o primeiro alerta: os músicos estão ganhando menos porque já não atuam mais ao vivo. As gravações estão substituindo as atuações ao vivo. Então é completamente diferente a origem de tudo. Tanto é que, se você olhar o direito autoral, as leis de direito autoral são baseadas na Convenção de Berna [de 1886]. A Convenção de Roma, que é a que trata dos direitos conexos é dos anos 1960 e tal, 1965, 1966. A Convenção de Roma [é administrada] principalmente pela OIT, pela Organização Internacional do Trabalho. A OIT não tem nada a ver com o direito autoral, mas tem a ver com direitos conexos. São direitos diferentes.

(Funcionária de editora)

3.3. Gravadoras e editoras

Até um passado recente, as gravadoras ocupavam posição de proeminência na gestão geral de direitos autorais, devido aos direitos fonomecânicos.

A vendagem de discos garantia suas receitas. Com a queda das vendas de suporte físico, elas buscaram novos modelos de negócios. Os dados divulgados anualmente pela International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) e pela Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD) confirmam essa tendência global e seus reflexos no Brasil, respectivamente. Em 2014, o mercado fonográfico brasileiro registrou uma queda de 15% nas vendas de música em suporte físico⁸⁰, repetindo a queda de 2013⁸¹. Por outro lado, a renda global gerada pelos direitos de execução pública em 2014 atingiu a marca de U\$ 1.19 bilhão (IFPI: 2015, p. 6), o que representa um aumento de 20% quando comparado com 2012⁸². No Brasil, as informações divulgadas pelo ECAD mostram que, de 2012 para 2013, houve um impressionante aumento de cerca de 90% nos valores arrecadados por execução pública⁸³.

Segundo alguns dos atores do setor, as gravadoras voltaram então seus interesses para o direito de execução pública, que podem exercer na categoria de *produtores fonográficos*:

A gravadora, na verdade, vai se adaptando no contrato e vai fazendo o que as pessoas querem. No fundo, no fundo, o que eles querem é conseguir assinar o contrato com a cláusula que mais interessa para eles: que é ser o *produtor fonográfico*, para receber os direitos também. Claro que uma música que não é muito executada não vai receber direito conexo e tal. Mas a estratégia das gravadoras também é fazer um milhão de contratos para caso uma dessas músicas entre numa superexecução, eles rentabilizarem essa execução para eles. Por isso que eles não investem [pesado] em nenhum artista, mas fazem muitos contratos, para o caso de um artista começar a dar certo. E o artista ainda gosta.
(Autor e produtor)

80 Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/06/PublicacaoABPD2014.pdf>>.

81 Disponível em: <http://www.abpd.org.br/noticias_internas.asp?noticia=245>.

82 Disponível em: <<http://www.ifpi.org/news/IFPI-publishes-Recording-Industry-in-Numbers-2014>>.

83 Este aumento, tão surpreendente, se deu principalmente em consequência da arrecadação por execução musical na plataforma YouTube. No ano seguinte, 2014, houve apenas um aumento de aproximadamente 3%.

Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/resultados/Paginas/Arrecadacao.aspx>>.

Hoje em dia tem uma discussão muito grande sobre o que o ECAD paga, né?! E antigamente não se dava muito valor aos direitos de execução pública. Porque não existia pirataria, o fonomecânico vendia absurdamente, um milhão, 300 milhões de cópias. Então neguinho não ligava para a execução. Mas hoje, não. Hoje, o grande valor que as editoras recebem é de execução. E aí, vira e mexe, você vê que tem muito conflito. E, assim, muito vem do que, vamos supor, do que entra na TV Globo, que é a empresa que mais paga direitos de execução. E aí, você vê, às vezes, o ECAD fazendo umas coisas absurdas. E aí, a gente vê, por exemplo, tivemos músicas na novela X que foram tema: pra tema se paga um valor maior. Veio a planilha do ECAD, disse que foi paga em música de fundo, que é um valor ridículo.

(Funcionária de editora e gravadora)

Um produtor musical relatou uma conversa que teve sobre pirataria no mercado da música com produtores de uma gravadora. Ele se disse surpreendido com a despreocupação dos produtores em relação a este tema, pois o foco já não estaria na venda de fonogramas, mas sim na arrecadação com a execução pública:

Em conversas informais com a gravadora, os membros me contaram, dando risada, de show de músicos sertanejos, em que os sertanejos distribuíam gratuitamente os CDs que eles estavam distribuindo [vendendo]. E eles numa relação meio que: “porra, foda. A gente vai para o show e os caras que estão distribuindo os ingressos, estão autopi-ratando a gente na nossa cara...”. E tudo bem, entendeu? Dando risada até. O que mais me chamou atenção na situação era ver o povo dando risada. Por que não, então, processar esses sertanejos? [...] Nenhum problema e por uma razão muito específica. A gravadora e a editora hoje – a editora por si só, está apenas preocupada com o direito autoral, então é um pouco óbvio o que eu vou falar, mas para gravadora não era tão óbvio isso. Agora, eles não di-

vulgam isso, mas a realidade é a seguinte: a gravadora está muito interessada não mais na venda do CD, nem na venda da música, porque não dá tanto dinheiro. A gravadora quer os direitos conexos da execução pública da música em rádio, TV e apresentações. Aí mora o dinheiro das gravadoras.
(Autor e produtor)

Para alguns atores, no sistema de gestão de direitos autorais as gravadoras têm perdido força e espaço para as editoras, cujo papel já havia sido fundamental no surgimento dos direitos autorais. Comentamos, neste trabalho, a diminuição de seu poder de negociação frente ao crescimento das gravadoras, nos modernos meios de execução musical, e ao papel que elas desempenhavam na esfera política. No início do século XXI, no entanto, as editoras voltaram a ganhar força, na medida em que estão presentes em todos os modelos de negócios que envolvem a gestão dos direitos autorais – e não dependem exclusivamente da vendagem de fonogramas.

3.3.1. Relação editora/gravadora

Grosso modo, existem, na indústria da música no Brasil, dois tipos de editoras: aquelas que pertencem a artistas que decidem editar suas próprias obras, e aquelas vinculadas às grandes gravadoras. As gravadoras investem pesadamente nas suas editoras, e costumam praticar a exigência de que seus artistas editem com eles mesmos. Essa combinação gravadora/editora fortalece as empresas quando da negociação para o estabelecimento de contratos com os artistas:

Por exemplo, a Warner ou a Sony, seja quem for, se eu chegar lá com uma música maravilhosa: “eu quero gravar”. “Ah, você vai gravar com a gente”. “Mas eu vou editar com editora tal”; “Ah, não vai não, você vai editar com a gente”. Aí existe a força deles, entendeu?! Hoje, minha editora é pequena no mercado por não ter uma gravadora.
(Funcionária de editora)

Um arranjador e pesquisador, reforçou a percepção de que, com a queda na venda de CDs e discos, as editoras passaram a ganhar mais espaço dentro das grandes corporações da indústria fonográfica, ocupando

o lugar que anteriormente pertencia às gravadoras. Segundo ele, as editoras vinculadas às gravadoras sempre existiram, com personalidade jurídica distinta da empresa principal, mas eram relegadas ao segundo plano. Essa situação começou a ser transformada com a queda das vendas e o aumento na arrecadação da execução pública. O conjunto dos direitos autorais tornou-se um ativo financeiramente mais valioso do que o fonograma. Alguns atores afirmam que as editoras reteriam entre 12,5% e 18,9% dos valores distribuídos pela execução pública, mas não existem dados oficiais atestando essa porcentagem.

Dada a configuração do mercado, editoras menores não têm por hábito aceitar autores que queiram apenas ter sua música editada, sem antes ter um plano de gravação em vista. O mero ato de edição acaba tornando-se sem valor, já que essas pequenas editoras não são capazes de encaminhar uma música para ser gravada por outro artista:

A gente só edita quem já tiver com uma gravação marcada. Porque o que adianta editar com a gente? Não adianta nada. Vai tá editado, mas não vai ter quem grave. Eu não tenho mais força nesta editora pra dizer: “Vou dar essa música para Ivete Sangalo [gravar]”. Não tenho contato com ela, com a gravadora dela... Isso é o poder da gravadora, não da editora. Uma pessoa nova, uma pessoa desconhecida, nem é bom pra ela editar com a gente. Às vezes eles até vêm pedir, mas não vai ter vantagem. Melhor que ela consiga uma editora que tenha gravadora, que vai conseguir passar a música dela pra alguém.

(Funcionária de editora)

As editoras de pequeno porte não costumam celebrar contrato de exclusividade com os artistas, mas exigem exclusividade para com a música editada. Logo, o artista pode editar músicas diferentes em editoras diferentes, mas não a mesma música em diversas editoras. Contudo, muitas editoras estabelecem contratos de exclusividade com artistas, especialmente quando têm contratos de gravação de fonogramas associados.

Por isso que eles não vão estar preocupados quando o sertanejo dá a música, dá o CD no show, ou quando eu falo:

“Eu quero dar minha música na Internet”. Eles não estão preocupados. Por quê? Porque o que mais interessa a eles é o direito da execução pública, da TV, rádio, das apresentações ao vivo. Quero dizer, as editoras estão interessadas nas apresentações ao vivo. Até porque as gravadoras não ganham com shows ao vivo – execução pública de show ao vivo. O que ele ganha é para a editora. Mas a gravadora ganha muito dinheiro com a música que toca na TV e no rádio, porque são os chamados direitos conexos. Então, para tornar simples o que eu estou dizendo, é assim: as gravadoras, para você ter uma ideia, em um dos depoimentos da minha pesquisa, um gerente da UBC que é um cara importante dentro da UBC, que é uma das associações, me disse categoricamente que cerca de, no mínimo, 70% dos lucros das gravadoras eram provenientes da execução pública, da arrecadação de direito autoral da TV e rádio.

(Autor e produtor)

Contudo, um produtor discorda que as editoras terão o mesmo papel na indústria da música que as gravadoras já tiveram. Ele alega que os compositores podem ter suas próprias editoras ou ainda administrarem suas obras como pessoas físicas em contratos individuais. Em sua opinião, as editoras precisarão oferecer novos serviços para cumprir os papéis que eram exercidos pelas gravadoras:

Elas não vão ter o poder. Elas precisariam agir muito rápido hoje para conseguir ter o poder que as gravadoras já tiveram. Porque elas vão ter que fazer um monte de serviços que não sejam só o de ir à associação registrar a musiquinha para o cara. Ninguém precisa de editora hoje objetivamente, vamos ser claros. A não ser que a editora traga alguma política de favorecimento desse artista, coloque a música desse artista em um lugar importante, venda a música desse artista. As editoras não têm um serviço, uma política específica de trabalho, de nome de artista e tal e tudo mais. Eu não acredito nisso [nas editoras como agentes centrais da indústria] porque,

apesar delas serem muito fortes, uma hora isso vai cair. E uma hora ninguém vai precisar mais delas. Hoje ninguém mais precisa delas. Pensa bem, os sertanejos que tiverem não precisam mais dela. Ninguém precisa delas, tanto é que aqueles que atacaram nisso um pouco mais, já têm a sua própria editora. O Gil, o Fábio, o Chico, eles já têm a sua própria editora. Acho que é isso.

(Autor e produtor)

3.3.2. O papel das editoras

A LDA, em seu art. 99, estabelece que haverá um único escritório central responsável pela arrecadação e distribuição por execução pública musical no Brasil. Às editoras caberia apenas o papel de divulgar a obra e permitir sua inclusão em obra audiovisual, a partir dos contratos estabelecidos com os autores.

No entanto, o mercado nacional de música estruturou-se de tal forma que as editoras passaram a ter um papel preponderante na negociação dos direitos de execução e sincronização. De modo geral, são responsáveis pela negociação e pelo estabelecimento dos valores das obras musicais que serão incluídas em fonogramas, peças publicitárias e outras produções de audiovisual, peças teatrais, publicações gráficas e outros. Assim, atuam em um modelo de negócio diferente das gravadoras, na medida em que são responsáveis por editar obras de diversos autores, que podem ou não ter sido gravadas, e por gravadoras diferentes. Esta característica confere às editoras a chance de diversificar as fontes de seus rendimentos, bem como para os seus editados:

Por exemplo, eu posso ter um autor que ame a editora e que esteja brigando com sua sociedade de gestão. Isso não tem nada a ver com a editora. Porque o que eu pago pra ele é venda de CD e comerciais e propagandas.

(Funcionária de editora)

Eu trabalho, especificamente, com direito autoral. Mais especificamente, com a administração do que chamamos de catálogo nacional que são as músicas nacionais, de autores nacionais. Existe o que a gente chama de catálogo internacional, que são contratos que você fecha

de representação de autores internacionais, editoras internacionais. Representação deles no nosso país. O que acontece? Como é trabalhar numa editora? Temos os autores. Eles compõem as músicas deles. E aí, vamos supor, eles não entendem ou não querem trabalhar com a parte burocrática. Então eles assinam um contrato com uma editora. E a editora administra esses direitos pra eles. Elas negociam oportunidades de negócio, recebem o que ele tem que receber e repassam. A editora busca oportunidades e administra as músicas pra os autores, entendeu? Pras suas composições.

(Funcionária, editora e gravadora)

Onde nós, editor e autor, podemos ganhar mais dinheiro? Através das propagandas. Através dessa situação, né?! Então o que acontece? A gente já tem um grupo de agências de propaganda, de agências de *jingle* que nos conhecem.

(Funcionária, editora)

Algumas editoras também atuam como representantes de artistas e editoras internacionais que desejam ter maior controle sobre sua obra em território nacional. Da mesma forma, as editoras celebram contratos internacionais para que seus editados tenham representação no exterior. Normalmente, esses contratos envolvem a gestão dos direitos de sincronização e de execução pública:

Paga-se o direito autoral do mesmo jeito. Para música internacional ou música nacional. O ECAD aqui, vai pagar lá fora. Vai pagar nos Estados Unidos, vai pagar na Europa, todos os países. Vai pagar em qualquer lugar. Pra você comercializar – usar a música comercialmente, para campanha, para campanhas políticas, o que for – é um pouco mais complicado, por causa da demora do direito autoral. Algumas músicas lá fora, por exemplo, são músicas pré-liberadas: “Ah, essa música está pré-liberada para isso, isso, isso e isso”. O mercado americano já é assim. O mercado da Inglaterra, Alemanha e alguns outros lugares já praticam esse tipo de processo, de músicas pré-liberadas.

No Brasil ainda não é assim, é mais complicado.
(Produtor musical, ex-diretor de gravadora).

Também existem aquelas editoras que já possuem contratos específicos com empresas de audiovisual, tais como agências de publicidade, para divulgar as obras dos seus artistas e representados estrangeiros. Outra estratégia das editoras é divulgar suas músicas para que sejam tocadas no carnaval, e, assim, aumentar o valor de arrecadação de direitos autorais de execução pública neste período – a distribuição de valores arrecadados no carnaval é separada das demais, como veremos no “Capítulo 4”.

Em resumo, mais do que administrar os direitos autorais dos seus autores, as editoras são responsáveis por tornar estes direitos rentáveis. Deste modo, buscam novas oportunidades de inserção das músicas e canções de seus “editados” em comerciais, filmes, novelas e outras produções audiovisuais⁸⁴.

Em média, as editoras recebem 25% dos valores arrecadados pela obra administrada, tanto pelos direitos de execução pública quanto os direitos de sincronização e fonomecânico. Assim, elas também se incluem nas sociedades de gestão coletiva que compõem o ECAD.

A entidade associativa de gestão coletiva mais relevante no campo das editoras, excetuada a área de gestão coletiva, é, atualmente, a Ubem. A Ubem, além de definir os valores que serão usados como parâmetros para a negociação dos direitos de sincronização e outros tipos de licenciamento, também é responsável pela negociação de direitos com canais de venda de música na Internet, tais como os serviços de streaming. Nestes casos, a Ubem costuma fazer um único contrato de execução, que inclui todo o repertório das editoras associadas:

Porque a editora, ela também tem uma sociedade. A editora também recebe através dessa sociedade. Porque é a sociedade que distribui. E a sociedade, cada artista e cada editor escolhe a sua. Existe a Ubem, que é a União Brasileira de Editores de Música. Que é isso? São todas as editoras de músicas. Qualquer uma. Todas elas estão juntas e unidas hoje. Antigamente existiam dois grupos. Que era

84 Esta forma de agir é comum às editoras. No entanto, o desconhecimento sobre as cláusulas e os termos incluídos nos contratos pode gerar conflitos entre editoras e autores.

a Abem e a Aber. Então esses editores estavam divididos. Chegaram a conclusão de que com todos esses problemas de fraudes, o ideal era se juntar, porque seriam mais fortes. Então houve a junção, há uns três anos, não sei bem, que é a Ubem.

(Funcionária de editora)

Tal como foi destacado no depoimento acima, a Ubem surgiu da fusão de duas antigas associações de editoras, a Associação Brasileira de Editoras de Música (Abem) e Associação Brasileira de Editores Reunidos (Aber). Mas o objetivo não era, ao menos não somente, evitar problemas de fraudes: a União foi criada com o objetivo de incentivar a abertura da loja virtual da Apple no Brasil, o iTunes. De acordo com depoimentos de vários representantes do campo musical, a Apple afirmava que só viria para o país se pudesse pagar aos artistas através de uma única instituição⁸⁵. Os valores gerados pelos serviços que foram negociados junto à Ubem são posteriormente repassados para as editoras que, deste modo, passam a ter uma participação também nas vendas dos fonogramas:

A Ubem, que é União Brasileira dos Editores Musicais, está fazendo uns acordos, por exemplo, diretamente com o iTunes. Só recebe direito digital, no Brasil, a editora que é filiada à Ubem. E pra você ser filiada a Ubem, tem que pagar uma taxa mensal, e, às vezes, não compensa. Então, por exemplo, eu fiquei sabendo outro dia, a editora do Edu Lobo não é filiada à Ubem. Porque ele não recebe o suficiente pra valer a pena pagar a taxa de mensalidade. Então uma música que seja Chico Buarque e Edu Lobo no iTunes, o Chico Buarque recebe e o Edu Lobo não. E isso é ilegal. Ele tem direito a receber. Mas só que a Ubem, que não é nada, é uma associação de editoras, fez o acordo direto com o iTunes. Por que o iTunes aceitou? Eu não sei. Mas é o acordo que o iTunes tem pra pagar direitos no

85 Este processo foi relatado em diversos meios de comunicação. Sugerimos ver a matéria publicada pelo *O Globo* em 29/11/11, intitulada “Apple: negociações para iTunes avançam”, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/tecnologia/apple-negociacoes-para-lancamento-da-itunes-avancam-3349959>>.

Brasil. Direitos digitais no Brasil.

(Autor, músico, intérprete)

3.3.3. *Tendência de autores abrirem suas editoras*

Ainda que os autores possam se associar diretamente às associações de gestão coletiva pertencentes ao ECAD, as editoras continuam sendo agentes fundamentais no funcionamento do sistema. Existe uma tendência atual na qual artistas mais estabelecidos no mercado começam a criar suas próprias editoras. Estas, por sua vez, podem ser administradas por eles próprios ou por uma editora maior.

Pesquisadora: Porque agora está tendo esse movimento dos autores abrirem suas editoras.

Entrevistada: É, os grandes nomes, os grandes artistas, [aqueles que têm] um pouco mais de cultura, conhecimento. Todos eles já têm as suas próprias editoras há muito tempo. [...] O Roberto Carlos tem a Amigos, que, desde que eu me entendo por gente, é administrada pela Sony. O Nelson tem a Mix... O Ivan Lins tem a Oi Lua... O Caetano tem a Gapa...

Pesquisadora: Não são eles que administram suas próprias editoras?

Entrevistada: Não, eles criam a editora e botam suas músicas. E alguém faz o trabalho pra eles, entendeu? Normalmente através de alguma outra editora. Ou, por exemplo, no caso do Gilberto Gil, que é independente, ele tem uma funcionária, que é alguém que tem *know-how* e administra o catálogo dele. O Chico Buarque também. Gilberto Gil, Chico Buarque e Gonzaguinha, todos eles têm as suas obras em editoras próprias, que são administradas de forma independente, ou seja, não tem nenhuma editora grande administrando pra eles. É diferente da Amigos, por exemplo, que é administrada pela Sony. A editora do Caetano, a Gapa, é administrada pela Warner. Subadministrada. Nós somos os subeditores. Nós estamos representando uma outra editora.

Pesquisadora: Quais são os benefícios disso para o autor

e para vocês?

Entrevistada: Para o autor, o benefício é ter alguém com *know-how*, que está associado a uma série de convênios, que vai favorecê-los. E eles não têm o trabalho burocrático, ficam só com o trabalho da criação. Então eles cedem um percentualzinho do que eles iriam arrecadar pra alguém, digamos, fazer esse trabalho pra eles.

Pesquisadora: Que provavelmente deve ser menor que a proporção que a editora arrecadaria em cima de cada obra...

Entrevistada: Isso. Porque uma coisa é a editora fechar um trabalho, fechar um contrato direto com o autor, uma pessoa física. Outra coisa é administrar uma editora. Nosso percentual é menor. Senão não compensa pra os autores.

Pesquisadora: Seria 25%, né?

Entrevistada: Só quando é com o autor direto. Aí é 25%. Agora, para administrar uma editora de terceiros, varia. Já vi contratos de 10%, de 15%. E é uma pessoa jurídica, você não tem desconto de imposto de renda.

(Funcionária, editora e gravadora)

Nos casos em que o artista opta por administrar sua própria editora, não é incomum existir uma estrutura que seja capaz de administrar também a obra de terceiros. Conforme a entrevistada relatou, caso opte por ter uma subeditora, o artista pagará uma taxa menor e terá a vantagem de uma grande estrutura para lidar com a parte burocrática dos contratos.

Seja administrando sua própria editora, ou tendo seu repertório subadministrado por terceiros, as vantagens relatadas são a maior liberdade para administrar a obra, que pode ser liberada sem a necessidade de acordos ou mediações, e o maior retorno financeiro, na medida em que o valor a ser pago pode ser reduzido de 25% para 10% sobre os lucros gerados, caso o artista opte por ter uma editora subadministrada:

Só há um tempo que se começou esse movimento do autor pegar de volta a sua obra. O Gil conseguiu, ganhou uma ação contra a Warner. A LDA prega que não pode ser mais de cinco anos, esses contratos de cessão. Isso não

interessa para essa estrutura que tá aí, por isso que batem tanto na LDA...

(Autor, intérprete, arranjador)

Entrevistado: Vários artistas têm sua própria editora. Mas é uma coisa que, de qualquer maneira, tem um custo. Se o cara não recebe muito, não adianta. Porque ele vai ter que pagar um contador todo mês... Se o cara recebe 100 reais por trimestre, ele não vai pagar 700 e pouco num contador todo mês. Não compensa. Ele vai ter que ter uma editora multinacional.

Pesquisadora: Você tem editora?

Entrevistado: Eu não tenho editora. Eu faço com a Warner Chappell, mas eu estou em processo de transferir tudo pra minha editora. Aí eu vou ter a minha editora. E aí, ao invés de pagar 25% eu vou pagar uma taxa de administração, que vai variar de 10 a 15%. Vou ter mais uns 10% a 15% sobrando nessa. Mas os direitos serão meus.

(Autor, músico, intérprete).

Entrevistado: É até por uma questão comercial. Nós temos nossa editora, mas não temos muito poder comercial, poder de alcance. De buscar oportunidades de sincronizar com um filme, com uma telenovela. Querendo ou não, algumas dessas mídias são muito importantes na promoção, na divulgação. Acho que o Lenine vai ao ponto certo quando ele fala que, talvez, a única forma atual e universal de divulgação de música seja a novela das nove.

Pesquisadora: E aí as editoras grandes podem fazer esse canal?

Entrevistado: Podem fazer esse canal que a gente ainda não tem estrutura para. Principalmente nessa parte, de se associar com publicidade. No fim das contas, a gente acaba participando um pouco de uma ambivalência. No sentido de que, de alguma forma, temos o discurso comercial... Dos direitos autorais, de estar associado com propaganda, programa de TV, filme. Mas também temos a

preocupação da liberdade no acesso à música.
(Autor, produtor, empresário)

Em alguns casos, a editora do artista é também o espaço no qual todas as negociações e produções são realizadas. Neste sentido, ela perde a sua função original de registro e controle das obras e passa a ser também um CNPJ para produção de shows, eventos e gravação de fonogramas, cumprindo o papel de produtora e gravadora:

Pesquisadora: Você tem então a editora, que na verdade é por onde, também, vocês fazem as produções?

Entrevistado: É, tem a empresa que é responsável por isso, que seria a gestão da banda. E, aí, além disso, tem a produção de alguns dos eventos que a gente faz. A captação de recursos também é feita pela empresa, a captação de turnês, por exemplo, de circulação. Algumas das produções audiovisuais. A venda dos produtos. É tudo dentro da editora. Tem também os serviços de produção e locação relacionadas à produção musical, seja sonorização, seja gravação. Então, hoje, a nossa empresa compreende tudo isso.

(Autor, produtor, empresário)

A ESTRUTURA DO ECAD E A GESTÃO DOS DIREITOS DE EXECUÇÃO PÚBLICA

Por Mariana Giorgetti Valente,

Pedro Augusto P. Francisco

e Elizete Ignácio

4.1. ESTRUTURA INTERNA DO ECAD

Atualmente, o ECAD emprega cerca de 900 funcionários em todo o Brasil. Pelo declarado em seu balanço social de 2014, foram 918 naquele ano, e a meta para 2015 é de 940. Contudo, de acordo com alguns atores, cerca de 400 ou 500 estariam no Rio de Janeiro. Segundo eles, os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais seriam os estados com maior arrecadação, apesar dos balanços oficiais do ECAD não fornecerem informações que confirmem essa afirmação.

O discurso dessas pessoas indica que, embora o ECAD seja uma instituição sem fins lucrativos, é preciso manter os funcionários e ter um capital de reserva para cobrir imprevistos. Este é o argumento que a gestão do ECAD empregava para explicar o uso dos créditos retidos a favor da instituição⁸⁶, e contrapor as alegações de que a instituição operaria com uma lógica empresarial.

A percepção de que o ECAD funciona como uma empresa esteve presente entre funcionários e autores associados, que explicavam que o foco da instituição estaria na arrecadação e não necessariamente no bem estar do autor:

Arrecadar, arrecadar e arrecadar. É uma atitude de empresa e o ECAD não é empresa. Ele existe para arrecadar e distribuir, só isso. Não tem que gerar lucro e nem *déficit* e, no entanto isso acontece.

(Autor, intérprete, arranjador)

86 Com a promulgação da Lei 12.853/2013, os créditos retidos não podem mais ser empregados para cobrir custos administrativos. Agora eles devem ser distribuídos exclusivamente entre os titulares. De acordo com a nova redação do art. 68, da LDA:

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

O ECAD está definido na Lei 9.610/98 como um “escritório central de arrecadação e distribuição”, a ser mantido, dirigido e administrado pelas associações de gestão coletiva de direitos autorais. O antigo estatuto do ECAD não está mais disponível em sua página na Internet; quando nos referirmos a ele, neste trabalho, estamos nos referindo à versão que foi baixada em julho de 2013. A versão que se encontra atualmente disponível foi aprovada em julho de 2015 e já está compatível com a Lei 12.853/2013. Aqui, faremos referência às duas versões, conforme for pertinente. Assim, de acordo com o artigo 3º, parágrafo 1º do estatuto vigente,

o ECAD praticará em nome próprio todos os atos necessários à administração e defesa dos direitos de sua competência, agindo como substituto processual, na forma prevista no § 2º do art. 99 da LDA, devendo autorizar ou proibir a execução pública de obras musicais, literomusicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais, podendo fixar e devendo unificar preços e efetuar a respectiva arrecadação e distribuição centralizadas em todo o território nacional.

§ 1º Para o cumprimento das tarefas previstas neste artigo, as associações integrantes do ECAD delegam-lhe os poderes que lhes foram conferidos, nos termos do art. 98 da LDA, pelos seus associados nacionais e por seus representantes, inclusive estrangeiros, constituindo-o mandatário dos mesmos para defesa e cobrança de seus direitos autorais, atuando judicialmente ou extrajudicialmente em nome próprio, como substituto processual.

(Estatuto do ECAD, 2015)

Como se depreende do estatuto, as funções do ECAD são resultado dos poderes conferidos às associações pela Lei 9.610/98 e a ele delegados. As Assembleias Gerais do ECAD são os espaços de debate e decisão sobre questões que afetam o dia a dia da instituição. Participam dela as sete associações efetivas, que têm direito à voz e ao voto.

A admissão de associações também está definida no estatuto. Na versão anterior, elas são divididas em duas categorias: administradas e efe-

tivas. De acordo com as regras então vigentes, uma associação recém-admitida deveria ser aceita como administrada e poderia se efetiva apenas após um ano de admissão e se cumprisse com os requisitos necessários.

As regras para que as associações se tornassem administradas eram:

Art. 8º. Para ser admitida como administrada pelo ECAD a associação deverá ser constituída estatutariamente sem fins lucrativos e preencher os seguintes requisitos:

- a) Apresentar prova do registro do estatuto no cartório competente, bem como da inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ;
- b) Apresentar a relação de membros de sua diretoria, acompanhada de respectiva ata de eleição, devidamente registrada e, ainda, a relação de seus associados e das obras e/ou fonogramas sob sua administração;
- c) Comprovar titularidade sobre bens intelectuais publicados em quantidade equivalente ou superior a 10% (dez por cento) da média administrada por sociedades componentes do ECAD;
- d) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados.

Parágrafo 1º. A admissão ou manutenção de entidade como associação administrada dependerá de decisão da Assembleia Geral, nos termos da alínea o) do artigo 28 deste estatuto.

Artigo 28. Compete privativamente à Assembleia Geral:

- a) aprovar e alterar o presente estatuto e suas eventuais modificações, por 2/3 (dois terços) dos votos sociais; o)
- administrar e excluir Associações, na forma dos Arts. 8º e 9º deste estatuto, por 2/3 (dois terços) dos votos sociais presentes, observado o disposto na alínea a) supra.

(Antigo estatuto do ECAD)

Para se tornarem efetivas, as associações deveriam cumprir os seguintes requisitos:

- Art. 9º. A associação administrada que venha a preencher todos os requisitos do Título 1 deste Capítulo poderá solicitar à Assembleia Geral sua integração como associação efetiva no ECAD, desde que preencha os seguintes requisitos:
- a) Permanecer como administrada por período não inferior a 01 (um) ano, ininterruptamente, contado a partir do primeiro dia do exercício financeiro estabelecido no parágrafo primeiro do artigo 25, deste estatuto.
 - b) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por associações componentes do ECAD.
 - c) Manter representação permanente em, pelo menos, dois estados, além da sede da sociedade.
 - d) Ter quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do ECAD.

Uma vez aceita como efetiva, a associação passava então a ter direito a um voto social na Assembleia Geral, “órgão supremo do ECAD”, sendo responsáveis por desenhar suas normas de direção e fiscalização. Na época, os votos das associações não eram paritários, mas sim proporcionais ao quantitativo de direitos autorais distribuídos pelo ECAD aos seus associados e representados, no ano civil imediatamente anterior. Abramus e UBC detinham juntas, até a promulgação da Lei 12.853/13, cerca de 80% dos votos proporcionais. O estatuto era vago quanto ao cálculo desses votos, informando apenas que os critérios eram determinados anualmente pela Assembleia e passavam a vigorar a partir do primeiro dia de abril; que a Associação Efetiva com menor arrecadação tinha apenas um voto; e que a proporcionalidade só era conferida à associação admitida como efetiva após um ano do ocorrido. Não foram localizadas, em nenhum dos documentos analisados, informações que demonstrem como esse cálculo era realizado; as informações sobre esse cenário aqui apresentadas vieram de depoentes da CPI do ECAD, de entrevistas dadas para esta pesquisa e de análises das atas de janeiro de 2008 a junho de 2013, balanços patrimoniais de 2004 a 2013, comunicados do ECAD de 2008 a 2013 e do relatório final do processo por formação de cartel tramitado no CADE:

Sabemos que, dentre essas sociedades do ECAD – que atualmente são nove – sete votam e duas não. Tem aquele critério de efetivas e administradas. Só a UBC e a Abramus têm 80% da arrecadação... 80%. Uma tem quarenta e pouco e a outra tem trinta e oito e pouco. [A UBC] tem 21 e a Abramus tem 20 [votos], para você ver a diferença da Assim, que tem um. Então, esse poder na Assembleia é um reflexo da arrecadação. Só da arrecadação, de mais nada. E por que elas são as maiores arrecadoras? Não é porque elas têm muitos autores, mas sim porque estão nelas as editoras multinacionais. Então na UBC estão EMI e Sony, na Abramus estão Warner e Universal. É por isso que, obviamente, elas têm um catálogo imenso, e elas estão ali. Então é o interesse delas que vai valer e não dos autores.

(Autor, produtor, arranjador)

Os balanços patrimoniais disponibilizados não informam nominalmente o quanto foi repassado para cada associação ano a ano. No entanto, fazem referência ao repasse de adiantamentos “de acordo com os regulamentos de distribuição”. Os gráficos e tabela a seguir apresentam a evolução desse repasse.

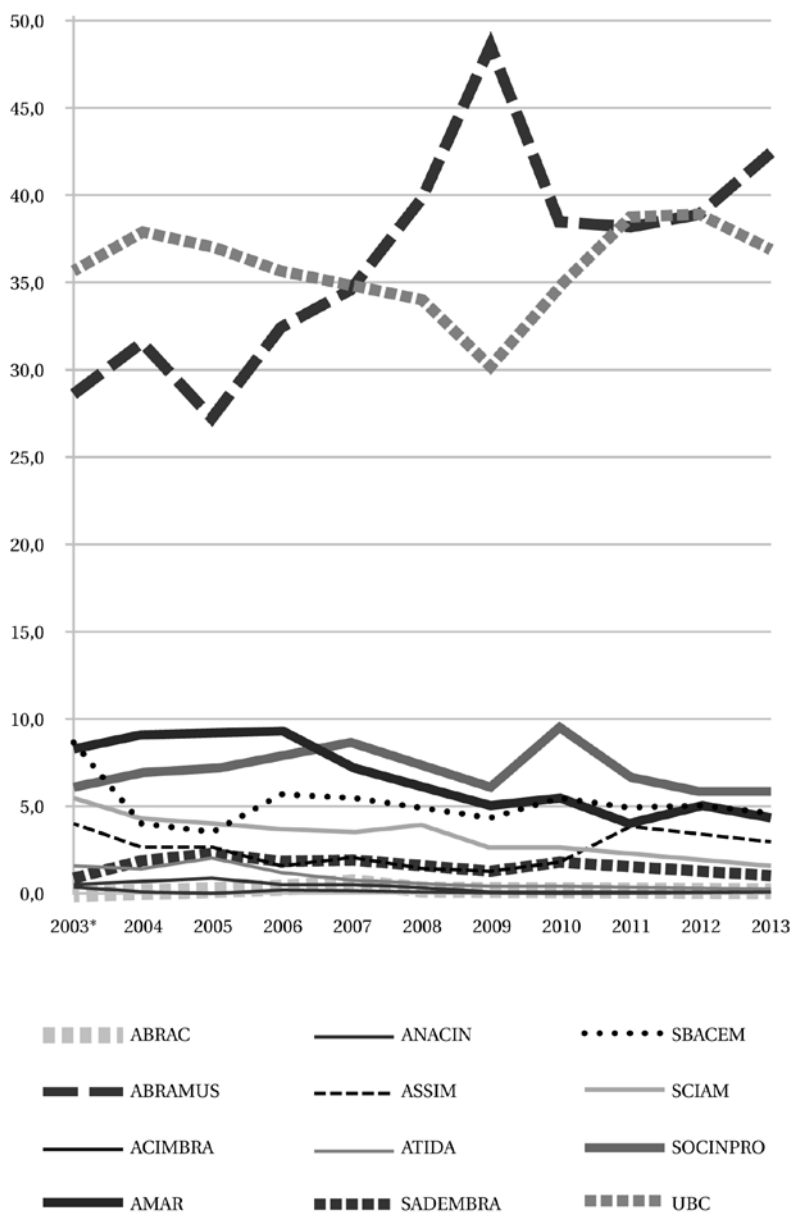
Tabela 1 – Adiantamentos do ECAD para associações

Sociedade	Ano do balanço											
	2003*	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Abrac	1	2	23	7	111	36	17	9	7	8	5	6
Abramus	4.598	6.169	5.084	6.546	7.590	10.105	16.235	10.006	15.863	17.590	20.175	20.816
Acimbra	49	12	9	43	43	43	-	-				
Amar	1.333	1.781	1.706	1.891	1.571	1.505	1.684	1.387	1.742	2.209	2.101	1.703
Anacim	83	130	159	115	107	65	115	1	1	1	1	
Assim	624	515	495	298	455	377	419	439	1.599	1.545	1.416	2.757
Atida	243	264	394	247	143	127	115	110	108	80	79	78
Sadembra	152	375	432	356	412	409	428	447	554	486	446	592
Sbacem	1.372	746	690	1.134	1.167	1.199	1.426	1.419	2.016	2.251	2.206	2.735
Sicam	873	834	726	749	790	994	907	721	979	882	734	594
Socinpro	949	1.333	1.337	1.597	1.871	1.867	1.981	2.433	2.779	2.679	2.815	3.541
UBC	5.714	7.388	6.900	7.241	7.652	8.634	10.065	9.047	16.016	17.560	17.521	21.709
Total	15.991	19.549	18.675	20.224	21.912	25.361	33.392	26.019	41.484	45.291	47.499	53.531

* O balanço patrimonial de 2003 não foi divulgado na página do ECAD. Os dados foram retirados do balanço patrimonial de 2004.

Fonte: CTS/Clave de Fá com base nas informações dos Balanços Patrimoniais de 2003 a 2014.

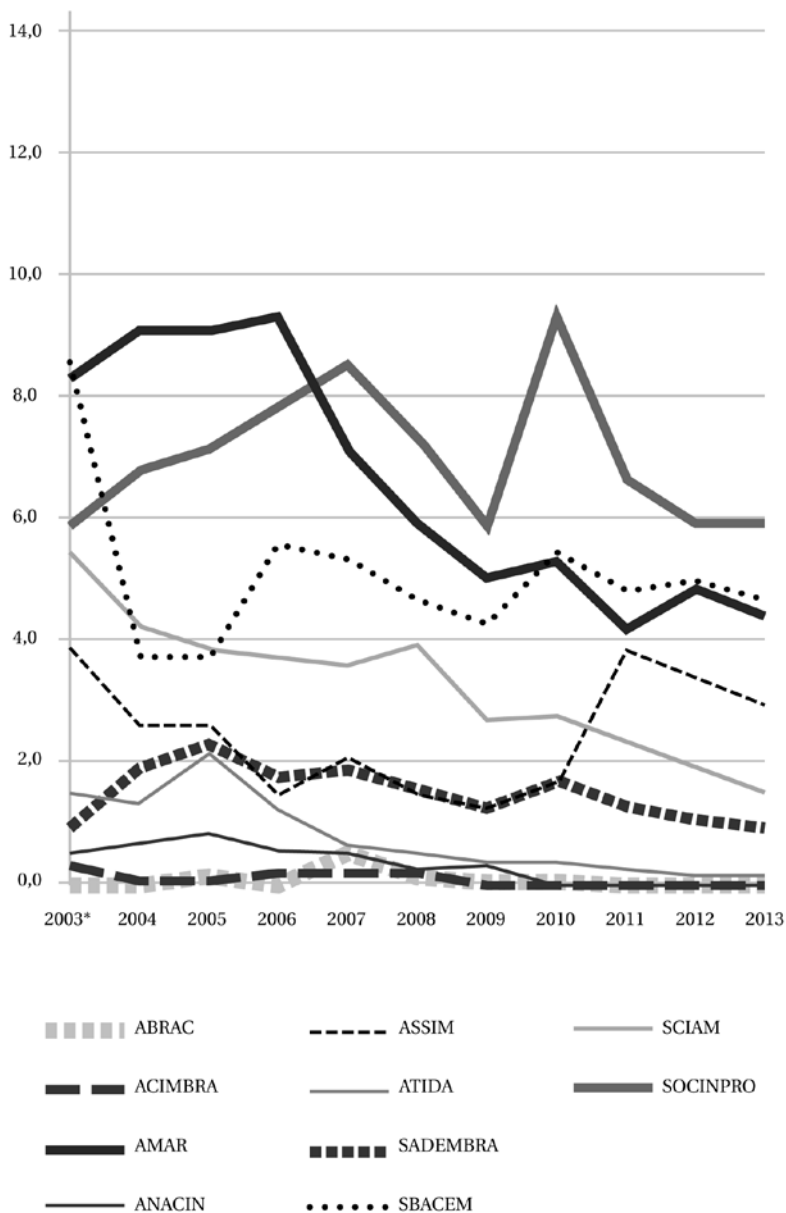
Gráfico 1 – Percentual de repasses para as associações efetivas e administradas



* O balanço patrimonial de 2003 não foi divulgado na página do ECAD. Os dados foram retirados do balanço patrimonial de 2004.

Fonte: CTS/Clave de Fá, com base nas informações dos Balanços Patrimoniais de 2004 a 2013.

Gráfico 2 – Percentual de repasses para as associações efetivas e administradas (excluindo UBC e Abramus)



* O balanço patrimonial de 2003 não foi divulgado na página do ECAD. Os dados foram retirados do balanço patrimonial de 2004.

Fonte: CTS/Clave de Fã, com base nas informações dos Balanços Patrimoniais de 2004 a 2013.

Como é possível ver, a soma dos repasses para UBC e Abramus variou entre 69% e 79% nestes onze anos, tendo uma média de 74% sobre o total do volume repassado para as associações. As demais somavam em 2003 cerca de 35% dos valores antecipados, caindo para 21% em 2013. Também vale observar que as associações que foram expulsas do ECAD no início dos anos 2000 continuaram a receber adiantamentos (Atida, por exemplo, que não faz mais parte das associações que pertencem ao ECAD). Se esses adiantamentos refletiam as regras de distribuição, pode-se inferir que são verdadeiras as informações de que estas duas associações eram responsáveis pela maioria dos votos sociais. Na medida em que teriam mais votos que as demais, seriam também responsáveis pelas decisões da instituição:

Não tem opção. O ECAD funciona com base em arrecadação, ou seja, as editoras e as sociedades que arrecadam mais, mandam mais. Então só tem duas sociedades que mandam: a UBC e a Abramus. Nas outras sociedades você é ignorado. Acho que a UBC tem 21 votos, a Abramus tem 20, e aí as outras tem um, dois, três. É como se as outras não existissem. E ainda tem umas que não têm o direito nem de ir à Assembleia, além de não ter voto, que são as administradas. O que é inconstitucional, porque diz na lei de direito autoral que o ECAD, o órgão arrecadador, será administrado pelas sociedades que o compõem. Mas algumas sociedades que o compõem não votam, não administram. (Autor, músico, intérprete)

Alguns atores também apontaram que um dos problemas que existiam na estrutura anterior de representação, seja na Assembleia Geral do ECAD, seja nas assembleias gerais das respectivas associações, era o desinteresse dos membros na tomada de decisões e a concentração das reuniões nos estados da região Sudeste. As antigas atas de Assembleias Gerais do ECAD mostravam, também, tendência reducionista quanto à participação. Na Assembleia Geral Extraordinária de 12 de maio de 2011 foi aprovada a limitação de três representantes por associação:

3.8) Participação nas Assembleias Gerais – Por sugestão da Socinpro, foi aprovado o limite, por associação, de par-

tipicação na Assembleia Geral. Doravante, cada associação deverá ser representada no máximo por três pessoas – um representante legal e dois assessores.
(ATA 384 da Assembleia Geral Extraordinária de 12/05/11)

Ainda sobre o modo como era feita a composição dos votos, um funcionário do governo alegou que a concentração de votos se justificava, já que esse formato asseguraria a representação da maioria dos autores:

Porque você imagina só, qual é o problema do ECAD? É preciso entender a composição. Vamos supor: você pega uma associação que representa praticamente 80% da classe autoral. Ela reúne 80% dos autores. Além dela, você tem dez associações que representam, no total, 20% da classe: essas dez vão votar e terão mais legitimidade do que aqueles 80%. Não tem condições, você entendeu? Aí não tem condição, não estão decidindo pela maioria. Então como você cadencia esses votos? De acordo com número de autores que você tem e, principalmente, se aquela obra é executada ou não.
(Funcionário público, Governo Federal)

O antigo estatuto do ECAD determinava que as associações efetivas que o integravam na data de sua publicação não podiam retornar à condição de administradas e tampouco ser excluídas do Escritório, salvo se infringissem os artigos 13 (se extinguissem ou deixassem de representar direitos relativos à execução pública) ou 17 (em obediência ao artigo 57 do Código Civil Brasileiro, que explica que um associado só pode ser expulso de uma associação com justa causa, havendo amplo direito de defesa). Eram elas: Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus), Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (Amar), Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem), Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (Socinpro) e União Brasileira de Compositores (UBC).

Desde o registro do estatuto anterior, em 2004, a Assim tinha sido a única associação aceita como efetiva, na Assembleia Geral Ordinária de 26 de janeiro de 2012, passando a ter um voto. A descrição dos critérios

aplicados para sua aprovação, na época, foi apresentada na Ata 392, e re-produzidos abaixo:

De acordo com o Título II: Dos requisitos para admissão como associações efetivas, estatuto do ECAD

Art. 9º A associação administrada que venha preencher todos os requisitos do Título I deste capítulo, poderá solicitar à Assembleia Geral sua integração como associação efetiva no ECAD, desde que preencha os seguintes requisitos:

- a) Permanecer como administrada por período não inferior a 01 (um) ano, ininterruptamente, contando a partir do primeiro dia do exercício financeiro estabelecido no parágrafo primeiro do artigo 25, deste estatuto. – Condição atendida, por decisão da AG.222 de 14/07/1999;
- b) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por associações componentes do ECAD. – A quantidade de obras nacionais liberadas com titulares filiados a Assim, corresponde a 49% da média das obras nacionais liberadas com titulares filiados às demais associações nacionais. Condição atendida.

Média de obras nacionais liberadas com titulares das demais associações	142.405
Quantidade de obras nacionais liberadas com titulares da Assim	69.551
Participação da Assim sobre a média das demais associações	49%

– A quantidade de fonogramas nacionais liberados com titulares filiados a Assim corresponde a 36% da média dos fonogramas liberados com titulares filiados às demais Associações nacionais. Condição atendida.

Média de fonogramas nacionais liberados com titulares das demais associações	199.413
Quantidade de fonogramas nacionais liberados com titulares da Assim	72.536
Participação da Assim sobre a média das demais associações	36%

– O total repassado em 2011 aos titulares da Assim foi de R\$ 9.095.996,58 e corresponde a 25 % da média dos valores repassados aos titulares filiados às demais Associações nacionais, que foi de R\$ 36.200.869,24. Condição atendida.

Média dos valores repassados as demais associações em 2011	R\$ 36.200.869,24
Valores repassados à Assim em 2011	R\$ 9.095.996,58
Participação da Assim sobre a média das demais associações	25%

c) Manter representação permanente em, pelo menos, dois estados, além da sede da sociedade.

– Sede em São Paulo – Capital.

– Representações nas cidades do Rio de Janeiro – RJ e Fortaleza – CE.

Condição atendida.

Endereços:

Sede – Av. Ipiranga, 890/903 – Centro – São Paulo.

Rio de Janeiro – Rua Evaristo da Veiga, 35/701 – Centro – RJ.

Ceará – Av. Santos Dummont, 2727/911 – Aldeota – Fortaleza – CE.

d) Ter quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do ECAD.

– A quantidade de titulares filiados à Assim em 27/12/2011 é de 4.714, que corresponde a 26% da média das demais associações efetivas que é de 17.891.

Média de titulares filiados nas associações efetivas	17.891
Quantidade titulares filiados à Assim	4.714
Participação da Assim sobre a média das associações efetivas	26%

– Condição atendida.

Considerando, portanto, a aprovação dos resultados do levantamento apresentado, a partir dessa data, a Associação de Intérpretes e Músicos – Assim, passa à categoria de associação efetiva, nos termos dos estatutos sociais do ECAD. Finda a aprovação, o presidente da reunião, sr. José Alves, telefonou ao presidente da Assim, comunicando-o

oficialmente sobre a decisão da Assembleia Geral. Nos termos do art. 25, parágrafo quarto, dos estatutos, a Assim passa ter 1(um) voto nas Assembleias Gerais dos próximos 12 (doze) meses.

(Ata 392 da Assembleia Geral Ordinária do ECAD em 26/01/2012)

Em julho de 2012, a Sadembra solicitou sua reintegração no quadro de associações efetivas, o que não foi atendido pela Assembleia, sob a justificativa de que não teriam sido cumpridos “os requisitos estatutários”. Mas a ata não informa quais foram os requisitos não cumpridos.

4.2) Solicitação da Sadembra – reintegração ao quadro de associação efetiva do ECAD – Apresentada pela sr.^a Superintendente carta da Sadembra solicitando sua reintegração ao quadro de associações efetivas do ECAD. Não foram atendidos os requisitos estatutários autorizadores do pedido formulado pela associação, razão pela qual a Assembleia Geral não pode atendê-lo. A sra. Superintendente deverá fazer a devida comunicação à Sadembra.

(Ata 400, 17/07/2012)

As regras de admissão de associações efetivas e administradas foram objeto de denúncia da CPI do ECAD, conforme descrição abaixo:

A primeira denúncia refere-se à conduta, que seria praticada pelo ECAD, de dificultar o credenciamento de novas associações. Para tanto, a entidade teria estipulado regras quantitativas abusivas e bastante rígidas, relacionadas ao tamanho e ao volume de operações que qualquer associação de autores deve possuir, caso queira se tornar credenciada. De fato, tais requisitos estão positivados no regulamento e no estatuto do ECAD, e consistem, em suma, nas seguintes exigências: (i) comprovação de titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por

associações já componentes do ECAD; (ii) manutenção de representação permanente em pelo menos dois estados, além da sede da sociedade; e (iii) quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do ECAD.

A segunda denúncia refere-se à conduta, que seria praticada pelas associações credenciadas, de dificultarem e, mesmo, impedirem o credenciamento de novas associações junto ao ECAD. Para realizar tal conduta restritiva, elas se valeriam de um dispositivo estatutário do Escritório Central consoante o qual uma nova associação somente poderá se credenciar se aquelas já credenciadas o aprovarem. Isso porque as associações credenciadas possuem assento na Assembleia Geral do ECAD, cujo estatuto reza, no § 1º de seu art. 8º, que “a admissão, ou manutenção de entidade como associação administrada, dependerá de decisão da Assembleia Geral”.

(Relatório final da CPI do ECAD, Senado: 2012, p. 977)

O relatório final cita ainda que diversas associações tentaram filiar-se ao ECAD, sem terem êxito, razão pela qual o presidente e o relator questionaram os critérios, entendidos por eles como subjetivos, de recusa da admissão das associações, e ofereceram denúncia ao Ministério Público:

[...] Há diversas denúncias de que o ECAD não usa qualquer critério objetivo para assegurar o ingresso de novas sociedades, a exemplo da negativa de ingresso da Associação Nacional de Compositores e Músicos (Anacom).

A ata da 341ª reunião da Assembleia Geral Extraordinária do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, de 5 de março de 2008, registra o item “b) Parecer de admissão da Anacom nos quadros do ECAD – A Assembleia Geral acusou o recebimento do pedido de ingresso da Anacom e pediu que o jurídico emitisse o parecer”.

Já na ata da 342ª reunião, realizada no dia 26 de março de 2008, consta o item “b) Parecer Jurídico – pedido de ingresso da Anacom – Associação Nacional de Composi-

tores e Músicos – Analisado o parecer da Gerência Jurídica, tendo a Assembleia Geral decidido que a sra. Superintendente deverá comunicar a associação que não foram cumpridos os requisitos do art. 7º. do estatuto do ECAD”. O ingresso da Associação Profissional dos Compositores Artísticos Musicais e Plásticos do Estado do Maranhão (Aprocampe) também foi barrado. Na ata da 331ª reunião extraordinária da Assembleia Geral do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, de 12 de abril de 2007, consta, no item “a): Carta recebida da Aprocampe: – A Assembleia Geral determinou o encaminhamento da carta ao jurídico para análise. Já na ata da 333ª, em 19 de junho de 2007, consta o item “c) Parecer Aprocampe – Apreciado o parecer elaborado sobre o pedido de ingresso da Associação Profissional dos Compositores Artísticos Musicais e Plásticos do estado do Maranhão – Aprocampe nos quadros sociais do ECAD, devendo a Superintendência providenciar a remessa para a referida associação. O mencionado parecer indicava uma série de documentos e exigências que deverão ser cumpridas pela Aprocampe, caso de fato queira ingressar nos quadros sociais do ECAD”. Não há menções, nas atas posteriores, à associação maranhense.

Consta da ata da 306ª reunião extraordinária da Assembleia Geral do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, realizada no dia 25 de fevereiro de 2005, o item c: “A sra. Superintendente comunicou ter recebido pedido de ingresso nos quadros do ECAD da Associação Cristã de Música e Direito Autoral ou Associação Cristã Musical de Direitos Autorais (Acrimda). A Assembleia Geral solicitou a análise da gerência jurídica para posterior posicionamento”. Uma pesquisa nas atas seguintes não identificou nova menção a essa associação.

Situação semelhante aconteceu com a Associação Brasileira de Músicos, Intérpretes e Compositores Evangélicos (Abramice), que teve duas solicitações negadas em 2002 e 2003; com a Abicam, que teve solicitação negada em

2003; com a Ibrasa, em 2002; com a Terra Verde, também em 2002; com a Associação Gaúcha de Defesa dos Direitos Autorais Musicais (Agaddam-RS), que teve recusados seus pleitos em 2000 e 2001; e com a Associação de Compositores, Músicos e Conjuntos Musicais de Mato Grosso do Sul (Ascomm-MS), recusada em 2001.

Ainda que a CPI não tenha se debruçado detidamente à análise da expulsão da Acimbra e da negativa de ingresso da Anacom, Aprocampe e Acrimida, é de domínio público a informação de que as associações que hegemonomizam o poder no ECAD são refratárias à partilha do poder no órgão.

(Relatório final da CPI do ECAD, Senado: 2012, p. 880-882)

Existe diretor de associação que são diretores há 20 anos. E as associações não chamavam os artistas para discutir, né. Então as associações se fechavam entre elas, para tomar decisões junto com o ECAD. Além disso, outras associações não conseguiam entrar no sistema do ECAD, na Assembleia Geral do ECAD, porque foram criando várias barreiras para que novas associações não entrassem. Esses critérios eram modificados ao sabor do ECAD e das maiores associações para impedir que outros autores, através de outras associações, pudessem opinar, pudessem participar do processo da decisão. Então na realidade, o discurso de que havia ou que há espaço para discussão, para mudanças, no meu ponto de vista era um discurso falso, porque isso não acontecia. Isso só tava sendo dito por conta da CPI, por conta das movimentações.

(Assessor parlamentar, Senado)

O argumento das demais associações efetivas para que as associações administradas fossem obrigadas a cumprir esses critérios, para serem promovidas, era assegurar que elas representassem um número considerável de autores, evitando assim que associações sem representação pudessem influenciar nas decisões.

Após as transformações trazidas pela Lei 12.853/2013 e pelo Decreto 8.469/2015, que a regulamenta, o sistema de distinção entre associações efetivas e administradas foi abolido no novo estatuto do ECAD. Assim, desde 2015, os direitos e deveres de todas as associações que integram o escritório são os mesmos. Uma das distorções geradas pelo sistema de distinção, o voto proporcional, foi eliminado, uma vez que a nova lei exige a administração do ECAD será exercida pelos votos unitários de cada associação⁸⁷. Atualmente, os critérios para que uma associação passe a compor os quadros do ECAD são:

Art. 8º Para o requerimento de ingresso nos quadros associativos do ECAD, a associação deverá:

- a) Ser constituída estatutariamente sem fins lucrativos e comprovar a sua habilitação pelo órgão competente da Administração Pública Federal, nos termos dos arts. 98 e 98-A da LDA;
- b) Apresentar prova do registro do estatuto no cartório competente, bem como da inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ;
- c) Apresentar a relação dos membros da sua Diretoria, acompanhada da respectiva ata de eleição, devidamente registrada;
- d) Apresentar a relação dos seus associados e das obras e/ou fonogramas sob sua administração, acompanhados dos respectivos contratos, declarações e documentos.

§ único o ECAD informará ao órgão da Administração Pública competente e adotará as medidas necessárias para o devido ressarcimento, caso a associação preencha os requisitos previstos no *caput* deste artigo e o produto da arrecadação de seu repertório não suporte os custos de sua participação na gestão coletiva.

(Estatuto do ECAD: 2015)

87 A única exceção à essa regra está prevista no art. 3º, § 5º, do Decreto 8.469/2015: “as associações habilitadas provisoriamente pelo Ministério da Cultura, nos termos do § 3º, não terão direito ao voto unitário previsto no § 1º do art. 99 da Lei nº 9.610, de 1998”. Ou seja, enquanto estiverem dentro do regime provisório – que pode durar até dois anos – as associações podem ingressar no ECAD e realizar atividades de cobrança, mas não poderão votar nas Assembleias Gerais.

4.2. A JABUTICABA BRASILEIRA: FORMATO DE MÚLTIPLAS ASSOCIAÇÕES

Pesquisadora: o que mais chamou sua atenção no processo da CPI?

Entrevistado: A ineficiência do sistema de gestão coletiva. [...] O que me chamava mais atenção era isso: como que o sistema que foi instituído em 1973, quando existia uma sociedade extremamente tolhida de manifestação de pensamento e que havia censura – e que os artistas estavam na sua imensa maioria com medo do sistema – como que um sistema como esse atravessa a democratização, entra na nova Constituição, passa por uma reforma da LDA de 1998 e chega nos dias atuais sem mudanças de fundo?
(Assessor técnico, Senado)

Quem rege o ECAD são as associações; quem mantém aquilo são as associações. O dia que acabar aquilo, o ECAD acaba.
(Ex-funcionário do ECAD)

O sistema de gestão dos direitos autorais de execução pública no Brasil tem duas características gerais e notórias. A primeira delas que é o formato de um monopólio legal – a lei prevê um escritório único de arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de música, como discutimos no “Capítulo 1”, desde 1973. A segunda, que analisaremos agora, é a lógica chamada de “dupla camada” de operação, que consiste na existência de um único escritório responsável pela arrecadação e distribuição dos valores referentes aos direitos autorais, mas outras nove associações integrantes dele, que ficam responsáveis pelo cadastro das obras musicais e literomusicais e pelo repasse dos valores aos associados. Uma entrevistada, funcionária de editora, descreve a diferença nas funções do ECAD e das Associações que o integram como uma “passagem de bastão”: a associação de gestão coletiva associa os titulares, cadastra suas obras, e passa o bastão para o ECAD arrecadar. Os valores são então transferidos às associações, que fazem a administração fiscal, descontam o imposto de renda e repassam-nos aos titulares.

O sistema é único do mundo, e tem sido chamado pelos diversos atores do sistema de “jabuticaba”: algo que só existe no Brasil. Mesmo nos países

europeus, que têm o sistema de direito autoral semelhante ao brasileiro, as associações de autores são responsáveis, cada qual, pela arrecadação e pela distribuição aos autores. Os motivos de existência do nosso modelo são históricos: como também vimos, o ECAD foi criado como uma solução para o problema da proliferação das associações, que administravam repertórios distintos e, por vezes, detinham cada qual direitos sobre uma mesma obra. E não houve, desde o surgimento da Sbat, nenhuma iniciativa bem-sucedida no sentido de unificar as associações.

A solução encontrada foi exótica, e resolveu apenas parcialmente algumas das ineficiências do sistema. São atualmente nove as associações de autores realizando gestão coletiva por execução pública, ou seja, pertencentes ao sistema ECAD. O que reforça o exotismo da situação é que todas representam todas as categorias de direitos, de diferentes espécies de titulares, de direitos de autor e conexos.

Uma das consequências desse sistema de duas camadas é o desperdício de recursos em altos custos de administração, o que reduz a remuneração final ao titular do direito. O ECAD, em setembro de 2014, declarou que retinha 15,61% dos valores para custear suas atividades de escritório central. As associações, por sua vez, retinham outros 6,89%. Até pelo menos 2012, quando o CADE condenou o ECAD por formação de cartel, o ECAD retinha 17% dos valores, e as associações outros 7 ou 7,5%. Como veremos, a Lei n. 12.853/2013, que reformou o ECAD, dispõe sobre valores máximos para administração, ou seja, o cenário mudou:

Olha, é difícil de você ver uma vantagem nisso [ter duas camadas]. Porque você tem nove associações fazendo a mesma coisa e isso cria um custo de transação para o sistema, que envolve a criação dessa segunda camada. Então elas [as associações] existem por conta de uma leitura muito particular de uma coisa que está na nossa constituição, e também tem em constituições de outros países do mundo, que é a liberdade de associação. Como não era necessário pedir autorização de ninguém para funcionar, essas associações foram se proliferando e, enfim, chegando nessa situação atual. Não vejo vantagens. Eu vejo desvantagens. Isso aumenta o custo de funcionamento do sistema, porque você tem que criar uma camada superior.

Se cria uma camada superior, você tem taxa de administração em duas camadas. Isso diminui o montante que é distribuído para o titular. Sem contar todos os problemas de falta de transparência etc. E que se torna muito mais difícil saber o que acontece no chão de fábrica de cada uma das associações, porque são nove.

(Funcionário público, Ministério da Cultura)

Esse funcionário levanta uma questão que tem sido frequentemente apontada como uma das causas da permanência desse sistema exótico durante o desenvolvimento da gestão coletiva no Brasil: o fato de ter sido sustentada a tese de que a livre proliferação de associações de gestão coletiva é uma decorrência do direito da liberdade associativa. No contexto constitucional atual, essa liberdade é prevista em alguns dispositivos do artigo 5º:

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:

XVII – é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar;

XVIII – a criação de associações e, na forma da lei, a de cooperativas independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento;

XIX – as associações só poderão ser compulsoriamente dissolvidas ou ter suas atividades suspensas por decisão judicial, exigindo-se, no primeiro caso, o trânsito em julgado;

XX – ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado;

XXI – as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente;

A própria existência do ECAD, como instituição munida de monopólio legal para arrecadação de valores por execução pública musical no Brasil,

foi objeto de questionamento no Judiciário brasileiro. No ano de 2003, o Supremo Tribunal Federal julgou, na Ação Direta de Inconstitucionalidade n. 2.054/DF, que não havia inconstitucionalidade no formato. Na Ação, o Partido Social Trabalhista (PST) questionava a obrigatoriedade de titulares de direito precisarem associar-se ao ECAD para ver seus direitos efetivados. O ministro Ilmar Galvão, relator da Ação, entendeu que o artigo 99 da LDA, que previu a criação do escritório único, de fato havia criado um ente de associação compulsória, que violaria a liberdade de associação, no que foi acompanhado pelo ministro Marco Aurélio; venceu, no entanto, o entendimento dos demais ministros de que o modelo centralizador é necessário para a garantia de outro direito, também protegido constitucionalmente: o autoral. A questão volta a ser analisada, em termos semelhantes, quando da aprovação da Lei n. 12.853/13 e das ADIns propostas pelas associações.

O modelo de duas camadas e de múltiplas associações traz também dificuldades na negociação e no repasse com entidades estrangeiras, na medida em que elas têm dificuldades em entender a quem se reportar, seja para fazer repasses, seja para receber valores pela execução no Brasil de músicas de artistas de seu país.

Não percebemos, nos discursos dos atores, uma proposta de solução radical para essas questões. Compositores, funcionários públicos e funcionários de editoras mencionaram a necessidade de supervisão, com a existência de um órgão de fiscalização, tocado por funcionários de carreira. Mas não parecem chegar a ponto de trabalhar com um cenário no qual não existam as associações em funcionamento hoje, ou no qual sejam unificadas. Pelo contrário, foi inclusive alegado que, apesar dos problemas do modelo brasileiro, é difícil determinar se um modelo desenvolvido em outro país adaptar-se-ia ao Brasil, dado o cenário socioeconômico e o desenvolvimento histórico do sistema:

Uma leitura de uma realidade alheia à sua... Ela só faz sentido naquela realidade. Então, por exemplo, o sistema espanhol. Ele me desperta simpatia. Mas ele funciona bem na Espanha, que tem um sistema jurídico próprio, uma constituição própria, os tribunais, enfim, tudo funciona diferente daqui. Então não é uma coisa que você pode simplesmente importar qualquer modelo que você

ache interessante para a nossa realidade aqui, porque a nossa realidade é efetivamente diferente. [...] Nosso sistema não é bem visto no exterior, na medida em que ele não tem similar e que as associações não se diferenciam entre si, pois são igualmente responsáveis por todos os tipos de titularidade de direitos.

(Funcionário público, Ministério da Cultura)

4.2.1. Eleições nas associações

Como já apontamos, as associações foram historicamente formadas por titulares de direitos autorais, quem podem ser pessoas físicas – como autores, musicistas, intérpretes e seus herdeiros – ou pessoas jurídicas, como era o caso das editoras e gravadoras. Com a reforma trazida pela Lei 12.853/2014, editoras e gravadoras podem fazer parte das associações, mas apenas as gravadoras podem votar e ser votadas, dado que editoras não são titulares originárias. Cada uma das associações tem uma gestão independente, com estrutura própria definida, em princípio, por seu corpo de associados, que elege seus diretores.

As eleições dentro das associações sempre foram um ponto polêmico. Algumas delas, como a UBC, aceitam o voto “por carta”, ou seja, a cédula de votação é enviada para a casa do associado, que pode marcá-la e devolvê-la por correio. De acordo com vários atores, isso levaria à baixa adesão dos associados nos processos de eleição. Eles levantaram, também, desconfianças com relação à lisura desse processo, já que as cartas retornariam assinadas pelos titulares, cabendo à própria associação reconhecer as assinaturas em cartório para garantir sua validade.

Do ponto de vista dos críticos, estes aspectos dos processos eleitorais perpetuariam as mesmas diretorias na gestão das associações, independentemente da avaliação geral dos titulares. São poucos os autores que se mobilizam para comparecer às eleições; no caso específico da UBC, foi levantado que as cartas eram enviadas aos autores com uma chapa única, na qual o autor poderia ou não votar.

Pesquisadora: Quer dizer, as cartas já são enviadas? Não com as chapas, mas...

Entrevistada: Não são enviadas com as chapas. Não! Com

as chapas não, com a chapa. E você sabe que quem está dentro da sociedade tem acesso aos dados dos sócios, não tem? Sabe o endereço, telefone, e-mail. Dá um telefonema: “Vou mandar uma pessoa aí buscar a sua carta, tá bom? Tá”. Aí você tem assim uma quantidade grande de cartas e uma eleição [presencial] com 20, 30 pessoas no máximo. Como é que você elege? É fácil? Porque, se não, nós convocamos a eleição toda: “Ah, é só fazer uma chapa contrária”. Como é que vai ganhar? Explica? A sociedade também tem voto plural. Quem arrecada mais tem mais voto.
(Funcionária de editora)

Um autor e produtor narra a situação em que um balanço na UBC foi aprovado com sete assinaturas de uma mesma pessoa, que representava sete subeditoras da EMI – algo que foi levantado, também, na CPI do ECAD no Senado em 2012. Outros diretores votavam como pessoa física, autor, e como suas editoras também. A perpetuação de uma editora na presidência de uma associação também é relatada em relação à Abramus – a editora, no caso, é a Warner/Chapell:

Eles estão mandando e aí você vai ver, vai investigar lá como que é o estatuto da sociedade, quem que vota, você vê situações assim, patéticas. Por exemplo, no caso da UBC, existe uma ata que eu esfrego sempre na cara deles que tem 25 votos de uma aprovação de balanço. Então não é uma ata qualquer, é aprovação de balanço da entidade durante um determinado ano. Dessas 25 assinaturas, sete são do Perdomo, que é o superintendente e que foi presidente representando a EMI, ou seja, ele assina por sete diferentes subeditoras da EMI. Fora isso, o presidente, que é o Fernando Brandt, assina como Fernando Brandt e como a editora dele, e assim fazem os outros diretores. Fazendo isso ele já tem a maioria entendeu? É assim que eles agem. Na Abramus, a coisa é similar. Você tem dentro da diretoria da Abramus uma multinacional que é a Warner. O presidente da Warner é diretor da Abramus, isso em si já é um negócio absurdo, e o presidente é o mesmo há 25

anos. Com isso não precisa dizer mais nada nessa aí.
(Autor, produtor, arranjador)

Com as mudanças legislativas que excluem as editoras dos cargos de direção e as novas regras de voto não proporcional, essa situação tende a ser transformada.

Outra questão, dentro de algumas associações, é a divisão interna entre votantes ou não votantes – associados efetivos e administrados, a exemplo do que ocorria no ECAD em relação às associações. De modo geral, na UBC, os administrados eram os recém-ingressos, que ainda não tinham produtividade dentro da sociedade – “uma espécie de estágio”, como caracterizou uma funcionária de editora. A passagem para a situação de efetivo dependia de uma decisão da direção. A partir de 2014, o estatuto da UBC foi alterado para se compatibilizar com as recentes mudanças. Os administrados passaram a ser os titulares de direitos conexos, os titulares derivados e titulares originários de obras que não estão diretamente relacionadas ao objeto da UBC, tais como autores de obras literárias ou audiovisuais.

Os votos em Assembleia eram contabilizados em função da arrecadação, o que fazia com que as editoras tivessem um peso maior em relação aos associados pessoas físicas, em número de votos, já que arrecadam por diversos representados. Tratava-se da mesma questão enfrentada já na década de 1940, quando autores da Sbacem, entendendo que os editores exerciam poder desproporcional dentro da associação, conseguiram expulsá-los da diretoria (“Capítulo 1”). Um produtor conta, por exemplo, que, na Abramus, cada titular tinha de 1 a 40 votos, e os titulares pessoa física tinham, normalmente, 1 ou 2. Todos os sócios fundadores tinham 40 votos. Isso geraria uma desproporcionalidade e imobilidade no sistema, em favor das editoras e dos fundadores.

Essas características da administração interna das associações levavam a uma situação que foi descrita por alguns atores, e percebida na fala de outros, como uma ausência de vínculos entre titulares, em especial pessoas físicas, e suas associações. Os motivos trazidos eram principalmente a forma como as próprias associações se apresentavam, colocando a arrecadação à frente da relação com os autores e da oferta de outros serviços. A sobrevalorização do papel arrecadador do ECAD e das associações, e o afastamento dos titulares, por questões estruturais ou por desinteresse, das questões cotidianas do sistema – afastamento que, como temos visto, não é uma ca-

racterística apenas dos dias de hoje –, parecem ter enfraquecido tanto o autor quanto a própria associação. Em razão disso, não haveria, na época, qualquer sentido de fidelidade na permanência a uma ou outra associação: o titular de direitos associava-se àquela que parece poder oferecer-lhe mais vantagens financeiras.

Uma entrevistada caracterizou as associações como um “banco”, com o qual os titulares não precisavam ter nenhum tipo de comprometimento. A mobilidade de titulares entre associações também é uma fonte de gastos administrativos, que poderiam de outra forma ser evitados.

Entrevistada: Você não vê nenhum autor frequentando sociedade. Não existe essa coisa clubista que devia existir, entendeu. Essa coisa de espírito de união que a gente viu lá no Senado agora: autores de diferentes tribos e gerações ali se encontrando numa reivindicação. Eu estava lá e assisti e foi uma coisa, uma energia diferente que havia, que é a energia que eu sentia lá naqueles tempos em que eles se juntavam pra conversar das suas necessidades, das suas opiniões. Eles não são mais ouvidos. Tem um grupo de burocratas que se encarregam de tentar cobrar muito, de tentar botar muito dinheiro. Pagar os autores e isso é o suficiente. Mas o autor não tem uma proteção. Nenhuma sociedade dá uma proteção social ao autor, isso não existe. É... Nós estamos na contramão do mundo. O mundo não trabalha dessa maneira e eu acho que esse é o problema. Tem esse excesso de liberdade também, que se transformou numa coisa anárquica em que o autor sai da sociedade a hora que ele quer. Isso lá fora não é assim não.

Pesquisadora: Mas se ele ficar insatisfeito com aquela sociedade?

Entrevistada: Você pode fazer um contrato de aluguel e não gostar do apartamento amanhã, mas você tem um contrato, não tem? Eu estou fazendo uma comparação ruim, mas... Um autor que chega numa sociedade gera despesa para a sociedade. Você vai ligar, vai cadastrar tudo, vai fazer todo um trabalho. Daí, quando está tudo cadastrado bonitinho no ECAD ele diz assim: “Agora não quero mais,

obrigado e fui”. Você não cria uma história na sociedade, e a sociedade tem que ter uma história, porque isso é uma sociedade de autores, de criadores, de pessoas sensíveis. Não cria vínculos, ele sai daqui e entra ali como se troca de banco e a sociedade não tem que ser um banco.
(Funcionária de editora)

Um autor, músico acompanhante e intérprete, alegou nunca ter sido chamado para participar de uma eleição de diretoria, nem ter recebido comunicados sobre possibilidade de se candidatar, nas três associações pelas quais passou. Contou, também, não ter nunca recebido comunicados sobre a abertura das eleições. Na sua visão, a comunicação das associações era enviesada: as informações não eram bem explicadas, e as editoras tomavam as decisões, à revelia dos demais titulares. Relatou que várias das informações a respeito de sua associação foram obtidas por ele acompanhando a CPI no Senado em 2012 – antes disso, ele não sabia que, se não pedisse direito a voto, nunca o teria.

4.2.2. Disputas entre as associações

A Lei 12.853/2013 instituiu que somente os titulares originários de direitos poderão assumir cargos de direção nas associações. O intuito seria reduzir a influência das editoras e gravadoras nas associações. Contudo, um assessor técnico na Câmara dos Deputados, aponta que algumas pessoas jurídicas são titulares originárias de direitos: a categoria do produtor fonográfico, o que pode criar uma disparidade em relação à outra categoria de pessoa jurídica no sistema, a do editor.

Um mesmo detentor de direitos patrimoniais de autor pode tê-lo em múltiplas categorias, de acordo com seus diferentes chapéus: produtor fonográfico, intérprete, autor, ou ainda como músico acompanhante. A Lei 9.610, em seu artigo 97, parágrafo 1º, proíbia a associação a mais de uma entidade para gestão de direitos da mesma natureza; a regra foi reproduzida no parágrafo 2º do mesmo artigo, pela reforma trazida pela Lei n. 12.853/2013. Assim, uma mesma pessoa pode associar-se a diferentes associações, desde que para a gestão de direitos de natureza diferente. Essa estratégia foi apontada como algo que permite comparar a efetividade das associações, especialmente no que tange aos valores recolhidos. Em resumo, se uma mesma obra musical tem repasses muito discrepantes para as suas diferentes titularidades, os de-

tentores dos direitos autorais patrimoniais têm argumentos para questionar suas associações e o próprio ECAD sobre esta diferença.

A partir dessa experiência, no entanto, vários atores alegaram que não havia muita diferenciação entre as associações, especialmente a UBC e Abramus. Do seu ponto de vista, elas diferem apenas em tamanho, e, como recebem mais recursos da participação societária, conseguem estruturar-se melhor e ter uma administração mais eficiente. Assim, a UBC e a Abramus são indicadas como sociedades que pagam mais pontualmente, na ponta oposta das sociedades que eram administradas, com menos recursos, que frequentemente devem ao ECAD, em consequência dos adiantamentos que recebem, e não têm recursos para uma boa administração. Isso não impede que as grandes também estejam envolvidas em acusações mútuas de malversação de recursos, como se depreende das atas de assembleias do ECAD.

As associações disputam, entre si, também por regras que favoreçam mais ou menos um determinado tipo de titular que representem – e, nesse jogo, prometem lutar por determinadas categorias, atraindo assim titulares interessados:

Eles divergem. Tem algumas atas, por exemplo, que eu vi divergência. Vou comentar aqui casos emblemáticos. Por exemplo, a redução dos direitos de autores musicais e intérpretes da obra musical de *background*. A maioria da Assembleia votou, se não me engano, para um doze avos. Outras associações votaram para um sexto, achando demais a redução de um doze avos. Mas perderam na assembleia, você entendeu? Perdeu na votação da assembleia. Você vê que tem movimentações, por exemplo, do pessoal que é chamado de trilhheiro, que sai de uma associação e vai para outra com a promessa que vão resolver o trabalho, e eles tiveram os direitos deles bastante reduzidos de remuneração, então quem ganhava um inteiro passou para um sexto e foi para um doze avos.

(Funcionário público, Governo Federal)

Exemplos de disputas internas às associações e que se refletiram em mobilizações entre elas incluem o já mencionado êxodo de editoras da UBC para a Abramus, e o crescimento interno da UBC em função de esforços da

EMI em obter outros contratos de edição. A convivência das duas superpotências não foi pacífica: “estão sempre disputando funcionário, disputando segredo”, de acordo com um autor, intérprete e arranjador.

Se as narrativas não expressam necessariamente a verdade histórica, ao menos dão conta do modo como a UBC e a Abramus têm sido percebidas pelos titulares e usuários. Na medida em que as trajetórias dos titulares de direitos são narradas como uma sucessão de eventos pouco claros, a gestão das associações deixa de ter legitimidade aos olhos dos narradores, ainda que seja legítima do ponto de vista do estatuto do ECAD. Alguns atores destacam mais as divergências do que as convergências entre elas, vendo os interesses comuns como resultado de ameaças externas e não como tentativas de sanar conflitos internos.

Pesquisadora: Então quer dizer, essa aparente união ou esse aparente consenso que existe das sociedades pra fora...

Entrevistada: É só para efeito externo. Pode ter certeza. Você já ouviu falar daquela coisa que diziam da solidariedade no câncer? São só solidários no câncer... É isso, as sociedades só são solidárias na hora da desgraça, na hora que são ameaçadas, na hora que tem um projeto de lei, na hora que alguém quer fazer alguma coisa. Aí então elas se unem, contra um inimigo comum. Elas só são solidárias contra o inimigo comum. Mas guerreiam fortemente entre elas.

(Funcionária de editora)

A leitura das atas das Assembleias do ECAD mostra que, com alguma frequência, UBC e Abramus estão em campos diferentes, apesar de também convergirem em muitas decisões. Como tinham quase o mesmo peso de votos, era nessas situações de conflito que os votos das demais associações tinham relevância. Seis situações, apresentadas abaixo, ilustram as divergências e convergências que existiram entre elas.

Apreciação do balanço patrimonial

5.2.a. Apreciação da Assembleia Geral os balanços patrimonial e social do exercício 2007. Foram pedidos escla-

recimentos pela Socinpro em relação às unidades organizacionais que ainda continuam deficitárias, tendo a sra. Superintendente esclarecido que a nova forma de rateio das despesas de custeio do ECAD ainda está sendo absorvida pelas unidades, razão pela qual algumas ainda se apresentam em *déficit*, mas que entende que em breve a situação deverá se normalizar. Foram aprovados os votos sociais para o exercício 2008/2009: Abramus – 11; Amar – 3; Sbacem – 2; Sicam – 1; Socinpro – 3; UBC – 11; Total: 31. (Ata 342, 27/03/2008)

Definição do percentual societário e aumento dos repasses para autores

5.3. Percentual societário – O presidente da Abramus, Roberto Mello, considerando que a decisão sobre a nova fixação de percentual societário foi adiada para março, propôs que a Assembleia se manifestasse, tendo reiterado o posicionamento de várias associações no sentido de convergir para a atribuição de mais 0,5% para os titulares e 0,5% para as associações, reduzindo-se o percentual administrativo do ECAD em 1%, passando de 18 para 17%. Contrariamente se posicionaram a UBC e a Socinpro, pois entendiam não ser o melhor momento para que fosse diminuída a taxa de administração do ECAD, tendo em vista a crise financeira mundial que pode afetar a receita de arrecadação. As demais associações, Sbacem, Sicam e Amar, posicionaram-se favoravelmente à proposição da Abramus, restando aprovada a modificação proposta. A seu turno, a UBC informou à Assembleia Geral que continuaria a receber do ECAD 7% do valor arrecadado em nome de seus associados e representados, esperando que o ECAD processasse o pagamento dos associados da UBC considerando 76% do total arrecadado para os seus titulares. A sra. Superintendente informou ser impossível a coexistência de percentuais distintos, tendo em vista a forma de contabilizar as receitas atualmente em vigor no ECAD. O dr. Jorge Costa argumentou que a decisão da assembleia era soberana e

que, mesmo sem a concordância da UBC, deveria ser posta em prática, cabendo a sociedade ao seu critério destinar os 0,5% à distribuição específica aos seus associados ou levar ao fundo de assistência social, através de decisão de sua Assembleia Geral, o que foi refutado pelo dr. Sydney Sanches. (Ata 353, 10/03/2009)

Divergência no cadastro de obras

3.1) E-mail da Sicam – Inclusão de obras – modificando sem qualquer justificativa o cadastro anterior – A representante da Sicam fez breve explanação sobre a modificação de titularidade de obras incluídas no sistema informatizado do ECAD pela associação Abramus. O fato vem ocorrendo com certa frequência, causando prejuízo aos titulares envolvidos. Ocorre que a associação Abramus cadastra a obra, anteriormente cadastrada, colocando todos os autores como pendentes de identificação, identificando apenas o editor. Os exemplos apresentados pela Sicam foram das obras “Viva a vida” e “Pra nunca dizer adeus”. O sr. Gustavo informou que irá verificar os casos apresentados.

(Ata 382, 31/03/11)

Restrição ao acesso do banco de dados do ECAD

4.1.C. Discussão sobre a revisão das regras de acesso ao banco de dados informatizado do ECAD. A UBC se posicionou contrariamente ao acesso por empresas terceirizadas e prestadoras de serviços às associações que ao mesmo tempo são titulares de direito. Pelas associações Abramus e Socinpro foi esclarecido que esse tipo de acesso está previsto nas normas em vigor, que possibilitam que as empresas terceirizadas acessem o banco de dados do ECAD, desde que a associação para qual prestam serviço faça a solicitação ao Escritório e envie cópia do respectivo contrato. A UBC solicitou que as regras sejam então reestudadas pela Comissão de Segurança para que

limitem o acesso ao sistema nessa hipótese. A Sicam e a Sbacem acompanharam o posicionamento da UBC.
(3969, 19/04/2012)

Contratação de escritório de advocacia para defesa no processo do Conselho Administrativo de Defesa Econômica

3.2) E-mail da UBC – Contratação do escritório MMK – Registrado o voto de protesto do representante da UBC, pela contratação do escritório MMK, conforme carta a seguir transcrita: “Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2011. À Assembleia Geral do ECAD. At. dra. Glória Braga. Prezados senhores, na última Assembleia Geral Extraordinária dessa entidade, realizada em 17 de agosto de 2011, decidiu-se por maioria e pequena margem de votos, pela contratação dos serviços de consultoria jurídica do Escritório Matos, Muriel, Kestener Advogados, com a finalidade de atuar no processo administrativo n. 08012.003745/2010-83, em curso no CADE, no qual se discute a existência de cartel e práticas anticoncorrenciais nas atividades exercidas pelo ECAD e pelas associações efetivas. A controvertida contratação, que estabelece o inusitado pagamento de honorários de êxito para serviços de mera consultoria, teve por objetivo atender exclusivamente as entidades Abramus, Amar e Socinpro, posto que o ECAD se encontra devidamente representado pelo Escritório Saboya, Direito e Muanis Advogados e as demais entidades por advogados próprios. Ademais, a contratação foi aprovada, ainda que o referido escritório já esteja atuando em nome da Abramus, o que bastaria para tornar descabida a contratação em duplicidade ou mesmo o oferecimento de serviços repetidos para outras entidades. A UBC, ainda que sem fazer qualquer juízo de valor ou de competência à qualidade dos serviços do referido escritório, opõe-se à referida contratação, tendo em vista destinar-se aos interesses particulares das entidades acima mencionadas, que deveriam arcar, di-

retamente com os altos custos dos honorários inerentes à contratação. Adiciona-se à impropriedade da referida contratação, a prudente deliberação, aprovada por unanimidade pela Assembleia Geral, pela contratação de dois pareceres de renomados especialistas, com o propósito de dar um importante suporte jurídico e acadêmico à defesa do ECAD, o que, além de representar um adicional e substancial desembolso a título de honorários, afasta a necessidade de contratação de mais um escritório de advocacia para atender somente a três entidades. As decisões de Assembleia devem ater-se aos interesses internos e estatutários do ECAD, não sendo legítimo e claramente questionável que o ECAD arque com custos particulares e/ou de interesses privados das entidades. Cumpre-nos lembrar, que, em termos estratégicos, as entidades deliberaram que a defesa no CADE deveria ser individual, sobretudo para espantar qualquer indicação indevida de cartel, sendo certo que a contratação do escritório Matos, Muriel, Kestener Advogados altera esse propósito original e põe em xeque a natureza independente das associações no processo administrativo em apreço. Desta forma, serve a presente para registrar a discordância visceral da UBC ao encaminhamento dado pela Assembleia Geral em relação à questão apresentada, que desvirtua dos objetivos societários do ECAD, em benefício exclusivo aos interesses particulares das entidades Abramus, Amar e Socinpro. Fernando Brant. União Brasileira de Compositores – UBC – Presidente Fernando Rocha Brant”. Registrado o protesto da Abramus, esclarecendo que a contratação foi em benefício de todos e não em benefício de apenas três associações. Registrado o protesto da Amar e Socinpro que entendem que o escritório foi contratado por ser especializado no assunto, para prestar consultoria que beneficiará a todos. Registrado o voto da Sbacem nos termos do e-mail já recebido, no qual esclarecia que não concordava com a contratação do referido escritório.

Pagamento da multa ao Conselho Administrativo de Defesa Econômica

E-mail recebido da Socinpro: – Caravana de artistas à Brasília (CADE e PLS 129/12) – Debatido o assunto, a Assembleia suspendeu por ora a caravana à Brasília tendo em vista o andamento recente do PLS 129/12. – CADE – Adiantamento de percentual societário dos valores já recebidos pelo ECAD e dos que estão depositados judicialmente (repases de valores mediante AG de cada Associação autorizando expressamente o repasse) – Com a palavra, o presidente da Socinpro propôs que a Assembleia deliberasse autorizando o ECAD a adiantar o valor correspondente ao percentual societário e direito dos titulares, quando autorizado por Assembleia da respectiva sociedade, de modo a permitir o suprimento da multa, caso em juízo fosse exigida fiança ou depósito da multa imposta pelo CADE para as associações que o solicitarem, por conta do percentual societário das distribuições futuras. A sra. Superintendente alertou os presentes sobre a vedação contida no parágrafo único do art. 35 dos estatutos sociais do ECAD. Após os debates, a Assim se absteve de votar por entender que não estando condenada pelo CADE não deveria deliberar sobre o assunto. A UBC alegou que concordaria, em caráter excepcional, com o adiantamento a associação que solicite, desde que limitado ao valor correspondente ao percentual societário já contabilizado no ECAD e à proporção do que provavelmente caberá a cada associação, com base no balanço geral de dezembro de 2012, tendo ressaltado que cada solicitação deverá ser analisada e aprovada individualmente, inclusive no que diz respeito à amortização do valor do adiantamento, que importará na suspensão de qualquer repasse do percentual societário até a integralização do valor total da verba societária adiantada. Ressaltou a UBC que o adiantamento de qualquer valor de percentual societário não contabilizado no ECAD ou mesmo adiantamento superior a cota parte proporcional de cada associação significará empréstimo, o que é vedado pelo estatuto do ECAD, impedimento que

se estende às associações. A Sicam se absteve de votar e consultará a sua diretoria para posicionamento futuro. As associações Socinpro, Abramus, Amar e Sbacem se manifestaram no sentido de que tão logo seja exigido o depósito ou fiança bancária, o ECAD deverá adiantar para cada associação o valor necessário para garantir os respectivos juízos. (Ata 411, 15/05/2013)

4.1.C. A UBC concluiu que até o momento em que a distribuição de valores anteriormente arrecadados seja processada, não existe percentual societário, mas apenas uma verba alocada para essa finalidade. Portanto, não se pode saber se toda a verba será distribuída, e nem se pode calcular a parte de cada associação na verba alocada para ser paga como percentual societário uma vez que conforme a rubrica de arrecadação, a participação de cada associação varia. Sendo assim, enquanto não for processada a distribuição, o percentual societário é inexistente e a transferência do ECAD para as associações só pode ser feita a título de empréstimo. Considerando, ainda, o atual *déficit* financeiro do ECAD, que não havia sido até então considerado nessa discussão, não resta dúvida que a transferência de dinheiro do ECAD para as associações, que não seja percentual societário devido relativamente às distribuições efetivamente processadas, configura empréstimo, o que é vedado pelo estatuto. (412, 12/06/2013)

4.2.3. Créditos retidos e antecipações

Uma das principais fontes de conflitos nas Assembleias do ECAD eram os problemas de cadastros de obras em duplicidade. Esse problema seria ocasionado pelas constantes transferências de titulares entre as associações, e também por desentendimentos entre editoras a respeito de quem representa determinados autores. A partir do momento em que uma obra entra em duplicidade, o ECAD deixa de pagar por ela, retendo os valores. Assim, nem associações, nem editoras, nem titulares recebem, ocasionando discussões e dissensões.

Em determinado momento, os créditos retidos passaram a ser chamados de “créditos protegidos”, por decisão tomada na 387ª Reunião da Assembleia Geral Extraordinária do ECAD em 17/08/2011, como sugestão da comissão dos artistas.

[Joelma Giro Montanaro, representante da comissão dos artistas] encaminhou para discussão sugestão da Comissão de Artistas para que os “créditos retidos” passem a ser chamados de “créditos protegidos”. Para a Comissão, ao reter valores por não conseguir identificar as execuções captadas, o ECAD está protegendo tais créditos, evitando que eles sejam distribuídos equivocadamente. Ainda segundo a Comissão, o termo “crédito retido” tem sido utilizado de forma deturpada, razão pela qual se impõe a mudança de denominação. A Assembleia Geral aprovou a mudança, devendo o ECAD adotar as providências necessárias.

(Ata 387, 17/08/2011)

O retido fica no ECAD, mas agora não chama nem mais retido. Eles passaram a falar “protegido” [...]. Depois, se não encontraram pra quem deve pagar, distribuem por amostragem para as duas mil músicas mais executadas.

(Autor, músico acompanhante, intérprete)

Durante a CPI do Senado em 2012, autores e artistas levantaram a questão dos créditos retidos, alegando que não entendiam como esse sistema funcionava. Eles defendiam que esse tipo de crédito deveria ser redistribuído para os próprios autores. Um autor, disse que demorou para compreender o funcionamento dos créditos retidos.

O crédito retido (ou protegido) é o valor referente a obras não identificadas, ou titulares não identificados de uma determinada obra. Durante o prazo de cinco anos, esses valores ficam disponíveis para o titular, que, resolvendo a questão com o cadastro, pode reivindicá-los. Passados os cinco anos, o que determina o artigo 52 do regulamento de distribuição do ECAD (2015) é que eles deverão ser redistribuídos em sua rubrica de origem:

Art. 52 Os créditos relativos às execuções musicais participantes dos róis cujos cadastros estejam “pendentes de identificação” ou em conflito ficarão retidos até que a regularização dos cadastros seja realizada. O mesmo se aplica aos titulares com situação cadastral “pendente de identificação” ou em conflito.

§2º A liberação de créditos retidos referentes às execuções musicais sem valor provisionado será abatida das verbas das rubricas de origem na distribuição subsequente.

§7º Os créditos retidos não identificados em cinco anos, contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao correspondente repasse da distribuição, serão redistribuídos na rubrica de origem e, caso esta tenha sido extinta, em uma rubrica que venha substituí-la.

A resolução de problemas cadastrais e consequente liberação dos créditos retidos sempre foi uma ferramenta de convencimento para uma associação atrair titulares de direito para os seus quadros, persuadindo-os a saírem de suas congêneres – e diversos atores trouxeram a questão do crédito retido como razão para mudança de associação. “Eles dizem pro titular: po, vem pra cá que eu faço um trabalho. Vou direcionar uma única pessoa pra fazer todo um filtro no seu trabalho, vem pra cá” (Entrevistada, funcionária de editora e gravadora). Isso leva, de acordo com algumas posições, a um conflito conhecido como “roubo de informações”: no momento em que um titular deixa uma associação, as informações sobre sua arrecadação individual continua nos arquivos daquela instituição, de modo que várias associações acabam possuindo dados do mesmo titular, o que pode gerar um conflito. Em decorrência disso, a competição entre as associações na busca de novos filiados ocorre principalmente em função dos *retidos*.

Pesquisadora: Você acha que hoje as sociedades competem entre si?

Entrevistada: Competem, loucamente.

Pesquisadora: De que forma? O quê que elas oferecem?

Entrevistada: Uma tirando o autor da outra. Não só tirando autor, mas também tiram funcionário, levam informações – informações sigilosas, que deveriam ser sigilosas

– e esforços da sociedade. O tráfico não é só de autor pra lá e pra cá. É de funcionários também. O funcionário trabalha hoje como chefe de tecnologia de uma sociedade, tendo acesso a todos os sistemas, a todas as informações, a todos os dados dos autores. Ele sabe tudo o que acontece ali, participa de reuniões de cúpula da sociedade. Daí no mês seguinte ele está na outra sociedade. Ele carrega consigo todas essas informações. Fica uma coisa meia espionagem, entendeu? Ele carrega de uma sociedade para outra todas as informações que conseguiu.

Pesquisadora: Mas essas informações não deveriam já ser públicas por princípio? Ou pelo menos públicas para as outras associadas?

Entrevistada: Mais ou menos, né? Mais ou menos. Informação sobre endereço [por exemplo], isso não é informação pública. Seu endereço, seu telefone, as suas informações. As sociedades se comprometem quando o autor entrega seus dados, seus dados bancários para o dinheiro ser depositado na sua conta e tudo. Elas assumem perante a lei o compromisso de manter essas informações só para uso da sociedade. Se eu sou sócia de uma sociedade, eu chego lá e entrego minha carteira de identidade, meu CPF, minha conta bancária, todos os meus dados. Essas informações são para essa sociedade usar, não é praquela.

Pesquisadora: E isso é o tipo de informação que o funcionário acaba levando?

Entrevistada: Claro. Para quê? Para fazer o assédio. Para dizer [para os autores]: “Olha, eu agora vim para cá. Aqui a gente trabalha melhor. Estou vendo aqui que você tem muito crédito retido. Vem pra cá”. A competição se dá no pior nível possível e se você fizer a competição de preço vai ser pior ainda. Eu acho um absurdo, eu lamento que a gente tenha que manter um sistema de tantas sociedades. (Funcionária de editora)

Outra entrevistada, também funcionária de editora associada a uma gravadora, nega que ocorra este tipo de disputa. Ela explica que as asso-

ciações sabem onde os titulares são associados, especialmente os grandes arrecadadores. Segundo ela, as informações sobre os créditos retidos são disponíveis no sistema para que possa haver correções nos cadastros e a consequente liberação destes créditos. A entrevistada vê as informações sobre os créditos retidos como um dado estratégico na disputa por mais associados, e tampouco problematiza estas disputas.

Se o crédito retido é uma razão importante para a mudança de titulares de uma a outra associação, outros relatos dão conta de que as associações não se distinguem na oferta de serviços e benefícios para os associados, e a escolha por uma delas, que necessariamente deve ocorrer, se o titular quiser participar dos proventos da gestão coletiva, pode ter causa simplesmente na indicação vinda de alguém próximo. Poucos deles mostraram conhecimento aprofundado sobre as finalidades das associações ou de estar associado a uma ou outra. Os fatores que orientam a escolha de uma associação são: relação pessoal, conveniência, eficiência na distribuição, atendimento ou estrutura percebida. Um dos titulares mostrou preferência, por exemplo, pela Assim, após ter passado por várias, alegando que “a estrutura pode ser menor, pode não ter a tecnologia da Abramus ou da UBC que são mais poderosas, mas pelo menos é mais fácil, é mais fácil você chegar nas pessoas do que numa outra estrutura” (Autor, intérprete, arranjador).

A antecipação de pagamentos e adiantamentos de valores referentes aos direitos autorais é outra fonte de divergência entre os agentes do sistema, seja entre titulares e associações, seja entre editores e autores. Esse fenômeno acaba criando uma situação de desconfiança mútua: os agentes institucionais justificam diferenças percebidas na distribuição de valores com base nos descontos referentes às antecipações de pagamentos de contrato (conhecido como *advanced*), e também sobre valores ainda não contratados. Por parte dos titulares, persiste a percepção de que os repasses não estariam de acordo com o que é gerado pela execução pública.

No relato abaixo, percebemos que os agentes institucionais não percebem as antecipações como simples acordos comerciais, mas sim como uma “aposta”, cujo retorno não é o pagamento de uma dívida e seus juros, mas o retorno sobre um investimento de alto risco.

O que percebo é que por conta de um passado de desonestidade, eu acho que ficou esse ranço e essa desconfiança. [...] Porque editora, neguinho picha muito. Por

exemplo, tem um autor lá de trás que, hoje, ele é famosíssimo, ele morreu. [...]. Aí a família acha que tem que ter o controle das músicas. Então ela acha que vai pegar isso da editora. Não é assim. Porque quando ele não era ninguém e veio pra editora, a editora fez adiantamentos, deu dinheiro. [...] Então na hora que vem a fama e que a editora também pode ganhar dinheiro, ela vai e entrega a música? Isso não é direito, isso não é correto.

(Funcionária de editora)

Um autor explicou que pediu um adiantamento quando iniciou sua carreira. Ele fala do adiantamento como se fosse um empréstimo, atribuindo-lhe um sentido negativo, na medida em que precisaria ser “devolvido”, ao contrário de percebê-lo como um investimento. Conta que, como compositor, ganhou um adiantamento aos 16 anos, por composições suas que a gravadora entendia que seriam sucessos.

Outros autores e funcionários de associações enxergam os adiantamentos como formas de estabelecer um vínculo indissolúvel entre o artista e a editora, na medida em que o primeiro torna-se dependente financeiramente do segundo, no caso de não conseguir cobrir a antecipação.

As editoras começaram a existir para editar partitura. Aqui no Brasil era Vitale, Mangione, várias casas de edição de partitura. Com o advento da gravação, passou a ser de gravação. Então, supostamente, o editor pega a música do compositor e trabalha com essa música, divulga a música, vende a música e pega 25% disso. O que aconteceu muitas vezes na história da música mundial e na história do Brasil e da música brasileira? O editor chega para o compositor com *advanceds* e diz: “vou trabalhar a sua música, vou te dar ela”. O compositor fica feliz, um dinheirinho aqui: “tô sem, tô precisando”. A maioria absoluta das vezes, o compositor ganha um dinheiro e o que acontece com a música dele? Fica presa com o editor. E acontecem muitos e muitos casos, talvez na maioria em que o compositor recebe esses *advanceds* e a música também é trabalhada, ele fica devendo para a editora. E tendo que compor para

atender a editora. Ele fica preso na editora, e também não pode negociar música nenhuma, fica parado na editora...

(Autor, intérprete, arranjador)

Eles sabem que podem pedir um adiantamento para ir pra uma sociedade. Ele está aqui nessa sociedade. Ai chega outra sociedade e diz assim: “Vem pra cá que eu te dou um adiantamento de 50 mil reais”. E ele vai. Você acha que isso é uma concorrência saudável? Eu não acho.

(Funcionária de editora)

Em resumo, *advanceds* e créditos retidos são meios que as editoras, gravadoras e associações possuem para atrair titulares originários para o seu *cast* de administrados. É interessante notar que, em geral, os autores problematizam esta questão, enquanto os funcionários das editoras assumem essas práticas como uma espécie de beneficência das instituições, que antecipam resultados para que os autores possam se manter.

4.3. As regras de arrecadação

As regras que definem os valores a serem arrecadados pelo pagamento dos direitos autorais de execução pública são decididas nas Assembleias Gerais do ECAD e tornadas públicas em de um documento que é disponibilizado no site da instituição. O regulamento atual foi aprovado em 2015, e entrou em vigor no mesmo ano.

Para o ECAD, suas regras de arrecadação eram muito claras. No entanto, usuários e titulares de direitos autorais não tinham a mesma percepção.

4.3.1. O sistema de *blanket licenses*

Antes de adentrarmos na descrição dos procedimentos de arrecadação, cabe aqui lembrar que, tal como foi explicitado no “Capítulo 2”, o sistema brasileiro de arrecadação e distribuição de direitos de execução pública funcionava, majoritariamente, com base na concessão das chamadas *blanket licenses*.

Neste sistema, o valor a ser pago desconsiderava a quantidade de músicas executadas pelo usuário, ao mesmo tempo em que tornava irrelevante, para efetuar a cobrança, saber quais foram essas músicas. O ECAD e as associações que o compõem justificavam a existência das *blanket licenses*

utilizando os mesmos argumentos empregados para fundamentar a gestão coletiva em si: um sistema em que usuários deveriam pagar por uso individual de cada música executada, de modo direto para cada titular, seria inviável. A operação desse eventual sistema exigiria um esforço imenso por parte dos titulares e usuários, de modo que se criou a gestão coletiva centralizada, incumbida de distribuir os valores arrecadados para os titulares, e uma modalidade de licença que garante aos usuários de música um repertório quase infinito, sem limites de uso.

De fato, as associações e o ECAD encontram-se em uma posição privilegiada para negociar licenças de uso, uma vez que representam um grande número de titulares. No caso de grandes usuários de música – como rádios e TVs – é muito mais eficiente negociar uma licença abrangente com o ECAD, do que procurar e travar acordos individuais com cada titular. O uso de música por parte desses usuários é tão extenso que tornaria a negociação individual com os titulares uma tarefa quase impossível. Assim, as *blanket licenses* se consolidaram como o modelo de licenciamento padrão para vários usuários.

Evidentemente, o modelo das *blanket licenses* gerou um grande problema: o incentivo a um comportamento monopolista por parte do ECAD e das associações. Como eram as únicas instituições capazes de determinar os valores de cada licença, não existia a possibilidade para negociar individualmente com os titulares. Um autor não podia, por exemplo, licenciar suas músicas por preços mais baratos do que aqueles que são praticados pelo ECAD. Essa prática, considerada anticoncorrencial por muitos usuários, foi o que motivou o Conselho Administrativo de Defesa Econômica a condenar o ECAD por formação de cartel e abuso de poder. Esta situação foi endereçada também pela reforma do ECAD (Lei n. 12.853/13), no sentido de que a cobrança seja proporcional.

O cálculo do valor cobrado pela *blanket license* variava de acordo com o perfil do usuário e as regras de arrecadação. A distribuição do montante arrecadado, por sua vez, seguia regras próprias, que também foram objetos de crítica por parte de titulares e usuários.

A partir do Decreto 8.469/2015, a cobrança dos usuários passou a seguir diretrizes mais objetivas. É preciso levar em consideração o tempo de uso e o número de obras que cada usuário emprega, bem como observar se a utilização de obras em domínio público, com licenças abertas ou licenciadas diretamente pelos titulares. Além disso, a cobrança precisa considerar a

importância do uso de obras na atividade do usuário. Isso significa que uma casa noturna, por exemplo, deve ser cobrada de modo diferenciado de um hotel que coloca música nos seus ambientes.

4.3.2. Perfis de usuários e regras de arrecadação

A primeira divisão feita pelo ECAD para definir regras de arrecadação é o perfil dos usuários. Além de usuários mais evidentes, como rádios e emisoras de TV, a instituição arrecada de qualquer estabelecimento comercial que faça algum tipo de execução musical, seja ao vivo, seja por aparelhos eletrônicos – a chamada “execução mecânica”. Assim, são usuários organizações como padarias, restaurantes, consultórios médicos, academias de ginástica, hotéis, hospitais e escolas (incluindo escolas de música). Segundo um ex-funcionário:

Tem cobrança em cima de tudo e não há opção entre pagar ou não pagar. Os estabelecimentos têm a escolha de pagar o boleto com o valor estipulado, entrar judicialmente contra o ECAD ou encerrar sua programação musical.
(Ex-funcionário do ECAD)

A arrecadação incide de modo individual sobre cada execução pública propriamente dita, além de poder incidir também sobre a transmissão ou retransmissão de conteúdo musical.

8. As diferentes formas de execução pública musical são independentes entre si, ainda que realizadas por um mesmo usuário, no mesmo local, e para cada uma delas será necessária a obtenção da correspondente licença.
(Regulamento de arrecadação do ECAD, p. 6)

Um mesmo usuário pode ser enquadrado em uma ou mais formas de arrecadação, o que impacta no modo como será calculado o valor a ser pago pelo usuário. Para os valores que não são negociados com base na receita bruta, a arrecadação é estabelecida através de uma medida de equivalência criada pelo próprio ECAD, chamada de Unidade de Direito Autoral (UDA). De acordo com a análise de atas do ECAD, a UDA tem sido objeto da seguinte variação:

Tabela – Progressão dos valores da UDA

Ata	345	357	371	385	399	412	430	444
Ano	22008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Valor (R\$)	42,51	44,52	46,96	50,37	53,12	56,73	60,4	65,58
% de aumento		4,73	5,48	7,26	5,46	6,79	6,47	8,58
% acumulado no fim do período								44,77
% de 2015 sobre 2008								54,2

Fonte: CTS/Clave de Fá, a partir das atas do ECAD.

A partir desses parâmetros, o valor final é definido a partir de uma negociação com critérios distintos, como, por exemplo, ser calculado em função da receita bruta do estabelecimento, usuário ou do evento em questão, do número de ingressos vendidos (ou tamanho do público), pela metragem do estabelecimento, ou ainda em negociações especiais. Os valores sofrem ainda reduções em função das características socioeconômicas do estado ou município no qual o estabelecimento está:

Art. 29. A fixação do preço da licença levará em consideração ainda a região do território nacional em que se encontra o usuário. Desta forma, quando a cobrança é baseada em quantidade de UDAs, o valor base especificado pela Tabela de Preços (“Arrecadação com base em UDAs”) poderá ser reduzido de 15% (quinze por cento) a 60% (sessenta por cento), de acordo com a categoria socioeconômica da unidade da federação e o nível populacional do município, conforme o quadro abaixo:

Categoria socioeconômica da unidade da federação	Nível populacional do município		
	1	2	3
A	-x-	15%	30%
B	15%	30%	45%
C	30%	45%	60%

Fonte: Regulamento de arrecadação do ECAD.

O regulamento define quais estados enquadram-se nas categorias socioeconômicas, sendo categoria “A” os mais economicamente desenvolvidos e a categoria “C” os estados menos desenvolvidos. Há também percentuais de descontos específicos para as cidades satélites de Brasília, já que a

capital federal não teria direito a descontos.

CATEGORIA SOCIOECONÔMICA		
Região A	Região B	Região C
UF	UF	UF
Bahia Distrito Federal Minas Gerais Paraná Pernambuco Rio de Janeiro Santa Catarina São Paulo Rio Grande do Sul	Alagoas Amazonas Ceará Espírito Santo Goiás Pará Paraíba Rio Grande do Norte	Acre Amapá Fernando de Noronha Maranhão Mato Grosso Mato Grosso do Sul Piauí Rondônia Roraima Sergipe Tocantins
Níveis populacionais	Número de habitantes	
1	Até..... 150.000	
2	De..... 150.000 a 300.00	
3	Acima de 300.00	

Fonte: Regulamento de arrecadação do ECAD.

Uma entrevista realizada com um ex-funcionário foi particularmente interessante para lançar luz sobre os métodos de fiscalização utilizados pelo ECAD. Durante essa conversa, ficou claro que existem critérios para a seleção dos estabelecimentos a serem cobrados, uma vez que o número de fiscais seria incompatível com a quantidade de estabelecimentos que têm e usam música. Não houve, no entanto, uma explicação clara para esses critérios. Há algumas pistas no regulamento de distribuição, no que diz respeito ao carnaval e à Festa Junina, como veremos adiante.

O ECAD mantém um cadastro de usuários, que pode ser averiguado por um funcionário, mas muitos estabelecimentos comerciais não são cadastrados. Em tese, *qualquer pessoa* pode entrar em contato com o ECAD para informar que determinados espaços oferecem programação musical. O ECAD vai averiguar se o estabelecimento ou evento já está cadastrado em seus quadros e, caso não esteja, enviará um fiscal ao local. O fiscal efetivará o cadastro e fará a cobrança para o recolhimento do direito autoral. Esse mecanismo é chamado pela burocracia do ECAD de “dedução”. Não se trata de um serviço formal ou pago, funcionando de modo semelhante a um serviço de utilidade pública. A “dedução” costuma ser feita por alguém que tem algum tipo de interesse externo ao próprio ECAD como, por exemplo, reduzir o número de festas realizadas no *playground* de um

condomínio ou ainda prejudicar algum estabelecimento comercial. Independentemente das razões que motivam a dedução, o ECAD esforça-se por averiguar todas as informações.

De acordo com outro ex-funcionário do ECAD, ao fiscalizar um evento, o fiscal deve portar um crachá identificando-o como tal. Entretanto, alguns contextos explicitados pelo ex-fiscal permitem perceber que o método de atuação escolhido pelo próprio fiscal varia. Segundo ele, muitas vezes “o cara é muito discreto... Senta, pede algo [para consumir] e não se identifica. Anota as músicas e grava o repertório, acabou e vai embora”. Neste caso, a função do fiscal é cadastrar o estabelecimento, gerar boleto de cobrança nos casos em que não há um acordo prévio com a casa, calcular o espaço físico e tipificar evento.

Um fiscal do ECAD não tem qualquer prerrogativa de impedir que um evento aconteça⁸⁸. A cobrança acontecerá depois que o boleto for gerado pela instituição, logo, o fiscal jamais poderá fazer uma cobrança direta ao proprietário do estabelecimento.

Pelo regulamento de arrecadação, os usuários são classificados de duas formas:

Art. 5º. Os usuários serão classificados de acordo com a frequência em que promovem a execução pública musical da seguinte forma:

I – Usuário Permanente – Aquele que de maneira constante, habitual e continuada executa publicamente obras musicais, literomusicais e fonogramas em sua atividade profissional ou comercial.

II – Usuário Eventual – Aquele que não se enquadra na definição do inciso I deste artigo.

(Regulamento de arrecadação do ECAD, p. 6)

Os regulamentos de arrecadação eram relativamente detalhados quanto à forma de cobrança e multas por atraso (mora), mas extremamente vago quanto a como seriam calculados os valores a serem pagos pelos usuários. Contudo, o regulamento atualmente em vigor apresenta detalhes e critérios sobre o cálculo dos valores que serão devidos.

88 Foi possível constatar que ainda existe uma percepção generalizada de que os fiscais do ECAD têm a prerrogativa de entrar em qualquer local onde esteja sendo realizado um evento. Contudo, trata-se de uma prerrogativa sem nenhuma base legal, resquício dos tempos em que gestão coletiva e censura atuavam em conjunto.

Há uma diferenciação entre execução mecânica e execução musical ao vivo, já que, no último caso, por não existir cobrança do direito conexo (inexistente), os valores serão reduzidos em um terço. É a parte autoral que é cobrada.

O regulamento determina, como regra geral, o estabelecimento do valor com base na receita bruta, definindo as porcentagens de acordo com o tipo de usuário. Trata-se de uma mudança com relação ao regulamento anterior, onde não havia definição clara das porcentagens ou fórmulas de cálculo, com exceção dos eventos que eram realizados sem cobrança de ingresso.

Os usuários são classificados em categorias específicas, cada uma delas com base de cálculo própria. Nos casos de cobrança a partir de receita bruta, determina-se um percentual da receita, diferente para cada um dos tipos de usuário; nos casos de cobrança tendo como base a área sonorizada ou número de pessoas no local, determina-se uma área (ex. 10m²) e um número de pessoas, e, sobre essa base, multiplica-se um determinado fator da UDA (que, como explicitamos acima, está no valor de R\$ 65,58 em 2015). Atualmente, existem uma série de critérios para garantir a proporcionalidade da cobrança, que não necessariamente serão aplicados de forma cumulativa. São eles:

- I – A importância da utilização de obras musicais, literomusicais e fonogramas para a atividade econômica exercida pelo usuário;
- II – O grau de utilização de música pelo usuário, classificado em alto, médio e baixo;
- III – Se o usuário se enquadra nos critérios de usuário permanente;
- IV – Se a execução pública musical realizada pelo usuário se der exclusivamente pela forma “ao vivo”;
- V – Se o usuário, em espetáculos musicais, executar publicamente obras musicais e literomusicais (i) em domínio público; (ii) que se encontram licenciadas mediante gestão individual de direitos; ou (iii) sob outro regime de licença que não o da gestão coletiva;
- VI – A categoria socioeconômica e nível populacional da região em que foi realizada a execução pública das obras e fonogramas;
- VII – Se o usuário é entidade religiosa ou produz evento de caráter religioso;

- VIII – Se o usuário é entidade beneficente ou produz evento de caráter beneficente;
- IX – Se o usuário participa de convênios firmados pelo ECAD;
- X – Se o usuário é emissora de televisão pública com conteúdo de entretenimento;
- XI – Se usuário é emissora de televisão educativa, universitária, legislativa ou judiciária;
- XII – Se o usuário é emissora de televisão publicitária com transmissão em UHF;
- XIII – A frequência Hertziana e potência das emissoras de rádio;
- XIV – Se o usuário é emissora de rádio comunitária;
- XV – Se o usuário é emissora de rádio educativa e mantida ou subsidiada por entidades governamentais;
- XVI – Se o usuário é emissora de rádio jornalística;
- XVII – Se o usuário é uma rede de lojas;
- XVIII – Se o buffet e/ou *open bar* estiverem incluídos no valor do ingresso do evento.
- XIX – Se o usuário de serviços digitais executar publicamente obras musicais e literomusicais ou fonogramas que se encontram licenciadas mediante gestão individual de direitos.

As diferentes categorias de usuários permanentes, são: usuários gerais, cinemas, TVs por assinatura, radiodifusão e TV aberta e serviços digitais.

A ampla categoria dos usuários permanentes gerais é a que costuma suscitar mais dúvidas, por parte do público leigo, a respeito da obrigação do pagamento ao ECAD. Nesta categoria encontra-se o uso de música de fundo em espera telefônica, a execução musical em buffets e casas de festa, a execução musical em circos, a transmissão e retransmissão musical por alto-falante e, por fim, todos os diversos tipos de atividade que promovem execução musical por meio de sonorização no ambiente. Estes últimos encontram-se na tabela abaixo:

Prédios, praças e parques públicos	Condomínios, hipermercados, shoppings, terminais, lojas de departamento e hospitais	Redes de lojas, de supermercados e de clínicas	Redes de restaurantes, de lanchonetes e similares	Lojas, mini-mercados e supermercados	Parques de diversão, temáticos e aquáticos
Transportes aéreos	Bares, restaurantes, lanchonetes e similares	Transportes metroviários	Transportes rodoviários	Consultórios, clínicas e laboratórios	Academias de ginástica e escolas de dança
Clubes sociais	Casas de diversão	Boliches e ringues de patinação	Hotéis, pousadas, motéis e similares	Transportes ferroviários e teleféricos	Saveiros, veleiros e similares
Transportes marítimos, lacustres e fluviais	Telemensagens				

Fonte: Regulamento de arrecadação do ECAD, 2015.

Em regra, usuários permanentes pagam os valores com periodicidade mensal. Assim, como exemplos de formas de cálculo distintas: academias são cobradas pelo critério de área sonorizada, pelo fator de 0,90 UDA a cada 10m² sonorizados, caso identifique-se que o grau de utilização musical seja baixo (25% do período total de funcionamento do estabelecimento). Para os casos em que o uso seja médio (entre 25% e 75%) ou alto (acima de 75%), o fator incidente é de 1 UDA ou 1,1 UDA, respectivamente, para cada 10m² sonorizados. Cinemas são cobrados também por área, mas pelo fator de 2.7 UDA a cada 10m² sonorizados. Podem também ser cobrados por receita bruta, no fator de 2,5% do total. Neste caso, a área será um critério quando não houver o cinema não informar a receita bruta. Boates são cobradas pela receita bruta, com fatores diferentes: 7,5%, se forem com música mecânica com dança; 3,75%, se com música mecânica sem dança; 5%, se com música ao vivo com dança; 2,5%, se com música ao vivo sem dança. E há também a possibilidade, ainda para boates, de se aplicar o fator UDA por área, variando entre 2.7 e 8.15 vezes a UDA, a depender também do tipo de evento.

O regulamento esclarece que os valores serão diferentes e cobrados separadamente, inclusive para os usuários permanentes, no caso de eventos especiais, como carnaval, festa junina e réveillon.

Sobre os usuários eventuais, o regulamento de arrecadação, informa que é aquele que, por exclusão, não é usuário permanente, ou seja, não utiliza obras musicais e fonogramas na periodicidade determinada. Nesse caso, o cálculo é feito, também, pelo número de dias em que obras musicais ou fonogramas serão utilizados, mais os critérios utilizados anteriormente para usuários permanentes – dessa vez com os fatores alterados. Assim, por exemplo, cinemas, como usuários eventuais, pagam agora 0,12 UDA por 10m2 por exibição por dia, ou ainda 3,75% da receita bruta por exibição (contra 2,7 sobre 10m2 e 2,5% da receita bruta total, no caso de serem usuários permanentes). Bailes e festas específicos pagam 15% da receita bruta, no caso de música mecânica com dança, e 10%, no caso de música ao vivo com dança. E podem também ser cobrados por 2,71 e 1,81 UDA por 10m2 sonorizados, por evento. Ou ainda, 0,9 UDA e 0,14 UDA por pessoa.

Rádio e TV					
Emissoras de TV	Emissoras de TV pública, com conteúdo de entretenimento	Rádio comunitária	Rádio AM e FM	TV educativa, universitária, legislativa, judiciária ou estatal	Emissoras de TV publicitária
TV por assinatura	Rádio educativa, mantida pelo governo	Rádio jornalística			

Fonte: Tabela de preços ECAD.

Emissoras de rádio e de TV são uma modalidade de usuário permanente. De acordo com o novo regulamento, Rádios AM e FM são cobradas por um valor fixo mensal, que leva em consideração a potência diurna dos seus transmissores, a região socioeconômica e a população de onde se encontram seus transmissores.

O regulamento apresenta uma tabela extensa de valores determinados, válida de julho de 2015 até julho de 2016, cujos critérios são a rádio ser AM ou FM, a potência (até 0,5KW; até 1KW; até 3KW; até 5KW; até 10KW; até 25KW; até 35KW; até 50KW; até 100KW; acima de 100KW), a região (A, B, C ou D) e faixas de número de habitantes (desde 10 mil até acima de 7 milhões). Para rádios e televisões, a categoria socioeconômica das regiões é definida a partir de critérios próprios: enquanto Rio de Janeiro é sempre A, em Alagoas, locais

com no máximo 25 mil habitantes são D, com no máximo 40.000 habitantes são C, e acima de 40.000 habitantes são D. Assim, uma rádio FM da cidade de São Paulo, com potência acima de 100KW, teria de pagar o valor de R\$ 77.388,87. Uma rádio FM da cidade de Palestina, no sertão alagoano, com população de 5.112 habitantes (dados de 2010), com potência entre 0,5 e 1KW, teria de pagar o valor de R\$ 415,75. Se sua potência fosse acima de 100KW, a título de comparação, o valor a pagar seria de R\$ 735,49.

A rádio educativa AM e FM tem a arrecadação determinada pelos valores da rádio comercial, com redução de 50%; a comunitária paga sempre 6 UDA, por emissora e por mês.

No caso das emissoras de televisão aberta, o cálculo é feito pelo fator de 2,5% sobre a receita bruta. TVs por assinatura pagam 2,5%, e TVs publicitárias pagam 300 UDA. Para as emissoras de TV educacional pagam com base numa tabela própria, que leva em conta o nível populacional para elaborar um fator de UDA. Acima de 2000 habitantes, esse fator é de 121,814, mensal; para menos de 100 habitantes, o fator de UDA é de 5,962.

Mídias digitais				
Ambientação de sites	Webcasting	Podcasting	Simulcasting	Transmissão de eventos musicais por meio da Internet

As mídias digitais, por fim, são evidentemente a área mais nova de arrecadação do ECAD, e, inclusive por isso, a cobrança sobre elas tem levantado polêmicas. Foi pública e notória a iniciativa do ECAD de iniciar a cobrança de serviços musicais na Internet, como é o caso do YouTube, que fechou acordo com o ECAD em 2010. O último balanço patrimonial do ECAD, de 2013, mostra diminuição no valor de arrecadação na rubrica YouTube, de R\$ 858 mil, em 2012, para R\$ 592 mil, em 2013. O acordo foi desfeito. Como discutiremos adiante, o mercado digital de música tem encontrado uma outra acomodação do ponto de vista do pagamento de direitos autorais.

Ainda sobre o mesmo tema, outro caso digno de nota, ocorrido em março de 2012, foi a cobrança realizada pelo ECAD a dois blogs – “A leitora” e “Caligrafiti” – que inseriram vídeos hospedados no YouTube em seus sites, utilizando o mecanismo de *embedding*. Os blogueiros foram intimados a pagar

uma quantia de R\$ 352,59 mensais⁸⁹. O ato gerou uma grande repercussão negativa para o ECAD, com manifestações e pronunciamentos de especialistas criticando a cobrança. Os críticos argumentavam que, uma vez que existia o contrato entre YouTube e ECAD que garantia a arrecadação pelo conteúdo hospedado no site, não haveria fundamento na cobrança dos blogs, tendo em vista que os vídeos, tecnicamente, continuavam na plataforma do YouTube. Inicialmente, o ECAD defendeu-se, justificando a cobrança com base no artigo 31 da Lei 9.610/98, cuja redação estabelece que as diversas modalidades de utilização de música são diferentes entre si e a autorização para o uso por uma delas não se estende para as demais. Dessa forma, a autorização dada ao YouTube não se estenderia para a reprodução do mesmo vídeo em um blog⁹⁰. No entanto, poucos dias após o ocorrido, o ECAD voltou atrás e suspendeu a cobrança de blogs. Segundo a superintendente da instituição na época, a cobrança foi um erro operacional⁹¹.

De qualquer forma, o ECAD continua utilizando as categorias de uso da tabela acima, e disponibiliza critérios específicos de cobrança para mídias digitais. Assim, no caso de Ambientação de Sites comerciais, o valor mensal é de 7 UDA; para sites institucionais e promocionais, o valor é de 3 UDA.

No caso de *Webcasting* (streaming), o valor cobrado terá como base a receita bruta, cuja porcentagem vai depender de alguns critérios. Para serviços não interativos, a porcentagem vai variar entre 1,5%, 3% ou 4,5%, dependendo da importância do conteúdo musical, sempre mantidos pisos determinados entre 20, 30 ou 50 UDA, para cada um dos tipos de uso listado. Serviços não interativos institucionais deverão pagar um valor fixo de 5, 7 ou 15 UDA.

Os *Webcastings* interativos, quando tiverem a música como conteúdo principal, deverão pagar 4,5% da sua receita bruta mensal. Caso seja um serviço interativo de transmissão de obras audiovisuais (ex: Netflix), deverá pagar 2,55% por mês. *Podcastings* seguem uma lógica semelhante, mas com valores entre 3,6% e 1,2% da receita bruta, e pisos entre 40 e 10 UDA.

O *Simulcasting* é o serviço de transmissão simultânea de um conteúdo de uma emissora de rádio ou TV tradicional na Internet. Os valores cobrados pelo ECAD são sempre, no caso das rádios e das TVs, de 10% sobre

89 Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/ecad-cobra-taxa-mensal-de-blogs-que-utilizam-videos-do-youtube-4233380>>.

90 Disponível em: <<https://www.fb.com/EcadDireitosAutorais/posts/359675547406615>>.

91 Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/ecad-admite-erro-operacional-na-cobranca-de-blogs-4283775>>.

o cobrado da emissora, sempre mensalmente. No caso de shows ao vivo, transmitidos simultaneamente por uma emissora e pela Internet, cobra-se 10% da receita total do evento.

Por fim, o ECAD determina a cobrança por shows transmitidos pela Internet, por meio de sites, e não retransmitidos de outras emissoras. Nesse caso, divide entre transmissões ao vivo e eventuais. No primeiro caso, o valor cobrada é de 7,5% da receita total, com piso mínimo de 75 UDA por mês, e, no segundo caso, 5%, com piso de 50 UDA por mês.

4.3.3. Clareza dos critérios de arrecadação

No carnaval, quando era música mecânica, a taxa era um preço. Com música ao vivo a taxa era um outro preço. [Música mecânica] é mais caro. Porque para a música mecânica o cara pega o disco lá e toca. E a música ao vivo o ECAD baixava [o valor] pra justamente incentivar o músico.
(Ex-funcionário do ECAD)

Olha só, pra explicar por que a cobrança tem que ser proporcional, um exemplo muito simples: hoje, o ECAD cobra da MTV exatamente o que cobra do SPORTV. O SPORTV usa meia hora de música por dia, ou menos, e a MTV usa 24 horas por dia. Ou seja, são dois usuários no mesmo segmento, TV por assinatura, mas que usam diferentemente esse produto. E a cobrança é igual.
(Funcionário público, Ministério da Cultura)

As citações acima demonstram como as regras de arrecadação são intrincadas e podem ter diversas justificativas, que na maioria das vezes são desconhecidas de usuários e titulares. Um ex-funcionário do ECAD, explica acima que os eventos com música ao vivo têm um desconto para estimular a contratação de artistas. O que o regulamento de arrecadação explicita, no entanto, é que é cobrado 1/3 a menos, em função de, nesse caso, não serem cobrados os direitos conexos.

Apesar do esforço do ECAD em buscar justificar publicamente o estabelecimento dos critérios diferenciados de cobrança, eles aparecem para os usuários. e na mídia que frequentemente o assunto levanta, como absolutamente arbitrário. Uma funcionária de editora e um produtor levantaram

o ponto de que o principal problema do ECAD não seria a falta de regras, mas sim o excesso. Isso permitiria a prática de desvios na hora de se negociar diretamente com os usuários, o que pode ou não beneficiá-lo:

O problema do ECAD não é a ausência de critério. É ter demasiados critérios. Quando você tem uma tabela que permite que o usuário se enquadre entre A a Z, você tem possibilidades de A a Z para ser diferente. Então você tem assim: churrascaria com dança, churrascaria sem dança, com pista etc. É tanto critério, que cabe a quem enquadra dizer se você tá no A, no B ou no C. No A é um preço, no Z é outro. Eu não estou dizendo que isso aconteça. Mas eu estou dizendo que você abre a possibilidade de corromper. Vamos supor que exista um enquadrador, uma pessoa do ECAD que venha a te enquadrar e que não seja uma pessoa honesta. Ele vai te dizer assim: “Se eu te enquadrar aqui no A, você vai pagar 5 mil. Mas se eu te enquadrar no C, você já vai pagar 1 mil. E isso, esse enquadramento, vai durar um ano. Então você vai economizar 4 mil durante 12 meses, se eu te enquadrar no C. Eu enquadrado você ali e você me dá tanto”. Isto é uma possibilidade, isso deixa a porta aberta para esse tipo de comportamento. Ao mesmo tempo, quando chega na hora de negociar com a Globo, com a Record, com as emissoras poderosas, aí eles dizem: “Não, o meu preço é 2,5 e não abro mão”. Os fiscais do ECAD são proibidos de receber dinheiro. Mas você conversa com os empresários de artistas famosos ou menos famosos e percebe que no interior do Brasil, no Nordeste, todos os fiscais recebem na mão. E você não sabe quanto que chega ao ECAD. Eles recebem em dinheiro e na mão. Se não, eles levam um oficial de justiça e mandam fechar.

(Funcionária de editora)

Entrevistado: Geralmente, nos nossos eventos, quando tem artistas cuja liberação não depende só da gente, geralmente agendamos a visita ao local do evento com o

fiscal [do ECAD]. E ali ele te apresenta: o que é o evento, qual que é a dimensão até para avaliação. O que demonstra também a subjetividade do critério deles de avaliação. Pesquisadora: Por quê?

Entrevistado: A gente percebe isso Brasil afora. Porque, de fato, existem alguns critérios que o ECAD adota, de percentual de casa ou de controle de bilheteria. Mas mesmo dentro desses critérios há uma subjetividade muito grande. E a gente verifica, no caso de eventos, coisas assim: digamos, um formato de evento numa cidade, é cobrado “X”. O mesmo formato de evento em outra cidade, sei lá, vai dois “X”. Mesmo existindo critério, existe essa variação. E no fim das contas ela é totalmente subjetiva.

Pesquisadora: E normalmente quando vocês vão lá, vocês fazem por tamanho do espaço ou por bilheteria?

Entrevistado: A gente faz por bilheteria. E, às vezes, já aconteceu uma vez, o fiscal fica lá acompanhando a bilheteria.

(Autor, produtor, empresário)

As regras afetam usuários diferentes de uma mesma forma; incidem sobre usuários semelhantes, ou mesmo sobre os mesmos usuários, por formas diferentes; e, ainda mais, afetam usuários que, por seu perfil, entendem que deveriam ser isentos de cobrança sobre a arrecadação, como escolas públicas e organizadores de eventos beneficentes. Esse tipo de cobrança gera muita indignação pública, e é um grande fator causador da imagem negativa que o ECAD adquiriu perante a sociedade. Como se depreende dos relatos abaixo, esses são muitas vezes entendidos como deslegitimantes da instituição como um todo:

Tem falta de justiça em determinados critérios, sabe? O critério que eles passaram a aplicar para trilhas sonoras de novelas e filmes eu acho um critério bastante injusto. Acho injusto que o ECAD se esmere em cobrar, impor esse tipo de cobrança em escolas públicas que não tem recursos para fazer a Festinha Junina ou as festinhas de 15 anos, e as mães se juntam para fazer docinhos para ven-

der. E aí como toca música e muitas vezes a escola não tem um local adequado, alugam um salãozinho, o ECAD cobra. É claro que, na letra da lei, isso é para ser cobrado, mas é preciso ter uma certa medida, principalmente em um país injusto como o nosso. Eu acho que o ECAD é um retrato de muita coisa que acontece no Brasil. O ECAD é o retrato da injustiça de uma maneira geral.

(Funcionária de editora)

Nós somos críticos também à postura de fiscalização do ECAD... O cara tá vindo cobrar, às vezes, Festa Junina de escola em periferia... Coisas que assim, são bizarras. A gente mesmo, por exemplo, reivindica que, se temos o direito, se essa música é nossa, devemos ter o direito de liberar as nossas músicas para alguns eventos, para algumas rádios comunitárias. E, segundo o ECAD, não dá para fazer isso, o que é um absurdo. É óbvio que o ECAD, as associações, as grandes editoras são todas muito associadas. É uma política de conjunto.

(Autor e produtor)

Essa é uma das coisas que está na reforma da lei de direito autoral: uma flexibilização do direito autoral pra que cumpra a sua função social. Então em escolas, você não deveria cobrar direito autoral. Tem escolas de música que não conseguem realizar os saraus com os alunos, porque eles têm que pagar os direitos autorais. Pô, aquilo é educativo, tá criando público, tá criando novos autores! E aí eles não conseguem realizar, porque não conseguem pagar o ECAD. Assim, tem uma injustiça no direito autoral como é hoje. Que não é dos autores, mas é das corporações. Porque, quando a gente fala de direito autoral, a gente imagina que direito autoral é de autor. Mas o autor é só um dos detentores de direito autoral.

(Autor, músico, intérprete)

4.3.4. Liberação e controle de obras executadas

Há um consenso entre os atores envolvidos no sistema de gestão coletiva a respeito de sua importância. Em nenhuma das entrevistas realizadas, nem os funcionários das associações e do ECAD, tampouco titulares de direito autoral de diversos perfis argumentaram pela desconstrução absoluta do sistema. No entanto, persiste a percepção de que regras obscuras, injustas e subjetivas afetam diretamente a avaliação sobre o modo como a gestão coletiva de direitos autorais está estruturada no Brasil. Uma das questões apontadas pelos titulares era a impossibilidade de liberarem seus direitos autorais em situações específicas, questionando, por exemplo, o fato do ECAD cobrar em eventos para os quais eles próprios já teriam cedido seus direitos. Não era incomum ouvir alegações de titulares que, mesmo após terem liberado seus direitos para um uso particular, houve cobrança do recolhimento, independentemente da existência de documentação formalizando a condição. Para muitos titulares, essa situação era uma ilustração da atitude de descaso do ECAD, e evidenciaria ausência de preocupação com os interesses dos autores:

Exatamente, é isso que não entendo, sabe?! A gente fez uma roda de funk na Central do Brasil e chegou um cara do ECAD. O cara me pegou em um dia ruim, sabe?! Eu disse... Desculpa a expressão: “some daqui, meu irmão, vai se ‘foder””. Ele foi embora e nunca mais apareceu. Depois, no outro dia, eu pensei: “Vai chegar uma conta para pagar, que a gente não vai conseguir pagar”. Mas graças a Deus, não chegou nada. O problema é, quanto é que eu deveria pagar para fazer uma roda de funk na rua? Ou seja, quanto é que os artistas deveriam pagar se a gente estivesse lá dentro da lei, pra tocar no meio da rua? Três mil e duzentos reais que eu teria que pagar pro ECAD, para cantar a minha música no meio da rua. O pessoal do Teatro Mágico abriu mão da cobrança das rádios comunitárias. Sabe o que o ECAD falou? “Minha porcentagem eu vou tirar, se você não quiser receber, o problema é teu”. Porcentagem de quê, cara? Você não fez nada!

(Autor e intérprete)

De fato, existe um procedimento que permite ao titular de direito autoral exercer pessoalmente o seu direito de cobrança e a defesa dos direitos sobre suas composições – que é previsto, também, na Lei de Direitos Autorais, anteriormente no artigo 98, e, atualmente, com a reforma da Lei n. 12.853/13, no §15 do mesmo artigo:

Art. 99, §15: Os titulares de direitos autorais poderão praticar pessoalmente os atos referidos no *caput* e no § 3o deste artigo, mediante comunicação à associação a que estiverem filiados, com até 48 (quarenta e oito) horas de antecedência da sua prática. (Incluído pela Lei nº 12.853, de 2013).

Há um formulário disponível no *website* do ECAD, que pode ser preenchido e enviado, de modo a desautorizar a instituição do seu trabalho de arrecadação relativamente àquele titular, naquela situação específica. Isso não significa que o ECAD não irá mais exigir que os organizadores de eventos, representantes de estabelecimentos ou empresas deixem de recolher os direitos autorais, mas sim que o autor em questão abrirá mão do seu ressarcimento ou pagamento, mesmo que suas obras estejam incluídas no rol de músicas executadas nos eventos. Em sua maioria, os titulares de direitos não abrem mão do recolhimento dos direitos autorais com o objetivo de deixar de receber por eles, mas de liberar determinados usuários do pagamento. O procedimento deixa o autor optante desprotegido, enquanto o usuário continua obrigado a recolher o direito autoral, subvertendo a intenção original do titular do direito. A citação abaixo é ilustrativa dessa situação.

Entrevistado: A gente falou assim: “Olha, não tem sentido. Não vai ter bilheteria. Eu tô participando da produção e decidi que não quero que cobre [direitos autorais]”. A Sbat [associação de gestão coletiva] não abriu mão do percentual dela. Eles disseram: “Se vocês não quiserem, vocês não recebem. Mas a Sbat vai cobrar a administração”. Eu falei: “Mas não tem que administrar nada”. Eles responderam: “Não, não pode”. Falei: “Tá bom, então eu saio. Saí da Sbat”.

Pesquisadora: No caso você teria que pagar...?

Entrevistado: Teria que pagar eles. Pois é, cobraram da produção um valor que estipularam. Seria 7% de uma estimativa que eles fizeram...

(Autor, produtor, arranjador)

Um dos casos em que a liberação por parte de um titular de direitos não produz efeitos é a situação em que as músicas e/ou fonogramas executados são vários, de vários outros titulares também. A razão para isso está no sistema de *blanket license* (licença-cobertor), que explicamos anteriormente, e que diz respeito a uma cobrança única para o uso de todo o repertório de uma organização de gestão coletiva. A cobrança, assim, não é baseada no que é efetivamente executado, mas em critérios externos às músicas e fonogramas em si. Assim, para tocar uma única música, é necessário pagar pela autorização para utilizar o repertório todo.

Por fim, sobre uma mesma música ou fonograma existem titulares distintos de direitos, como viemos comentando. O compositor pode liberar um usuário pela utilização de sua música, mas, se for usado um fonograma, ali incidem direitos do produtor fonográfico, intérprete e músico executante – além da possibilidade da editora ter direitos sobre a composição também.

No sistema atual, a única situação imaginável na qual a liberação, por parte de um único titular, surta efeitos no sentido de eximir o usuário da cobrança, é a execução de música ao vivo na qual só sejam tocadas músicas de autoria desse único titular – sem coautoria, e sem concorrerem direitos de editores.

Pesquisadora: No caso a produção era você...

Entrevistado: A produção não era minha, mas eu estava participando. Eu liberei [meus direitos] muitas vezes...

Eu tenho que pagar para mim mesmo e depois não consigo de volta... Isso é ridículo, entendeu. Quer dizer, você até pode liberar seus direitos com antecedência, mas só pode liberar se for show e for todo seu. Isso é muito difícil, ter um espetáculo meu, todo meu, sem parceria... Então, por exemplo, o musical é meu, se o texto e música são meus eu libero e recebo direto na bilheteria... Se, digamos, alguém vai fazer um show com 12 músicas, 11

são dele e a décima segunda não é, pronto, já não consegue mais liberar o show.

(Autor, produtor, arranjador)

A cobrança não proporcional ao que foi efetivamente tocado leva a outro ponto problemático, ressaltado por vários atores: a questão das músicas que estão em domínio público. Dentro do atual sistema de gestão coletiva, nestes casos também deve haver recolhimento dos direitos autorais. De acordo com o item 15 do manual de arrecadação do ECAD:

15. Quando forem executadas no show ou evento obras em domínio público, o ECAD calculará o valor devido proporcionalmente ao número das obras musicais protegidas.

(Regulamento de arrecadação do ECAD, p. 7).

[Em uma escola em São Luiz, MA] ia ter o concerto de final de ano, no qual os alunos convidam os seus familiares e etc. O auditório da escola de música era pequenininho, então eles tinham que fazer no auditório João do Valle, no Teatro João do Valle. A lei fala que pode usar música de graça, não tem que pagar ECAD, se é dentro da escola. Saiu da escola tem que pagar. E aí era o teatro, fora da escola. O primeiro absurdo foi aí. O segundo absurdo foi o seguinte: o concerto era formado por 92% de obras em domínio público, só 8% estava protegido. E o ECAD não quis nem saber, cobrava como se fosse 100% obras protegidas. Então, essa coisa da proporcionalidade é para se levar em consideração, porque se você cobra de obra em domínio público, você tá se apropriando privadamente do domínio público. Domínio público é domínio público. A outra coisa é a importância da música. Muitas vezes dependendo do tipo de usuário, o ECAD cobra por metro quadrado. Uma coisa é a música no salão de beleza e outra é a música em um espaço, do mesmo tamanho, que seja uma boate. Ninguém vai para o salão de beleza pra ficar escutando música. Na boate, a música é fundamental.

Então você tem que levar isso em conta para estabelecer o preço. Agora os critérios de cobrança, isso vai ser detalhado em regulamento porque isso é caixa preta. A gente precisa conhecer mais... Ir abrindo a caixa preta para regulamentar a lei e estabelecer eventualmente critérios que sejam justos para todos... Vou ao dentista para curtir uma música e vou aproveitar e vou fazer um canal, né. É assim, surreal cobrar daquilo ali.

(Funcionário público, Ministério da Cultura)

Partindo da fala de um ex-funcionário do ECAD, para a instituição, “quanto mais execução, melhor. Gera mais direito autoral”. Em sua argumentação, mesmo quando a programação de um estabelecimento ou evento é de músicas em domínio público, o recolhimento deve acontecer, pois a cobrança independe do repertório a ser tocado. Apesar disso, a música em domínio público não vai entrar no sistema de distribuição para os titulares. O fiscal não vai inseri-la. Não se trata do que ocorre com o crédito retido, a tal “música pendente de registro”. Apesar de se cobrar pelas execuções, o valor será distribuído pelas regras próprias de distribuição, e as obras em domínio público executadas não serão contabilizadas.

As atas do ECAD reforçam a percepção de que o cuidado com as obras em domínio público refere-se mais à distribuição, de modo a evitar que os valores arrecadados não sejam repassados para os herdeiros destas obras ou para qualquer terceiro. Não parece existir uma discussão específica sobre como tratar do problema no momento da arrecadação:

A gerente executiva de Distribuição, Márcia Melo, relatou a necessidade das associações atualizarem os cadastros de seus associados, informando a data de falecimento, bem como atualizando o cadastro das obras desses titulares. Citou como exemplo os titulares Noel Rosa e Zequinha de Abreu. Informou também que é de suma importância esta informação para as atividades diárias da área de distribuição, que orienta as unidades arrecadadoras do ECAD, no momento da cobrança de shows, em relação aos casos de obras em domínio público. Na oportunidade, a Assembleia Geral autorizou que no caso das obras

musicais destes titulares citados e de todos os demais nesta situação, a área de distribuição proceda o bloqueio no sistema informatizado do ECAD, caso não haja atualização do cadastro de obras por parte das associações.

(Ata da Assembleia Geral Extraordinária do ECAD de 344, 23/05/2008)

4.3.5. Negociações e cobranças de grandes usuários

O ECAD estabelece regras particulares de negociação com os chamados “grandes usuários”, termo usado para designar as emissoras abertas e fechadas de TV. Trata-se dos mesmos usuários que, nas décadas de 1960 e 1970, como discutimos no “Capítulo 1”, eram chamados “os modernos usuários de música”, e eram identificados desde então como os atores do mercado que mais deveriam pagar, e que mais resistência conseguiam estabelecer.

Como vimos, o regulamento de arrecadação do ECAD tem fixado os valores a serem pagos pelos canais de TV abertos em 2,5% de seu faturamento. Essa determinação tem sido a fonte de desentendimentos e ganhou corpo em uma enorme disputa judicial. A Rede Globo não se conformou com o valor, e foi acionada pelo ECAD, em 2005:

Como é de conhecimento, desde 2005, o ECAD e a TV Globo discutem no Judiciário o pagamento do valor mensal de 2,5% sobre o faturamento da emissora para a execução pública de obras/fonogramas na sua programação, valor este fixado pela Assembleia Geral do ECAD na representação dos milhares de titulares (compositores, intérpretes, músicos, editoras musicais e gravadoras), conforme pagam TV Record, TV Bandeirantes, SBT e outras emissoras de TV. No curso dessa disputa processual, que ainda aguarda decisão final no Superior Tribunal de Justiça (STJ), o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro já havia determinado que a TV Globo depositasse mensalmente, em juízo, parte do valor total discutido, sendo concedido ao ECAD o direito de efetuar levantamentos parciais a fim de garantir a remuneração dos titulares de música, nacionais e estrangeiros, que têm suas obras/fonogramas executadas pela

referida TV em sua programação.

(Comunicado aos Titulares, outubro de 2011)

No Superior Tribunal de Justiça (REsp 1019103), o caso encontrava-se parado. Foi retomado em fevereiro de 2013, momento em que o relator, Ministro Luis Felipe Salomão, manifestou-se no sentido de não conhecer do recurso do ECAD, entendendo, sobretudo, que cabia ao Judiciário fixar os valores adequados de arrecadação, devido ao caráter híbrido da atividade exercida pelo Escritório. Foram pedidas vistas, e o julgamento voltou a ser interrompido (STJ, 2013). ECAD e Globo negociaram acordo, que foi aprovado pelo Superior Tribunal de Justiça em novembro de 2013. O ECAD alegava que, de acordo com seus critérios, a Globo devia-lhe cerca de R\$ 1,5 bilhão. O valor do acordo nunca foi divulgado oficialmente, mas diversas fontes mencionaram algo em torno de R\$ 400 milhões, a serem pagos em duas parcelas (VEJA: 2013; ECAD: 2013). Não foram divulgados detalhes, tampouco, sobre quanto a Globo passaria a pagar ao ECAD, embora tenham chegado a um acordo quanto a isso também.

Os “grandes usuários” encontram-se na posição de estabelecer negociações diretas com o ECAD, cujas propostas são avaliadas em assembleia. Atas dessas reuniões registram muitas dessas situações, em casos em que as emissoras alegam não poder pagar, ao menos imediatamente, a porcentagem sobre a receita estabelecida, ou ainda no caso de existência de dívidas. Ou seja, nessas hipóteses, existe algum espaço de negociação com o usuário, como alternativa a uma ação judicial. De acordo com os informes das atas, caberia à Gerência de Arrecadação propor as definições de preços para estes usuários. Os comunicados sobre resultado das negociações são feitos pela Gerência de Arrecadação, ou pela Gerência Jurídica do ECAD:

5.5. Gerência de Arrecadação: b. Proposta de acordo TV Cultura. Sr. Márcio Fernandes informou que a TV Cultura concordou com a contraproposta do ECAD, tendo pedido apenas que fossem amortizados os juros incidentes sobre a dívida, bem como que fosse concedido desconto de 30% sobre os shows e eventos incluídos no pacto. A Assembleia concordou, desde que o acordo leve em consideração a correção pelo IGP/DI, haja parcelamento em 36 vezes, com pagamentos mensais e sucessivos, de-

vidamente corrigidos, e com incidência das cominações legais. c. Proposta de acordo com a rádio *Tamoio*. Aprovada a proposta apresentada para pagamento à vista de R\$1.200.000,00 e mais 11 parcelas de R\$16.554,80, acrescidas de custas e honorários advocatícios.

(Ata 343, 29/11/2008)

4.6) Gerência de Arrecadação: b. Empresa Brasileira de Comunicação – Tv Brasil – Conforme solicitado na Assembleia Geral anterior, foi apresentado estudo para definição de preço para as TVs da Empresa Brasileira de Televisão – EBC. Ficou aprovado o índice de 1,25% da receita total proveniente de subvenções, patrocínios, contribuição para fomento da radiodifusão pública e demais aportes que porventura sejam obtidos para funcionamento da TV. Como forma de adaptação da nova empresa, foi autorizada uma redução decrescente para os primeiros anos da seguinte forma: 1º ano, 50% de redução (0,625%), 2º ano, 37,50% de redução (0,781%), 3º ano, 25% de redução (0,937%), 4º ano, 12,5% de redução (1,093%), e 5º ano, 1,25%, ou seja, sem redução.

(Ata 355, s/d)

5.2) Gerência Jurídica: a) Posicionamento sobre ação movida contra a TV Globo – Registrada a presença do dr. Samuel Fahel, gerente executivo jurídico, que teceu comentários sobre o processo contra a TV Globo, ficando autorizada a Superintendência, pela Assembleia Geral, à adoção de providências imediatas e contratações que sejam necessárias para a defesa do ECAD. b) Proposta de acordo – RBN Rede Brasil Norte de TV Ltda. (nome de fantasia: Rádio FM 96,9, CNPJ: 04.564.860/0005-32, com sede na rua Rio de Janeiro, s/n – Nova Porto Velho – Porto Velho – Rondônia.

(Ata 364, 10/12/2009)

4.2) Gerência Jurídica: a) Posicionamento de ações – Informados os andamentos das principais ações judiciais

de interesse do ECAD. 4.3) Gerência de Arrecadação: Registrada a presença do gerente executivo de arrecadação, Márcio Fernandes. a) Rock in Rio – Foram relatados os contatos com os organizadores do Rock in Rio e a proposta apresentada por eles em relação ao valor autorizado na última Assembleia Geral. Após análise dos estudos realizados e conversão de seus resultados em percentual da receita, foi autorizado que o ECAD apresente a proposta de pagamento no valor de R\$ 7.000.000,00. b) Rede Record – Narrada a reunião realizada entre representantes do ECAD e da Rede Record. Após análise dos argumentos trazidos pelo usuário, de que estão passando por dificuldades financeiras, foi autorizado que o ECAD transmita à rede de TV a seguinte proposta: manutenção do valor apresentado pela rede (R\$ 2.300.000,00) e cobrança do valor da diferença baseada na aplicação do percentual de 2,5% da receita relativamente às mensalidades do período de julho de 2013 a junho de 2014 conforme contrato em vigor, dividido em 30 parcelas a partir de julho de 2014, devidamente corrigidas, quando a emissora deverá retornar ao cumprimento normal do contrato. As demais cláusulas contratuais deverão permanecer inalteradas.

(Ata 413, 17/07/2013)

4.3.6. Outras percepções dos usuários

Para os demais usuários, os procedimentos estabelecidos em negociação com o ECAD são nebulosos. Muitos usuários alegam que, apesar de o ECAD ser e apresentar-se como uma entidade de caráter privado, ele não os percebe como clientes para os quais deve prestar um serviço. São tratados com desconfiança, alegam o que produziria uma relação espúria, sem benefícios para nenhuma das partes:

É a forma autoritária como as coisas vão sendo conduzidas dentro do ECAD. Do ECAD para fora do ECAD, entendeu? A forma de tratar o usuário. O usuário é um cliente, você tem que tratar bem o seu cliente para ele pagar em dia. Você tem que ter um bom relacionamento e tratar bem. Se

“você tem um produto para vender, você vai se relacionar mal com quem compra? Na minha cabeça não entra isso. Você tem que negociar, você tem que chegar, você tem que pelo menos dar abertura para uma conversa. O método que o ECAD utiliza para fazer as coisas, eu não considero que seja o melhor. Muito embora eu não veja, [no] ECAD, essa coisa de roubar, sabe esse denunciamento: “Ah, eles estão se apropriando”. Não, eu não acho isso. Acho apenas que o método, a forma e o autoritarismo... Uma certa truculência na forma de [dizer]: “É assim e se não gostou sai”. Essa coisa... Não acho que o mundo ideal seja esse.

(Funcionária de editora)

A “truculência” nas negociações que o depoimento menciona é notória entre usuários. Somada à falta de conhecimento e ao excesso de regras de arrecadação, esse *modus operandi* gera antipatia e afastamento, ainda que o usuário reconheça o dever de pagar o direito do autor quando executa publicamente uma obra:

Quando eu fui tentar entender como funciona a arrecadação por música, eu descobri que cada lugar era de um jeito diferente. Tem casa noturna que você tem uma porcentagem do seu cachê retirado da bilheteria para pagar o ECAD. Tem casa noturna que você tem uma cota fixa, que não é uma porcentagem, para pagar o ECAD. Tem casa noturna que o artista não participa desse momento de negociação. Você não sabe se é retirado do seu cachê, ou se não é. E não tem uma regra, não tem um padrão [...]. Tem 15 casas noturnas onde a gente tocou, cada uma trabalha de um jeito diferente, cada uma te cobra uma porcentagem diferente. Então é difícil. Você não tem como fazer um planejamento de quanto vai ser. O ECAD também atua nos blocos de rua. Tocando na rua, teríamos que pagar o ECAD. Tem que pagar o ECAD. Vai lá e pergunta se tem uma taxa, dizendo: “Ah, se tem um bloco de x pessoas que vai andar por tantas horas”. Não, eu não sei como é, eu tenho um bloco que tem 500 pessoas por duas horas,

talvez seja o mesmo custo de um bloco de 10 mil pessoas durante cinco horas. Não existe essa regra. Não tem.
(Produtora de audiovisual, eventos e blocos de carnaval)

Para usuários iniciantes e/ou pequenos, surge, também, o discurso da dificuldade em efetuar os pagamentos: consideram os valores demasiado altos, para alguém que está começando seus negócios, já com incidência de tributação:

O valor é muito alto. Se você for considerar... O valor é sobre o bruto, tudo é sobre o bruto, né! Você tem que pagar os impostos sobre o bruto, você tem custos sobre o bruto. Então você perde uma porcentagem muito grande. O valor absoluto do ECAD é grande e os parâmetros para desconto são flexíveis. Existe uma flexibilidade enorme para você ter o desconto, mas não existe uma determinação clara pra que se possa fazer ao menos um planejamento. É caríssimo. De qualquer forma é caríssimo. É um ônus enorme. É um ônus muito grande. Eu acho que é caro do jeito que tá hoje. Não encara a realidade dos custos de você botar a música do artista para tocar.
(Usuário, sócio em casas de show)

De um modo geral, entre os usuários existe a percepção de que a negociação direta com os fiscais é sempre pouco clara e definida, o que acaba por submetê-los a imprevistos e mesmo a valores abusivos. Além disso, os usuários que preferem negociar com os fiscais têm a visão de que a negociação depende muito do fiscal em questão.

4.3.7. O ponto de vista dos fiscais

O lugar dos funcionários do ECAD é interessante, quando analisado em comparação com aquele dos titulares de direito autoral, principalmente os autores.

O ECAD é reconhecido, inclusive por instituições de certificação, como um bom lugar para se trabalhar. O ranking do *Great Places To Work*, por exemplo, elencou a instituição entre as “30 melhores empresas para se trabalhar no estado do Rio de Janeiro” (2009, 2011, 2012 e 2013 e 2014) e

no Brasil (2011). Os balanços sociais e comunicados do ECAD têm todo o cuidado em publicizar esses certificados. A percepção de vários atores de fora do ECAD é que o tratamento que a instituição dispensa aos seus funcionários difere daquele oferecido aos autores, o que contradiria inclusive o discurso da empresa sobre atuar única e exclusivamente em prol dos autores. Os funcionários contra-argumentam, dizendo que, constantemente, são os autores que prejudicam a si próprios ao não concordarem com os benefícios oferecidos pelas associações e pelo próprio ECAD. De acordo com eles, essas instituições estão sempre presentes e solícitas para quando os titulares precisarem.

Para compreender o conflito entre funcionários e titulares, é preciso analisar as interações que ocorrem durante a atividade de fiscalização. Abaixo, os depoimentos de alguns ex-funcionários ilustram como essa atividade ocorre:

O fiscal é credenciado pelo ECAD. Ele vai com um gravador, uma planilha, e ele tem a funcional do ECAD – a carteira, o crachá que o ECAD dá. Aí ele entra no estabelecimento e começa a gravar as músicas ao vivo e as músicas mecânicas. Ele fica a noite inteira gravando, a noite inteira.
(Ex-funcionário do ECAD)

No carnaval é a mesma coisa. A gente saía com um gravador, com fita, com a credencial, as planilhas e ia ao lugar onde você fosse escalado pra gravar. Chegava meia hora antes do evento começar. A gente se identificava, geralmente procurava o maestro, o responsável pela banda, e falava do nosso trabalho, o que foi lá pra fazer. Às vezes pegávamos o repertório dele e íamos seguindo, pra ver se o que ele passou era [o mesmo que tocava]. Geralmente nunca era. Nunca era. Algumas vezes até era, mas não na mesma sequência [que foi previamente apresentada para o ECAD]. Além de gravar, também transcrevíamos na hora. Tinha uma parte da planilha que era de revisão. Depois as fitas ficavam arquivadas lá. Na hora de transcrever, o pessoal que transcrevia a música ao vivo fazia uma revisão do que foi gravado e do que estava escrito. Faziam

correção. Às vezes o cara não tinha o nome da música e colocava um trecho da música e na hora de ouvir ele ia lá e revisava e consertava.

(Ex-funcionário do ECAD)

Pesquisadora: Normalmente, quem tem de assinar esse documento final [produzido pelo fiscal do ECAD] é o responsável pela banda, e não o responsável pela casa?

Entrevistado: É o responsável pela banda... Porque o responsável da banda tem a [carteira da] ordem dos músicos [OMB], o número da ordem dos músicos, que é o que pede na planilha [do ECAD]. Poderia ser também qualquer outro que tem a carteirinha.

Pesquisadora: Mas e se ninguém tiver? Eu conheço muito músico que não tem.

Entrevistado: [...] [Se o responsável não tiver a OMB]. Aí pega alguém que tem, porque na hora que eu for começar a gravar eu já falo isso pra ele: “O senhor tem a carteirinha da ordem dos músicos?”, “não”. Aí eu falo: “No final do baile eu vou precisar do número. Aí você pega alguém que tenha e eu pego a assinatura”. [...] A tinha cara que, às vezes, não tinha, mas falava: “Ah, eu sei o número de cor. Ele ia lá e colocava um número qualquer pra mim, aí não tinha como fiscalizar, né?”

(Ex-funcionário do ECAD)

Entrevistado: No show do U2 que teve aqui, a gente foi pra ver quantas pessoas entraram. Porque eu acho que eles não queriam pagar, eles iam pagar na... Acho que na Justiça. E daí o ECAD mandou um fiscal pra cada entrada, pra ver quantas pessoas tinham entrado no evento naqueles dias.

Pesquisadora: E como é que vocês contavam isso?

Entrevistado: Passando a catraca, a gente tinha um contador, um relóginho. A gente ia clicando, ia clicando e pegava. Tinha lugar que não tinha catraca, aí a gente ficava [contando]. Aí quando tinha catraca, a gente pegava o número da catraca mesmo.

Pesquisadora: Mas isso deve ser feito só em show grande, não deve ser feito em casa pequena.

Entrevistado: Aí quando ele [o fiscal] vai fazer, ele calcula tamanho, a metragem do local do evento, quantas pessoas cabem no local. Aí o responsável pelo evento vai ao ECAD pagar. Então, se ele fosse lá com a planilha dizendo que entraram dez mil pessoas, mas na verdade entraram 50 mil e o resto do pessoal... É por isso que a gente foi lá pra fazer essa estimativa.

(Ex-funcionário do ECAD)

Um ponto que foi ressaltado é que os fiscais não estão autorizados a negociar ou receber diretamente valores referentes à arrecadação nos eventos, casas de show e estabelecimentos que executam música ao vivo ou fonomecânica. Ou seja, que são orientados a cumprir a LDA, que estabelece, em seu atual art. 99, §§ 3º e 5º, e antigos §§ 3º e 4º do mesmo artigo, que pagamentos ao Escritório Central só se fazem por depósito bancário, e que fiscais estão proibidos de receber numerários dos usuários, a qualquer título.

Existem dois tipos de fiscais: o de cobrança e o de gravação. Enquanto o primeiro seria responsável por avaliar os locais dos eventos, estipular o valor a ser cobrado, e, eventualmente, emitir o boleto de cobrança, o fiscal de gravação, por sua vez, estaria incumbidos de gravar as músicas executadas para que sejam conferidas com aquelas apresentadas na lista oferecida ao ECAD pelo estabelecimento. Ou seja, os fiscais de gravação só atuariam nos locais onde os fiscais de cobrança já estiveram presentes.

A confusão entre esses dois papéis seria, de acordo com ex-funcionários, a responsável pela desconfiança com os fiscais por parte dos titulares de direitos. Segundo dizem, entender que o fiscal, principalmente o fiscal de gravação, tem a função de fazer valer os direitos dos titulares seria fundamental para que as expectativas com relação ao ECAD fossem atendidas. Essa relação seria ainda mais prejudicada pelo fato de existirem funcionários que tentariam negociar diretamente com os usuários os valores a serem pagos:

Com dinheiro a gente não mexia. Inclusive nós éramos discriminados por causa disso. Porque o cara da casa, o cara da banda, às vezes pensava que a gente estava indo lá

pra cobrar. Na verdade a gente não estava indo pra cobrar! Então, quando eu chegava ao lugar e não era tão bem-recebido logo de cara, eu chegava: “Oh, não vim cobrar nada, eu só vim fazer um trabalho que é justamente pra vocês mesmo, porque se caso vocês tocarem uma música sua vai estar gravado aqui, e na hora de transcrever vai estar lá e você vai receber pelo que tocou aqui”. Era isso que eu falava, que eu não vinha cobrar nada e geralmente não tinha muito trabalho.

(Ex-funcionário do ECAD)

Eu fui gravar no interior. Quando termina o baile, eu tenho que pegar os nomes do maestro, do responsável pela banda, pegar a assinatura dele e o número da ordem dos músicos. Gravei tudo certinho. Na hora que eu fui pegar as informações, ele não queria me passar. Eu falei: “Mas porque você não quer me passar?”; ele disse: “Não, porque a Ordem dos Músicos só quer nosso dinheiro”. Eu falei: “Não tem nada a ver com a Ordem dos Músicos. Eu só vim aqui pra pegar sua assinatura. Isso daí não tem nada a ver”. Aí ele: “Não. Eu não vou te dar”. Aí eu falei: “Isso daqui é uma coisa pra você, porque se você tocou música sua, aqui vai estar gravado, você vai receber por isso... Agora, se você não colocar o seu nome e a sua assinatura aqui, todas as músicas que estão gravadas aqui não vão ter valor. É como se tivesse nada...”. Tipo, eu dei uma pressão nele, pra ele poder assinar pra eu acabar o meu trabalho e ir embora. Aí ele: “Não, eu não vou...”, me bateu, me jogou de cima do palco. Aí veio o segurança me agredir. Fiz boletim de ocorrência tudo lá.

(Ex-funcionário do ECAD)

Sobre a existência de fiscais corruptos, um ex-funcionário relatou um caso no qual, ao revisar a gravação de um show feita por outro fiscal, percebeu que não se tratava do show que deveria ser fiscalizado, mas sim de um programa de rádio que contou com a participação do artista que realizaria o show. Segundo ele, após identificarem a infração, foi percebido que aquele fiscal cometera outras. Ele foi demitido da instituição, mas o material que

ele adulterou continuou no sistema, servindo de base para a distribuição dos valores recolhidos.

O relato aponta para três problemas distintos: a dificuldade do ECAD para controlar toda a fiscalização; a sua ação rápida na punição dos fiscais que são descobertos fraudando o sistema; a ineficiência na revisão da distribuição quando as fraudes são descobertas. Tratam-se, na verdade, de problemas inerentes ao sistema, cuja solução envolve todos os seus agentes e não somente o Escritório.

4.4. AS REGRAS DE DISTRIBUIÇÃO

Art. 17 A distribuição dos direitos de autor e dos que lhe são conexos, arrecadados pelo ECAD, será feita de forma direta ou indireta, obedecendo à proporção de 66,67% para a parte autoral e 33,33% para a parte conexa;

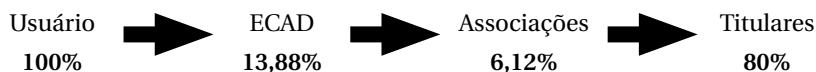
§1º De acordo com os segmentos de arrecadação e de execução musical, serão criadas rubricas específicas de distribuição dos valores para contemplar as obras musicais e fonogramas executados.

(Regulamento de distribuição do ECAD, p. 12, 2015. Disponível no site do ECAD em janeiro de 2016).

O organograma da distribuição e arrecadação pode ser visualizado como uma cadeia de repasse de valores, no qual cabe ao ECAD arrecadar dos usuários e repassar para as associações, que então repassam para os titulares.

Até a divulgação dos novos regulamentos, as regras de distribuição do ECAD tendiam a ser mais completas e detalhadas do que as de arrecadação, que deixavam mais margem para dúvidas. Isso demonstrava, possivelmente, um cuidado e percepção de dever menores em relação aos usuários do que em relação aos autores.

Cadeia simples de arrecadação e distribuição



O texto do artigo 17 do Regulamento de distribuição de ECAD faz com que o fluxo de repasse de valores pareça de fato simples. O que o discurso público oculta são as diversas regras e tipificações de usuários e titulares de direitos autorais que perpassam a cadeia de distribuição dos valores recolhidos. Ao final, os titulares só receberão os 80% do valor recolhido pela execução pública referente à sua obra, no melhor e mais remoto cenário de distribuição.

Para a compreensão do sistema de distribuição, é preciso retomar a ideia de que não são necessariamente os autores que recebem pelos direitos autorais, mas sim os titulares desses direitos, que podem ser eles mesmos, mas também seus herdeiros, ou ainda pessoas jurídicas como editoras, que compartilhem com eles os direitos patrimoniais sobre a obra – ou, ainda, que detenham os seus direitos patrimoniais como um todo. No caso da obra gravada em meios fonomecânicos, os valores também são compartilhados com titulares de direitos conexos. O caminho entre a arrecadação e a distribuição não é uma linha reta, na qual os autores recebem diretamente pela execução pública de sua obra.

A distribuição leva em conta os critérios de tipificação dos titulares, tipificação da obra (ou objeto de proteção), e o peso ou importância do espaço ou momento de execução.

A tipificação dos titulares de direitos autorais está dividida entre *os direitos do autor* (distribuídos para os titulares que detêm o direito patrimonial sobre a obra), e os *direitos conexos* (distribuídos para os detentores dos direitos sobre o fonograma). Embora já tenhamos trabalhado os termos do ponto de vista da lei, há que levantar as classificações estabelecidas pelo próprio ECAD.

Art. 2 [...]

§4º Para efeitos deste regulamento, considera-se:

I. Dos titulares

- a) Titular: pessoa física ou jurídica participante da criação de obra musical e/ou gravação de fonograma.
- b) Titular associado: pessoa física ou jurídica filiada a uma das Associações integrantes do ECAD ou suas representadas.
- c) Titular associado sem representação: pessoa física ou jurídica filiada a uma das Associações extintas ou inativas no ECAD ou sem representação.

d) Titular pendente de identificação: pessoa física ou jurídica participante da criação de obra musical e/ou da gravação de fonograma, não filiada a nenhuma das Associações de gestão coletiva de direitos autorais de execução pública ou cuja filiação não foi identificada no ato do cadastro.

e) Titular autoral (titular de direitos de autor): pessoa física, detentora dos direitos morais e/ou patrimoniais da obra musical, e pessoa jurídica, detentora de direitos patrimoniais. Os titulares de direitos de autor estão organizados nas categorias:

e.1) Autor/compositor;

e.2) Editor.

f) Titular conexo (titular de direitos conexos): pessoa física detentora dos direitos morais e/ou patrimoniais do fonograma e pessoa jurídica detentora de direitos patrimoniais. Os titulares de direitos conexos estão organizados nas categorias:

f.1) Intérprete;

f.2) Produtor fonográfico;

f.3) Músico executante.

(Regulamento de distribuição, p. 3).

A obra, por sua vez, é classificada da seguinte forma:

Art. 2 [...]

II. Do objeto da proteção

a) Obra musical e/ou literomusical: fruto de criação que possui como produto final letra e música ou simplesmente música. As regras para a composição do cadastro da obra musical estão descritas no Art. 5 deste regulamento.

b) Versão: obra musical derivada de uma obra musical original. As regras para a composição do cadastro da versão estão descritas no Art. 6 deste regulamento.

c) *Pot-pourri*: interpretação de várias músicas em sequência formando uma única execução musical. As regras para a composição do cadastro do *pot-pourri* estão descritas

no Art. 7 deste regulamento.

d) Fonograma: fixação de som de uma execução musical. As regras para a composição do cadastro do fonograma estão descritas no Art. 8 deste regulamento.

e) Obras audiovisuais: Fixação de imagem e som que tenha a finalidade de criar, por meio de reprodução, a impressão de movimentos. A trilha sonora musical relacionada nas fichas técnicas (*cue-sheets*) das obras audiovisuais será utilizada para viabilizar a distribuição dos direitos autorais e conexos aos respectivos titulares. As regras para a composição do cadastro da obra audiovisual estão descritas no Art. 9 deste regulamento.

(Regulamento de distribuição do ECAD, p. 3-4)

O ECAD mantém um cadastro para identificar os titulares de direitos autorais e cinco diferentes cadastros para identificar as obras. Estão definidos no art. 3º do Regulamento, e consistem no a) Cadastro de titular; b) Cadastro de obra musical e literomusical; c) Cadastro de versão; d) Cadastro de *pot-pourri*; e) Cadastro de fonograma; f) Cadastro de obra audiovisual.

O cadastramento dos titulares e das obras é incumbência das associações; o ECAD é responsável pela verificação dos dados, cruzando as informações para assegurar que não existam repetições ou dados errados. As associações podem somente alterar dados cadastrais relativos aos seus próprios associados, e têm acesso ao banco como um todo, excetuadas as informações de caráter pessoal de associados das outras entidades. São elas, também, que devem atualizar o cadastro no caso de falecimento de seus associados.

Assim, além do cadastro do próprio ECAD, o modelo exige que as associações mantenham seus cadastros particulares, incluindo neles apenas seus associados. Por vezes, surgem conflitos entre cadastros do ECAD e das associações. Nesses casos, as associações costumam argumentar que as informações corretas não são as do ECAD, uma vez que suas informações são baseadas nos dados fornecidos pelas associações e editoras:

Quem tem que dizer o ano dessa música, ou quem tem que dizer... É o ECAD? O ECAD não sabe nada. Se você perguntar ao ECAD, sabe o que ele vai fazer? [vai pergun-

tar pra associação/editora]. “Essa música é de que ano?”
Porque quem registrou fui eu [editora], quem sabe sou eu.
Eu, editora. [...] Então quem sabe é aqui, a origem tá aqui.
As editoras é que passam essas informações pro ECAD
poder controlar. Então é realmente, assim, não é que seja
difícil. É complicado. Com o tempo, eu sinto que a coisa
está melhorando, tá clareando, tá ficando uma coisa mais
fácil de você agir e atuar.
(Funcionária de editora)

Uma mesma música pode ser inserida no sistema do ECAD de duas formas. A primeira delas se dá pelo contrato de edição: uma relação estabelecida entre o autor e sua editora. Em resumo, uma determinada música pode ter, por exemplo, três autores, mas terá uma única editora (independentemente de quais associações os autores pertençam).

A segunda forma é por meio do contrato de gravação, em uma relação que se dá entre os intérpretes e músicos acompanhantes com uma gravadora ou produtor fonográfico. Neste segundo caso, os autores não necessariamente são os intérpretes de suas músicas. Se de fato não o forem, irão licenciá-la para que seja gravada por outros artistas. Uma mesma música pode ser gravada em diversos fonogramas. Cada uma dessas gravações será um fonograma diferente, cujos valores advindos das execuções públicas serão arrecadados de modo separado.

Assim, os autores de uma música irão receber tanto pela edição, quanto pela execução do fonograma. Os intérpretes, por sua vez, só irão receber pela execução pública.

Independentemente da forma de distribuição, que pode ser direta ou indireta, como veremos em seguida, os valores sempre serão repassados de forma a obedecer à proporção de 66,67% para a parte autoral e 33,33% para a parte conexa. A parte conexa será dividida, ainda, entre os diferentes titulares: são 41,7% para o Intérprete, 41,7% para o Produtor Fonográfico (que pode ser uma gravadora), e 16,6% para o Músico acompanhante. Esses valores podem ser manualmente alterados, no caso da proporção entre intérprete e produtor fonográfico, pelas associações. Dentro de cada categoria, pode – e em alguns casos é a regra, como o do músico acompanhante – existir mais de um titular. O valor é dividido entre eles, a não ser que os integrantes de um coletivo no-

meiem um representante (v. Art. 8, III, c, Regulamento de distribuição).

Se o cadastro do fonograma não incluir os músicos acompanhantes, a parte conexa será dividida entre 50% para o intérprete e 50% para o produtor fonográfico. Como discutimos no “Capítulo 1”, foi um longo caminho até que o músico acompanhante pudesse ter seus direitos de execução pública reconhecidos no sistema; foi sempre muito comum, também, que não existisse nenhuma menção a eles nos fonogramas, devido a um entendimento de que eles estariam na categoria de prestadores de serviços, cuja contribuição termina com o pagamento do cachê. É esse desenrolar histórico e são essas dificuldades que são corporificadas nessa regra.

4.4.1. Distribuição direta

A distribuição dos valores arrecadados pode ser direta, no caso da arrecadação em shows, cinemas, serviços digitais e de parte da televisão aberta e direitos gerais, uma novidade da última versão do regulamento. A distribuição indireta é aquela realizada por amostragem, e existe para todas as outras modalidades de arrecadação (usuários gerais, radiodifusão e eventos especiais). O ECAD classifica as distribuições em rubricas específicas, que refletem, por sua vez, as rubricas gerais de arrecadação.

1) Distribuição dos valores arrecadados em shows

A distribuição da rubrica “show” é mensal. De acordo com art. 19 do Regulamento de distribuição, nesta rubrica estão contemplados:

- a) Espetáculos musicais; b) Espetáculos circenses; c) Espetáculos de natureza diversa (teatro, balé, variedades e assemelhados); d) Espetáculos carnavalescos; e) Festejos regionais.

Se o evento em questão tem mais de um artista ou, ainda, diversos palcos, como é o típico caso dos festivais, os valores são distribuídos a partir de percentuais, definidos em Assembleia Geral do ECAD, que classificam a importância de cada palco ou show, e refletem-na nas porcentagens de distribuição. Os valores arrecadados em shows que contam com mais de um palco de apresentação ou mais de um artista são distribuídos aos titulares considerando-se a localização do palco e o momento no qual o show é realizado, conforme a tabela abaixo.

Eventos com mais de um artista ou diversos palcos	Show único	Diversos palcos		
		Palco principal	Palco secundário	Outros palcos
Parcela autoral	100%	80%	15%	5%
Show de abertura	20%	10%	10%	10%
Show principal	80%	90%	90%	90%

Reprodução da tabela que consta do regulamento de distribuição, 2015, p. 14.

Se o montante arrecadado num show for de R\$ 100 mil, na hipótese de ser uma única apresentação, de um único artista/banda, os titulares receberão cerca 80% – ou seja, cerca de R\$ 80.000,00. Este valor será distribuído entre os titulares dos direitos patrimoniais de autor sobre as obra executadas. Não haverá distribuição do direito conexo, pois, nesse caso, como não há utilização de música mecânica, não são utilizados fonogramas. Considerando que os titulares de todas as músicas executadas sejam dois autores e uma editora, seguindo os contratos de edição padrão, os autores receberão 75% deste valor, enquanto a editora receberá 25%. Neste caso, os autores receberiam R\$ 30.000,00 cada um, enquanto a editora receberia R\$ 20.000,00. Na medida em que a situação é mais complexa, com shows de abertura e palcos secundários, os valores começam a ser quebrados nas porcentagens definidas na tabela.

A Assembleia Geral do ECAD pode alterar as regras de distribuição para algum evento específico, e frequentemente o faz. Na 387ª Assembleia Geral do ECAD, de 17 de agosto de 2011, foi votada e decidida a seguinte distribuição dos valores a serem arrecadados no Rock in Rio daquele ano:

b) Distribuição dos valores arrecadados – Rock in Rio – Aprovada a proposta 4 para distribuição dos valores que serão arrecadados do Rock in Rio 2011. O repasse para as obras musicais executadas nos espaços do evento será realizado obedecendo a seguinte proporção: 70% para o “Palco Mundo”; 20% para o palco “Sunset”; 5% para “Tenda Eletrônica” e; 5% para “Rock Street”. Registrados os votos contrários das associações UBC e Sbacem que optaram pela proposta 1 (75% “Palco Mundo”, 15% “Sunset”, 7% “Tenda Eletrônica” e 3% “Rock Street”).

(Ata n. 387, 17/08/2011)

Pode ocorrer, também, que seja executada música de forma fonomecânica em shows. Nesse caso, a regra geral é que a distribuição não será direta, como é o caso com shows ao vivo, mas baseada nos critérios de distribuição de rádio, que trabalharemos adiante. Se as músicas mecânicas forem, por sua vez, executadas por DJs, o critério de distribuição será o mesmo aplicável às casas de diversão – e também indireto, portanto.

Art. 19 [...]

§11 A parcela dos direitos conexos, referentes aos shows com execução de música mecânica, será incorporada mensalmente às verbas das rubricas de rádios regionalizadas e televisão aberta, atendendo à proporção de 95% e 5% respectivamente, e integrará a distribuição trimestral dessas rubricas.

§12 Nas cobranças de shows com apresentação de DJs ao vivo, a parcela dos direitos conexos será incorporada à verba da rubrica de Casas de Diversão.

(Regulamento de distribuição do ECAD, p. 14)

2) Distribuição de cinema

A distribuição dos valores da rubrica “cinema” são distribuídos semestralmente, também de forma direta. Ela é baseada nos borderôs liquidados e liberados para distribuição, será dividida pelo tempo total de duração da trilha sonora e deve considerar o peso da classificação pelo tipo de utilização, seguindo a mesma tabela utilizada para as obras de audiovisual veiculadas em emissoras de TV:

Classificação por tipo de utilização		Peso	Direitos contemplados
<i>Background</i>	BK	1/12	Autorais e conexos
Demais obras	DM	2/12	Autorais e conexos
Performance	PE	6/12	Autorais e conexos
Tema de abertura	TA	12/12	Autorais e conexos
Tema de encerramento	TE	12/12	Autorais e conexos
Tema de bloco	TB	4/12	Autorais e conexos
Tema de personagem	TP	8/12	Autorais e conexos

Tabela reproduzida do Regulamento de distribuição, 2015.

3) Distribuição de TV aberta + direitos gerais

A distribuição direta de TV aberta + direitos gerais não é uma regra para todas as emissoras. Há uma regra para emissoras em geral, mas o regulamento explicita uma forma específica para distribuir os valores arrecadados das *principais* emissoras, a saber: Band, CNT, Rede Família, Rede Vida, Cultura, Gazeta, Globo, Record, Record News e SBT. A distribuição é trimestral, e depende das informações enviadas por cada emissora, relativas à programação, tempo de duração das execuções musicais em cada programa, e ainda a classificação por tipo de utilização.

O regulamento de distribuição prevê ainda as regras a serem adotadas no caso de as emissoras não enviarem informações completas. Assim, se as emissoras falharem em informar o tempo de duração das execuções musicais em cada programa, o ECAD dividirá a distribuição de acordo com os critérios que elaborou, a saber:

- a) 50% da verba serão destinados às execuções musicais inseridas nas novelas, minisséries, seriados, desenhos animados e filmes e demais programações classificadas como TV Audiovisual, considerando o tempo de duração em segundos;
- b) 50% da verba serão destinados às execuções musicais inseridas nos programas de auditório, entrevistas, jornalismo, humorísticos, variedades e demais programações classificadas como TV Planilha, de acordo com a respectiva frequência.

(Art. 20, §12 do regulamento de distribuição).

Se as emissoras enviarem a divisão das execuções musicais por programação, porém sem informar a duração e a classificação por tipo de utilização, o regulamento determina, também, que o padrão adotado será de utilizações de 10 segundos, e classificação como *background*.

O ECAD também tem o direito de realizar gravações e escutas, para confirmar as informações enviadas pelas emissoras, e, se houver divergências, prevalecerão as informações apuradas na escuta (art. 20, §8º). Ao mesmo tempo, o escritório determina que só considerará as execuções musicais dos programas informados pelas emissoras, o que pode ser fonte de grandes distorções.

4.4.2. Amostragem e distribuição indireta

A distribuição indireta é realizada por meio de amostragem estatística. O atual regulamento de distribuição estabelece, no seu art. 23 §3, os critérios de composição da amostragem, e os detalhes da metodologia utilizada estão divulgados no site, ainda que de modo superficial. Até um passado recente, anterior à reforma da gestão coletiva, o ECAD dizia apenas que seus métodos eram certificados pelo instituto Ibope Inteligência, e que se baseavam na *radioescuta* da programação de rádios AM e FM e na gravação da programação musical em eventos e estabelecimentos comerciais.

Na audiência pública realizada no STF em 17 de março de 2014, a apresentação do Ibope Inteligência continha alguns dados não divulgados. A empresa trazia o número de 200.000 execuções musicais como amostra trimestral.

O regulamento de distribuição, em seu art. 43 § único, exclui da amostragem as seguintes execuções musicais:

- Com finalidade de propaganda, promoção comercial ou institucional de um produto, empresa, evento, veículo de comunicação, programa, partido político ou instituição com ou sem fins lucrativos, tenha sido a obra criada originalmente ou não para esse fim, tais como em *jingles*, vinhetas, spots, prefixos de emissoras e similares;
- Realizadas nas programações compulsoriamente apresentadas pelos veículos de radiodifusão, por força de lei, tais como: noticiosos, mensagens e programas educativos oficiais e programação política;
- Informadas na programação enviada pelas emissoras de televisão aberta e fechada que não forem constatadas na análise da gravação (escuta);
Os efeitos sonoros utilizados como sonoplastia.

As planilhas enviadas por usuários também são utilizadas para compor essa amostragem. Contudo, na análise das atas verifica-se que, com alguma frequência, estas planilhas eram corrigidas com base nas verificações dos fiscais. As citações abaixo, retiradas de atas de Assembleias do ECAD, demonstram como a distribuição era objeto de constante revisão (considere-se que a distribuição direta relativa a certas emissoras de TV era novidade no sistema):

a) Distribuição extraordinária TV Record – A sra. Superintendente informou que a TV Record já quitou integralmente o acordo para composição do débito do período de 1991 e 1995, mas como já era de conhecimento não há informações quanto às programações da época. Na oportunidade, sugeriu e, foi aprovado pela Assembleia Geral, que fosse adotado o seguinte procedimento para esta distribuição: 1) Data: dezembro de 2007; 2) Rubrica de distribuição – Distribuição extra TV audiovisual Record – Período 1991 a 1993; Distribuição extra TV planilha Record – Período 1991 a 1993 e Distribuição extra TV Record – Período 1994 a 1995; 3) Forma de calcular a verba: proporcionalizar os períodos com base nas verbas brutas de TV planilha Record de 2002 a 2004; de TV audiovisual Record de 2002 a 2004; de audiovisual TV Record de 2005 a 2006; 4) Róis a serem utilizados: TV planilha Record – 2002 a 2004; TV audiovisual TV Record – 2002 a 2004; TV audiovisual Record – 2005 a 2006.

(Ata 338, 22/11/2007)

Item 2.4) Subcomissão de audiovisual para revisão de conceitos e procedimentos aplicados à distribuição de TV e audiovisual – c) Divergências entre auditoria de escuta e planilha das emissoras – Após a exibição de alguns trechos de execuções musicais das gravações realizadas pelo ECAD e a constatação de inconsistências contidas nas planilhas de programação musical enviadas pelas emissoras de TV, a Assembleia Geral manteve o procedimento já adotado pela auditoria de escuta do ECAD relativamente à identificação de obras e fonogramas. A área de distribuição informará as associações envolvidas sobre tais inconsistências mensalmente.

(Ata 362, 14/10/2009)

4) Expediente das Associações: 4.1) E-mail da Amar – Irregularidades nas planilhas da TV Globo – Considerando a exposição do representante da Amar sobre inconsisten-

cias encontradas na planilha da TV Globo, as associações irão analisar a questão e propor alterações na distribuição de televisão.

(Ata 363, 05/11/2009)

3.5) Estudo para distribuição de TV aberta (planilha e audiovisual) – A Socinpro solicitou estudo para divisão da distribuição de TV aberta por programação TV Audiovisual e TV planilha. A Assembleia Geral remeteu o assunto para a Comissão de distribuição.

(Ata 404, 13/11/2012)

A pouca transparência quanto ao sistema de amostragem não permitia nenhuma avaliação sobre a validade de seus critérios. Por essa razão, eles eram constantemente questionados por titulares de direitos autorais, que alegavam não saber se os valores que recebem pela distribuição são justos. Assim, acreditavam que o ECAD deveria prover meios para que a distribuição fosse feita diretamente, a partir da relação de músicas executadas:

Olha, eu sei que eu recebo bem, mas não sei se é o certo, se eu estou recebendo certo, se é justo o que eu estou recebendo. Certamente uma boa parcela não é, sabe por quê? Porque o ECAD, para facilitar o próprio trabalho, nos shows em casa noturna – e que a gente considera como música ao vivo – eles pagam por amostragem. Eles não pagam pelo repertório do show, e usam a amostragem do rádio: 95% do que toca em rádio e 5% do que toca na televisão.

[...]

Sim, o cantor no meio muda o show, tem gente que muda, cantam misto com não sei o quê, o cara já foi embora, nem foi lá... É, agora, pelo menos tem ainda o repertório, o que acontece nesses lugares? O ECAD não pergunta o que tocou, ele só quer saber de arrecadar, então se não sabe o que tocou, como que vai pagar?

(Autor, intérprete, arranjador)

[De] Rádio [recebemos] muito pouco, porque o sistema de amostragem de detalhes é muito injusto. É um sistema que beneficia exclusivamente as músicas que tocam excessivamente nas rádios.

(Autor e produtor).

[...] A gente reivindica algumas coisas. Uma delas é que se modifique o sistema de distribuição por amostragem no Brasil, que é um absurdo! Você pega as músicas mais tocadas dentro de uma amostragem no rádio, onde normalmente tocam um tipo de música bem específica, e pagam para ela o direito de todo mundo. Ou seja, num país onde o jabá é uma festa corriqueira, que o mais corrupto ganha mais, essa é a realidade. Então nós estamos oscilando para este modelo. A gente é crítico desse modelo. [...] O sistema de amostragem faz com que as coisas não fiquem nada claras.

(Autor e produtor)

Assim, é possível perceber que a amostragem impacta diretamente nas regras de distribuição. O Decreto 8.469/2015 passou a exigir que o ECAD e as associações divulguem os cálculos e critérios de cobrança e distribuição nos seus *websites*. A hipótese é que, ao se estabelecer mecanismos de controle mais eficientes, instaura-se um sistema de distribuição mais claro, eficiente e transparente. Como discutido acima, há uma expectativa que a distribuição reflita a arrecadação, e alguns artistas têm se preocupado em informar previamente suas associações sobre a programação de seus shows, para que estas verifiquem se os repasses referentes a eles estão corretos.

No entanto, a despeito dos serviços disponibilizados pelo ECAD para isso, alguns artistas alegam que nem sempre enviam corretamente a listagem das músicas após o show realizado (caso de distribuição direta, ressaltamos), especialmente quando os responsáveis por esta tarefa são os produtores ou proprietários das casas de shows e eventos. A possibilidade de acompanhamento pelo próprio artista sobre sua execução – como ocorre nas mídias digitais e rádio – também gera desconforto e desconfiança. Por fim, há sempre a percepção de que a amostragem não é justa exatamente porque desconsidera os autores com menor execução. Assim, alijados de se

apresentarem na grande mídia, não teriam a possibilidade sequer de recolher pelas apresentações em shows e mídias locais. Logo, há uma diferença entre as expectativas e as práticas. Na opinião de uma grande quantidade de artistas, caberia ao ECAD resolver essa questão, já que acreditam na existência de tecnologias que permitiriam aprimorar os processos de aferição:

A principal dificuldade é a diferença de expectativa. Apesar de eu não ser diretamente envolvido nas negociações, o que é relatado e que chega pra gente é que as expectativas entre os atores são muito díspares. Quero dizer, existe, às vezes, muita reclamação do artista que diz “Esse dinheiro que foi negociado não chega pra mim”. E aí, o quê que acaba acontecendo? É um problema que não é nosso [empresa intermediária]. Aparentemente é uma questão da preocupação sobre qual é o critério, como o órgão internamente está fazendo esse repasse. Não adianta reclamar, dizendo que: “O portal não está pagando adequadamente”. Não, isso foi negociado. É um a questão de saber como estão sendo distribuídos. Há anos isso é uma demanda dos artistas. Muito antes da Internet existir. Aquele velho problema de que os ricos ficam mais ricos, o cara que é popular é tocado milhões de vezes e o cara que não é popular acaba arrecadando menos. E o problema é que isso antes era feito “por amostragem”. Hoje as tecnologias, não só das associações, mas as próprias empresas têm como ter uma precisão bem maior do que que está tocando de verdade, quais vídeos estão sendo acessados etc.

(Funcionário, mídias digitais)

Então seja um evento pequeno, seja um evento maior, seja um artista renomado no topo das paradas. Os critérios não levam isso em consideração. No fim das contas, os artistas de menor prestígio acabam sendo prejudicados, né?! Eu lembro, antes da gente ganhar a projeção nacional, a gente já estava fazendo alguns shows fora de Brasília. E acontecia de irmos fazer shows em eventos privados, né?! Porque já tem vários acordos de salão de fes-

ta, cujo evento só acontece depois da liberação do ECAD, após o pagamento. Geralmente eles já têm o acordo, o salão de festas paga, já tem uma verba e tal. Já tem isso pré-definido. E a gente ia se apresentar numa festa, numa festa familiar, não era nem um grande evento. E pelo fato da festa conter som mecânico, incluindo outros artistas, a gente que faria apresentação ao vivo ganharia menos. Porque tinha artistas de prestígio dentro da programação do som mecânico.

Então, isso acaba sendo um absurdo! A existência desses privilégios. No fim das contas, existe essa grande injustiça nos critérios que eles estabelecem. Aquela questão de utilizar o parâmetro das músicas mais tocadas na rádio acaba sendo um grande absurdo, que vai sempre favorecer o mesmo grupo de artistas. Muitas vezes, ali estão vários outros fatores que não somente o mérito, seja a tal prática do jabá, ou seja, promoção do grupo econômico, né?!

Imagina que numa festa particular, em que você só toque, digamos, bandas de Brasília, hoje aqui no Centro-Oeste pelo critério do ECAD, só os sertanejos vão ganhar! Pelo sucesso, né?!

(Autor, produtor)

Tendo em mente a complexidade envolvida nos métodos de amostragem e a diferença de expectativas entre aquilo que os autores desejam e o que de fato é realizado, podemos analisar algumas rubricas específicas para a distribuição indireta. Cada uma delas possui regras próprias de distribuição, periodicidade e pesos. No capítulo seguinte, discutiremos a distribuição dos valores arrecadados dos serviços digitais. Aquelas rubricas que não apresentamos aqui podem ser conferidas no regulamento de distribuição do ECAD.

1) Distribuição de rádios + direitos gerais

Art. 26 A distribuição das rubricas de rádios + direitos gerais será realizada por região geográfica (Centro-oeste, Nordeste, Norte, Sudeste e Sul) e contemplará os titula-

res de direitos de autor e conexos das execuções musicais identificadas por meio das planilhas de programação fornecidas pelas emissoras e processo de identificação automática realizado pelo ECAD.

§1º Para fins deste artigo, o termo “direitos gerais” refere-se a valores arrecadados de usuários gerais cujos enquadramentos não tenham sido distribuídos em nenhuma rubrica específica, conforme descrito no Art. 17 §2ª inciso I deste regulamento.

§2º A verba a ser distribuída para as rubricas de rádios + direitos gerais será composta pelo montante arrecadado das emissoras de cada região geográfica do país, acrescido de 95% dos valores arrecadados dos usuários gerais das respectivas regiões, descritos no §1º deste artigo e de 95% provenientes do conexo de shows, conforme §11 do Art. 19. (Regulamento de distribuição do ECAD, 2015)

O que o artigo em questão quer dizer é que são distribuídos pelo critério de amostragem de rádio tanto os valores referentes à arrecadação das rádios, quanto 95% dos valores arrecadados dos usuários gerais, que não tenham uma rubrica específica de distribuição. Ou seja, do valor arrecadado, por exemplo, de lojistas que utilizam sonorização ambiental em seus estabelecimentos, 95% é distribuído aos autores que foram identificados na amostragem de rádio, composta por escuta e pelas planilhas enviadas pelas emissoras. A distribuição é trimestral.

2) Distribuição de música ao vivo, casas de festas e casas de diversão

Quanto à distribuição da música ao vivo (art. 27 do Regulamento), que não se confunde com a rubrica shows, o valor total arrecadado de bares, restaurantes, hotéis, clubes etc. é distribuído somente a titulares de direitos de autor (como ocorre também com shows, pelas razões já explicitadas). É feita amostragem, mas específica nesse segmento, por meio de gravações feitas pelos fiscais, e a distribuição ocorre de acordo com as obras musicais elencadas como as mais tocadas.

O procedimento é semelhante quanto à rubrica casas de festas (art. 28 do regulamento), com amostragem específica no segmento. Nesse caso, no entanto, estamos falando de execução mecânica, e distribuem-se, portanto, os direitos conexos (que são cobrados na arrecadação). O mesmo pode-se dizer da distribuição da rubrica casas de diversão (art. 29), que corresponde a boates, bares, drinquerias e funções dançantes.

Nos três casos, a distribuição é trimestral.

Cabe destacar que o músico acompanhante, que recebe 16,6% da verba destinada à parte conexa arrecadada, recebe também trimestralmente, de acordo com as rubricas de origem, e que somente músicos participantes dos fonogramas nacionais têm direito ao repasse de valores.

4.4.3. Percepções sobre o sistema de distribuição do ECAD

A despeito do detalhamento das regras de distribuição, a percepção por parte dos titulares de direito é de que o sistema era ineficiente, não somente em função da já mencionada desconfiança quanto às amostragens, mas também porque os próprios mecanismos de controle oferecidos pelos órgãos eram considerados insatisfatórios. As constantes mudanças nas regras acabavam sendo percebidas como outro reflexo da ineficiência na proteção dos interesses dos autores.

Os depoimentos abaixo tocam no notório debate sobre a mudança nas regras de distribuição dos valores arrecadados pelo uso de fonogramas em trilhas sonoras de produções audiovisuais. Este debate ilustra a percepção geral sobre a ineficiência. As mudanças contínuas não pareciam refletir os interesses dos autores, mas sim os do próprio ECAD:

Eu fui para a Assim porque lá tinha alguns autores que estavam trabalhando com audiovisual. Aí fomos para lá, ficamos felizes durante um ano, quando começou uma redução, dentro do audiovisual do ponto do audiovisual para *background*, que gerou uma ação na Justiça. Para você entender: o audiovisual, atualmente equivale a 35% da arrecadação do ECAD... É, dentro do universo todo de

arrecadação, 35% que o ECAD arrecada vem do audiovisual. Então, o que acontece? O audiovisual é o segmento que não requer a administração que outros exigem, como por exemplo, de show. No show, o ECAD tem que mandar o fiscal, tem que ter planilha. O audiovisual não, o usuário usa a música, e paga pelo repertório do ECAD. Então não teria nenhum sentido o ECAD cobrar 25%. Então se você pensa no ponto geral, esses 35% que o ECAD arrecada, mais a verba administrativa, é metade de tudo. Ou seja, o dinheiro está lá [no audiovisual], e o audiovisual não sofreu a derrocada da indústria fonográfica, entende? Então esses autores que estavam acostumados a receber, que são na maioria das vezes, autores de canção de MPB, estavam acostumados a receber o dinheirinho deles e aí o negócio começou a cair [com a crise da indústria fonográfica], entendeu? Então o que eles pensaram? “Vamos no direito autoral, tem dinheiro aí e onde que tá esse dinheiro? Tá no audiovisual...”. Então eles foram arrumando forma de chegar nesse dinheiro. Uma das formas foi categorizar a utilização da música, ou seja, antigamente se pagava um ponto inteiro para qualquer tipo de música no audiovisual. Aí passou a ter uma hierarquia de tema de personagem, de *background*, de não sei o quê. Aí o que eles fizeram? O tema de personagens é o que interessava a eles, por quê? Porque a música desses compositores que estão dirigindo as sociedades [de gestão coletiva] e essas músicas editadas nas editoras que estão nessa sociedade majoritária, criaram uma redução para as outras músicas, que não eram editadas...

(Autor, produtor, arranjador)

Quando a gente chega aqui, a gente vê como é que a regra vai sendo modificada e moldada pra atender interesse pessoal de alguém. Alguém chega e diz assim: “Olha, o pessoal de trilha sonora está ganhando muito, então vamos reduzir, porque as músicas não são editadas”.

(Funcionária de editora)

Entre 2008 e 2012, o ECAD emitiu sete comunicados informando aos associados e titulares sobre mudanças e criação de novas rubricas de distribuição. O discurso do órgão sempre foi o da melhoria contínua dos critérios de distribuição em favor do autor. Estas mudanças, por vezes, foram discutidas em mais de uma Assembleia Geral. Contudo, apesar de em alguns casos as propostas de mudanças terem sido acompanhadas de pareceres da Gerência de Distribuição, o modo como as atas foram redigidas não permite compreender ou analisar as motivações das associações para a sua aprovação.

Como temos visto, o sistema de distribuição era percebido com desconforto e desconfiança em decorrência do formato da gestão coletiva no Brasil. A titularidade dos direitos patrimoniais na maioria das vezes é compartilhada, tanto entre autores originais quanto com outras pessoas, físicas ou jurídicas – como editoras, gravadoras ou produtores fonográficos. Além disto os valores arrecadados são compartilhados com duas camadas distintas da gestão: o ECAD e as associações de gestão coletiva.

Em linhas gerais, o ECAD arrecada, analisa a execução pública através de suas planilhas e mecanismos de controle, retira o valor referente aos 13,88% de taxa de administração e distribui os valores correspondentes para as associações de gestão coletiva. Estas retiram 6,12% referente à sua taxa de administração e repassam os valores para os titulares de direitos autorais. Isso faz com que a parcela do autor já tenha diminuído em 20%, apenas com taxas de administração da obra. Em resumo, o autor tem três administradores distintos atuando na questão do direito de execução pública: ECAD, Associação de Gestão Coletiva e Editora.

Muitos titulares recebem por ou administram obras executadas em outros países. Deste modo, a comparação entre a gestão do direito autoral no Brasil com o modo como é feito no exterior era constante. Percebe-se que os autores ficavam bem impressionados com os sistemas estrangeiros, especialmente no que tange à facilidade para obter informações e acompanhar os rendimentos auferidos pela execução pública.

Alguns titulares sabiam dos contratos de reciprocidade entre as associações de gestão coletivas no Brasil e aquelas existentes em outros países. Estes acordos permitiriam que eles arrecadassem por obras executadas no exterior, associando-se somente às entidades brasileiras. No entanto, as vantagens oferecidas pelas associações estrangeiras eram consideradas melhores do que aquelas tidas no Brasil, o que os incentivava a obterem uma filiação direta.

Em resumo, podemos afirmar que a complexidade e quantidade de regras de arrecadação e distribuição não tornavam o ECAD uma instituição mais transparente aos olhos dos titulares. Ao contrário, ela parecia mais obscura. A falta de transparência nas relações e interações do ECAD, e também das associações de gestão coletiva, com usuários e titulares era criticada e apontada como a principal dificuldade para que os autores se aproximassem mais destas instituições.

A atitude refratária para receber críticas e questionamentos é outro aspecto que precisa ser destacado. Este ponto ficou ainda mais premente devido ao fato de várias das pessoas entrevistadas para esta pesquisa terem pedido para não ser identificadas, temendo ser processadas por suas declarações. Abaixo, um relato sobre casos de processos impetrados pelo ECAD por injúria e difamação contra titulares que discordaram da atitude de seus gestores:

Reclamar e contestar... Mas é difícil, porque ao mesmo tempo que criticam, os autores têm uma dependência econômica. Eles precisam do dinheiro que recebem. Então existe um certo receio de retaliações. Se eles reclamarem... O ECAD processa autores. O ECAD tem um processo de injúria contra o Tim Rescala. Teve contra o César Costa Filho. Ele processa contra calúnia, injúria, difamação. Contra o César Costa Filho já perderam. Contra o Tim não sei se já terminou. Porque as pessoas se queixam publicamente. A única organização que não pode ser criticada no Brasil é o ECAD, porque se você criticar, eles entram na justiça contra você. E eles têm uma máquina poderosa, pagam advogados caríssimos e você se vê tendo que contratar um advogado e se defender na justiça. Isso não é fácil. Então é esse temor, entendeu, existe um certo terrorismo. E tudo é assim, [o discurso do ECAD é] “o dinheiro vai diminuir, olha o usuário não vai pagar, vocês começam a fazer essa nova e o usuário para de pagar. E não tem dinheiro amanhã e amanhã você vai morar embaixo da ponte e é isso...”.
(Funcionária de editora)

O processo mencionado no depoimento acima é citado na ata 342 da Reunião da Assembleia Geral do ECAD:

Registrada a presença do gerente executivo jurídico, dr. Samuel Fahel, que esclareceu sobre os andamentos atuais das principais ações em curso. Na oportunidade, comunicou que o sr. César Costa Filho deve estar recebendo a notificação judicial motivada por suas declarações em fórum promovido no final de 2007, tendo a Assembleia Geral decidido que, decorridos os 15 dias para pronunciamento sem manifestação, o ECAD deverá entrar com a competente ação criminal.

É evidente que a percepção dos atores retratadas aqui pode ser contestada, argumentando-se que ela representa um viés de seleção de entrevistados. De fato, existem atores que vão defender a eficiência e a transparência do sistema de gestão coletivo brasileiro. Contudo, podemos afirmar que, no âmbito da realização dessa pesquisa, esses atores se mostraram os menos informados, tecendo poucas ou nenhuma crítica. Eles também não sabiam informar com precisão nenhum aspecto positivo:

Então a percepção dos autores, era uma percepção de que: “bom existe um órgão que fala por mim, tanto o ECAD quanto as associações, mas que eu não consigo dizer para ele o quê que eu quero que ele diga, o que ele fale. Se ele fala em meu nome, ele tem que saber o que eu quero que ele fale, né”. E na realidade não, o ECAD não dava espaços, não dá espaços. As associações também não dão espaços para que os autores digam. O que precisa ser dito, como precisa ser cobrado, como precisa ser distribuído. Então a percepção geral dos artistas eram essas. Havia também uma outra percepção, de artistas que têm vínculos com o ECAD. Muitos, vários artistas, são diretores das associações que fazem parte, ou então do próprio escritório. E essa outra parte de autores, de artistas, falava o seguinte: “Olha, se tem problema, nós temos que discutir conjuntamente. Existem problemas, mas não precisa que o Estado, que o Senado, que a Câmara, que os políticos discutam os nossos problemas. Nós temos que discutir juntos esses problemas”. Na rea-

lidade não existia espaço para discutir junto.
(Assessor parlamentar, Senado)

Espera-se que com as mudanças trazidas pela Lei 12.853/2013 e o Decreto 8.469/2015, esse cenário comece a se transformar. Ainda é cedo para dizer como será o sistema de gestão coletiva daqui em diante, mas a publicação de um novo estatuto e de novos regulamentos de arrecadação e distribuição podem ser considerados sinais de um futuro diferente do que observamos ao longo dessa pesquisa. Contudo, para que isto aconteça, vai ser preciso que o engajamento das partes interessadas em um sistema mais justo e transparente continue tão forte quanto foi nos últimos anos.

A RELAÇÃO DO ECAD COM AS MÍDIAS DIGITAIS

*Por Mariana Giorgetti Valente,
Pedro Augusto P. Francisco
e Elizete Ignácio*

Já se tornou lugar comum afirmar que a Internet alterou o modo como os direitos autorais são conceituados e categorizados. Desde as primeiras discussões sobre os notórios compartilhamentos e downloads ilegais, até os novos modelos de negócio baseados nas tecnologias de *online streaming*, os debates sobre direitos autorais estão intrinsecamente ligados à presença das mídias digitais. Ainda assim, é curioso notar que as transformações ocorridas neste campo são muito mais rápidas do que a maneira pela qual são recepcionadas no debate acerca da gestão coletiva de direitos autorais, especialmente no que tange à execução pública de obras musicais. Fato é que as mudanças tecnológicas têm colocado os serviços classificados como “legais” ou “ilegais”, “pagos” ou “gratuitos” como extremos de uma intrincada cadeia de reprodução de obras artísticas, sem que haja consenso sobre o modo como a gestão dos direitos deva ocorrer.

Dentro do sistema de gestão coletiva, os atores costumavam se posicionar entre dois polos opostos. De um lado, existiam aqueles que acreditavam que o impacto das tecnologias da informação foi, em geral, danoso para este campo de atuação. O compartilhamento de músicas, por exemplo, era percebido como apropriação indevida do trabalho de um artista, bem como dos seus frutos. No outro lado do espectro, se encontravam aqueles que classificavam positivamente as transformações. Para estes, a Internet era avaliada como uma ferramenta de auxílio para a promoção de um artista, onde o compartilhamento das obras musicais era compreendido como sinal de vitalidade.

Existem, contudo, posições convergentes entre esses polos. Aos poucos, vários atores vêm reconhecendo que o diálogo e a busca por soluções inovadoras são as melhores formas de lidar com as violações de direitos autorais – em detrimento da perseguição combativa. Ao mesmo tempo, reconhece-se também que a Internet amplia as possibilidades de ascen-

são na carreira artística, mas isso implica em um maior esforço pessoal por parte do artista, que deve agora assumir uma postura mais ativa para afirmar sua presença em um ambiente onde a atenção do público é cada vez mais disputada:

[Anteriormente] só estava no jogo quem tinha gravadora. Então, se você entrasse naquele clubinho fechado, você tava feito. Mas quem estivesse de fora, tava fora do jogo. Não tinha uma carreira. Não tinha nem a possibilidade da carreira. Com o digital, todo mundo pode ser artista. Então o artista, que era uma exceção, e que podia ficar à margem da sociedade, podia ser: “Ah, ele é louco. Ele chega atrasado. Tudo bem, ele é artista...”. Somos todos artistas agora. Então se você for louco, aquele outro que não é louco ocupa seu espaço. Então, cria uma outra postura, de não termos mais esses privilégios que tínhamos... Abriu! Agora é pra todo mundo. É muito mais democrático. Muito mais difícil de chamar atenção. Mas muito mais democrático. A porcentagem de pessoas que conseguem criar uma carreira, talvez tenha diminuído. Aumentou em números absolutos, mas a porcentagem diminuiu muito. Todo mundo pode gravar uma música no seu computador e botar na Internet. Se isso vai dar certo ou não...

(Autor, músico acompanhante, intérprete)

A postura ativa do artista e a disputa pela atenção do consumidor de música são processos que estão, de certa forma, relacionados com a mudança no papel da gravadora dentro do sistema. De acordo com vários atores, antes das mudanças geradas pela Internet, as gravadoras tinham dois compromissos: a garantia de uma suposta qualidade artística e a busca pelo sucesso comercial dos seus produtos-artistas. Neste sentido elas desempenhavam uma função importante. Assim, ocupavam um lugar de curadoria dentro da cadeia produtiva da música.

No entanto, muitos apontaram que a segunda função acabava por determinar a primeira. As gravadoras tinham o poder de relegar os artistas ao anonimato, caso perdessem o interesse por sua obra. A curadoria restrin-

gia a construção de carreiras artísticas quando detectava riscos ao retorno rápido de investimentos. O que acontece atualmente, com a Internet, não seria exatamente uma facilitação da construção de carreiras artísticas, mas sim a ampliação de possibilidades, com menos barreiras de entrada. A Internet é percebida como uma forma de gerar novo interesse pelo trabalho do artista, bem como de formar um novo público que têm curiosidade em acompanhar sua carreira.

Esse cenário conflituoso pode gerar a impressão de que muitas das disputas aí envolvidas são novas. De fato, as transformações trazidas pela Internet à indústria da música e aos direitos autorais em geral – e ao sistema de gestão coletiva em particular – criaram novas dinâmicas. Porém, é importante não perder de vista que as disputas entre os atores do sistema estão presentes, conforme vimos anteriormente, desde o seu surgimento. Os conflitos são inerentes à indústria musical. Mesmo com as mudanças enfrentadas, os atores continuam os mesmos. Autores, intérpretes, produtores, editoras, gravadoras e usuários ainda estão atuando no cenário.

Hoje, entendemos ser equivocado falar em “crise da indústria musical”, uma vez que vivemos em um cenário de produção musical comercial efervescente e nenhuma categoria de ator foi extinta ou pode ser considerada irrelevante. O que a Internet causou foi uma reconfiguração das relações de poder entre esses atores em um sistema originariamente repleto de conflitos. Tal como um produtor ressaltou, a Internet é hoje um espaço para o surgimento de novos modelos de negócio. Se inicialmente a indústria da música se mostrou conservadora e reticente com o surgimento de diversas tecnologias que mudaram o modelo de negócio vigente, posteriormente essas novas tecnologias impulsionaram esta mesma indústria, dando origem a uma sobreposição de formas e meios de criação, expressão e consumo de música.

Essa reconfiguração das relações na indústria da música só pode ser compreendida se levarmos em consideração uma nova modalidade de atores que adentraram o cenário: as plataformas de distribuição e consumo de música digital, tais como Deezer, Spotify, YouTube e iTunes, para citar apenas algumas das principais. Tratam-se de novos intermediários da cadeia de distribuição, grandes responsáveis pela estabilização dos muitos conflitos surgidos nos últimos anos, mas também protagonistas de novas disputas. Iremos discutir o processo de entrada e estabelecimento desses atores no mercado brasileiro em maior profundidade na Parte II deste livro,

mas por hora, basta ressaltar que sua presença já vem causando uma reestruturação da indústria nacional.

Ocorre que, mesmo com essa estabilização da notória crise da indústria da música, a gestão coletiva tradicional ainda caminha pra entender o cenário que começa a ser desenhado no horizonte. O ECAD e as associações que o compõem vêm discutindo, ao longo dos últimos anos, modalidades de arrecadação e distribuição para as músicas executadas no ambiente digital.. Contudo, como pretendemos mostrar adiante, essas mesmas regras são objeto de debate, críticas e reformas constantes, uma vez que ainda não existe um consenso sobre como classificar os vários tipos de uso de músicas na Internet. Com as recentes reformas legislativas, O ECAD estabeleceu regras mais detalhadas para os serviços digitais. Resta saber se serão suficientes para apaziguar os debates sobre o tema.

5.1. A CRIAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO EM NOVAS MÍDIAS

A rubrica “Mídias digitais” foi criada pelo ECAD em junho de 2010, conforme consta na Ata 371 da Assembleia Geral. Mais precisamente, tratava-se de três rubricas: “Internet-Show”, “Internet-simulcasting” e uma terceira, de âmbito mais geral, a “Internet-demais”. Em um comunicado oficial, emitido para os titulares de direitos autorais em novembro daquele mesmo ano, o ECAD informa que o segmento de mídias digitais se caracterizaria pela distribuição dos valores arrecadados dos usuários de música na Internet, através de *simulcasting*, *webcasting* e demais execuções. O mesmo comunicado informa que a primeira distribuição já ocorreria naquele mês e beneficiaria cerca de oito mil titulares de direitos autorais e conexos, com um total de R\$ 1.186.024,31, referentes aos valores arrecadados até junho de 2010. A partir de 2011, a periodicidade da distribuição passaria a ser semestral.

Devemos deixar claro, no entanto, que mesmo antes desses arranjos e da criação da rubrica de arrecadação e distribuição de “Mídias digitais”, já existiam rubricas para pagamentos de valores arrecadados na Internet. A tabela abaixo mostra a mudança das rubricas, bem como a evolução dos valores arrecadados. Observa-se que nos anos de 2008 e 2011 houve mudanças. Também fica evidente que os valores arrecadados cresceram significativamente a partir de 2008, quando o ECAD começa a intensificar seus esforços de arrecadação na Internet.

**Tabela direitos arrecadados a distribuir – rubrica mídias digitais
(em mil R\$)**

	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Internet Rádio	48	47	0	0	13	13	22					
Internet TV	3	10	4	6	21	21	22					
Internet						351	760	1640				
Internet Rádio/TV Simulcasting									926	1144	1467	575
Internet Webcasting, Podcasting e ambientação de sites									735	1086	1468	1689
Internet YouTube									408	858	592	468
Total	51	57	4	6	34	385	804	1640	2069	3088	3527	2732
Crescimento da arrecadação em mídias digitais (%)		10,5	-92,9	33,3	82,4	81,2	51,1	51	20,7	33,0	14,3	-22,5

Fonte: CTS/Clave de Fá, com base em informações dos balanços anuais do ECAD.

Fica claro que o sistema tradicional de gestão coletiva possui um tempo próprio para se adaptar às tecnologias digitais de distribuição de música. Se em um primeiro momento há a tentativa de enquadrá-los em categorias semelhantes às pré-existentes, posteriormente há a criação de categorias próprias. A tabela anterior é ilustrativa dessa situação, conforme retrata as mudanças nas rubricas ao longo da última década.

A criação de procedimentos de cobrança para duas das principais plataformas de música digital atuantes no Brasil – YouTube e iTunes – refletem as negociações e dificuldades encontradas.

No caso do YouTube, a arrecadação de valores por músicas executadas na plataforma, vinha sendo negociada desde 2008, quando foi firmada uma carta de compromisso junto ao ECAD, visando analisar os melhores procedimentos para se estabelecer um regime de cobrança (Ata 350, 18/11/2008). Posteriormente, decidiu-se que o YouTube destinaria 2,5% do seu faturamento para pagamento dos direitos de execução pública, comprometendo-se com um valor mínimo de 150 mil dólares para este fim (Ata

360, 17/09/2009). Como critério de distribuição, o ECAD optou por compor uma amostra com os fonogramas contidos nos vídeos mais visualizados na plataforma, sendo que o valor mínimo para pagamento do último fonograma contemplado deveria ser de R\$1,00. Tais valores seriam distribuídos semestralmente (Ata 382, 30/03/2011). Ou seja, se a amostra do ECAD continha os 100 vídeos mais visualizados do YouTube, por exemplo, distribuiria entre os titulares do fonogramas executados um valor mínimo de 150 mil dólares, divididos de maneira proporcional ao número de visualizações em cada vídeo.

Na Assembleia Geral do ECAD de janeiro de 2013, a Gerência de Arrecadação cita o contrato com o YouTube. A ata menciona a vontade de renovação da carta de intenções firmada em 2008, mantendo a proposta de recolhimento de 2,5% de sua receita bruta referente à execução pública. Por fim, em maio de 2013, o ECAD registrou a resistência do YouTube para renovar o acordo travado anteriormente. A ata da assembleia daquele mês indicava uma mudança de entendimento dos representantes jurídicos da plataforma sobre em quais circunstâncias incidiria o direito de execução pública musical (Ata 411, 15/05/2013). Em outras palavras, o YouTube teria passado a questionar o enquadramento do seu serviço como execução pública de fonogramas, tal como até o momento havia sido qualificado pelo sistema de gestão coletiva.

O segundo caso teve início com a chegada do iTunes no Brasil. Desde o começo, a Apple teria manifestado que a introdução de sua loja virtual no mercado brasileiro estava condicionada a ter um único interlocutor para realização dos pagamentos. Esta demanda acabaria provocando uma alteração no modo como as editoras se organizavam: antes articuladas em torno de diversas associações, iniciaram um processo de fusão que culminou na fundação da Ubem, atual responsável pela negociação junto ao iTunes. Posteriormente, a Ubem viria a se tornar a intermediadora de convênios com diversas outras plataformas de distribuição de conteúdo *online*, como Deezer, Rdio, Nokia, Google entre outras.

Para tornar possível a realização da cobrança dos serviços conveniados, a Ubem teria criado um banco de dados administrado pela Backoffice, uma empresa argentina, para a qual todas as editoras inserem informações sobre suas obras. Este seria usado como base para que o iTunes – bem como qualquer outra instituição ou plataforma que tenha convênio com a Ubem – gerencie e efetive trimestralmente o pagamento pelas músicas compradas

ou executadas através da plataforma. Questões como a periodicidade do pagamento, o valor a ser cobrado por download ou streaming de uma música e a apresentação de relatórios seriam negociadas individualmente com cada plataforma. Cada convênio estabelecido teria seus próprios termos.

Em uma Assembleia Geral de novembro de 2010 – antes mesmo do iTunes iniciar seu funcionamento oficial no Brasil, mas já com os procedimentos de negociação em trâmite – os representantes da UBC solicitaram uma aproximação do ECAD com a Ubem, a fim de garantir o apoio desta instituição, com a intenção de fazer com que os usuários de streaming que com ela mantinham contratos também realizassem o pagamento da execução pública (Ata 377, 17/11/2010). No mês seguinte, o ECAD também se reuniu com a Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), com a mesma estratégia. Em ambos os casos, a ideia era convergir a cobrança de direitos autorais em mídias digitais (Ata 378, 09/12/2010).

Essa tentativa de unificação de cobranças junto à ABPD passou por um segundo momento de negociação em 2012, quando esta solicitou ao ECAD que não efetuasse contratos ou acordos com serviços *online* de transmissão de música que permitissem a interatividade do usuário. De modo geral, a ABPD desejava estabelecer uma diferença entre os portais e canais digitais que retransmitiam conteúdo musical de modo semelhante a rádios e TVs – sem interatividade, como os *simulcasting*, por exemplo – dos serviços nos quais o usuário final pode escolher as músicas e ordená-las de modo interativo. Os serviços com interatividade seriam objeto de negociação da ABPD, enquanto que os serviços não interativos caberiam ao ECAD, evitando assim a duplicidade de cobrança. O ECAD, por sua vez, optou, naquele momento, por não adotar nenhuma espécie de regra geral de distinção entre os serviços, preferindo avaliar caso a caso, identificando as características de cada plataforma que viria a ser cobrada (Ata 402, 18/09/2012).

Esses acordos acabaram por gerar reflexos no convênio celebrado entre ECAD e YouTube. Posteriormente, foi ressaltado que a plataforma deveria ser informada que os valores a serem dela arrecadados não consideravam os contratos firmados por titulares através da ABPD que, como visto acima, solicitou a possibilidade de firmar contratos exclusivos com canais que tivessem interatividade, tais como o YouTube. A mesma ata informa que outra instituição, a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), também não havia autorizado que o ECAD realizasse arrecadação em sites caracterizados como “com interatividade” (Ata 406, 31/01/2013). No entan-

to, o debate sobre a cobrança de portais com conteúdo musical no qual houvesse interatividade já havia sido resolvido com a celebração de um acordo entre ECAD e Ubem, que estipulou caber a esta última instituição a cobrança dessas plataformas, desde que realizasse um repasse de 25% dos valores arrecadados ao Escritório, a título de pagamento por execução pública (Ata 401, 15/08/2012).

Esses dois casos evidenciam os diversos agentes que negociam com as plataformas para o recebimento de direitos que, neste ambiente, se sobrepõe. Além do ECAD, a Ubem negociaria as licenças de uso, enquanto ABPD e ABMI negociam os direitos sobre o fonograma, especialmente para os serviços de streaming.

Por fim, outra questão que salta aos olhos nesses acordos é a classificação do serviço oferecido por plataformas interativas como “execução pública”. Afinal, o que seria a execução pública no meio digital? Como se não bastasse a sobreposição de agentes que negociam os direitos advindos do uso de música na Internet, a falta de consenso a respeito da execução pública digital entre esses mesmos agentes e na própria doutrina jurídica gera muitas expectativas sobre a arrecadação como um todo. De fato, há uma dúvida geral, que aparece quando os indivíduos envolvidos no sistema de gestão coletiva são perguntados sobre o tema. O depoimento de um funcionário de plataforma de mídia digital ilustra bem esse fato:

Entrevistado: Acho que a principal especificidade é que ainda existe uma grande discussão no Brasil – por conta da peculiaridade da legislação autoral do país – sobre o que constitui ou não a execução pública. É uma situação que gera uma expectativa de que vai ser recolhido um direito ou que, por outro lado, pode ser apenas uma exibição privada pro usuário, usando um computador ou um dispositivo pessoal que só ele tá vendo aquilo [...].

Pesquisadora: Porque aqui tudo é considerado execução pública, não?

Entrevistado: Na visão do ECAD sim. Mas existem vários doutrinadores que falam: não, execução pública pressupõe uma série de requisitos e a transmissão de um vídeo sob demanda do usuário não seria execução pública.

Pesquisadora: Como assim?

Entrevistado: Por exemplo, um vídeo na Internet, genérico. Que não seja uma transmissão ao vivo – porque na transmissão ao vivo, você não tem a opção de voltar, de dar *pause*, qualquer coisa desse tipo – Você faz o quê [na transmissão ao vivo]? Você vê uma transmissão idêntica a uma transmissão de TV, por exemplo. Aí sim a gente tá falando de uma execução pública direta. Agora, a grande discussão que surge é: existe lá um vídeo, por exemplo, de um artista qualquer que tá lá na Internet, disponível no canal oficial dele. O usuário abre lá o computador, ou o *tablet*, ou o dispositivo dele e fala: “ah, eu quero ver esse vídeo agora”, sob demanda. Esse “sob demanda” é ou não é execução pública? O ECAD sustenta que sim, mas vários doutrinadores e a maior parte da jurisprudência dizem que não. Então ainda tem esse tipo de conflito.

(Funcionário, mídias digitais)

Diante da incerteza sobre como categorizar os usos de música nas mídias digitais, o ECAD, como ator central do sistema de gestão coletiva, adquire posição estratégica. O Escritório é o ponto de maior evidência na grande rede de atores envolvidos na gestão coletiva, conectando-se simultaneamente com usuários, titulares e intermediários. Essa posição permite ao ECAD se articular de tal forma que, politicamente, torna-se a instituição com maior capacidade para estabelecer os parâmetros de qualquer modalidade de uso das obras musicais. Ainda assim, conforme veremos na Parte II, de forma mais ampla e sistemática, uma série de fatores recentes vem contribuindo para a consolidação de definições que não privilegiam as posições adotadas pela instituição.

5.2 AS NOVAS REGRAS DE DISTRIBUIÇÃO PARA SERVIÇOS DIGITAIS

Mesmo com as incertezas sobre como classificar juridicamente as diversas modalidades de execução musical na Internet, como veremos adiante, o ECAD estabeleceu novas rubricas nos regulamentos de arrecadação e distribuição publicados em 2015.

No que tange à distribuição, a categoria “Serviços digitais” apresenta

agora as seguintes rubricas: *Internet Show*, *Simulcasting*, *Internet Demais* e *streaming*.

Para Internet Show – shows transmitidos de modo exclusivo ou simultâneo pela Internet – e streaming, a distribuição é direta. *Simulcasting* e Internet Demais – que engloba ambientação musical em sites, *webcasting* e *podcasting* – a distribuição ocorre de modo indireto, ou seja, por amostragem.

A produção dos shows transmitidos na Internet deverá encaminhar ao ECAD uma planilha com as músicas executadas. A verba será dividida pelo total dessas obras listadas e distribuídas apenas para os titulares de direitos de autor. A distribuição é mensal.

Para os serviços de *streaming*, também deve haver o envio de planilhas de execução musical para o ECAD. Este tipo de documento, que vai permitir identificar automaticamente as músicas tocadas na plataforma, deve ser eletrônico. Esta será uma distribuição trimestral e só terá início em 2016. Aqui, também só serão contemplados os titulares de direitos de autor.

O valor arrecadado dos serviços de *simulcasting* será distribuído trimestralmente. Como se trata de uma modalidade vinculada às rádios AM/FM, optou-se por utilizar critérios de amostragem muito semelhantes. O montante contemplará titulares de direitos de autor e conexos.

Por fim, os valores arrecadados nos demais serviços de Internet serão distribuídos semestralmente. A amostra será composta por dez mil músicas, selecionadas de modo aleatório, dentre todas aquelas que foram informadas pelos *websites* adimplentes.

UM NOVO CAPÍTULO: A REFORMA DO SISTEMA DE GESTÃO COLETIVA

*Por Mariana Giorgetti Valente,
Pedro Augusto P. Francisco,
Elizete Ignácio
e Antônio Augusto I. F. Bastos*

O sistema de gestão coletiva de direitos autorais encontra-se em um estágio de mudança. É difícil determinar, no momento de produção deste trabalho, quais serão os impactos da Lei 12.853/2013, que altera a Lei de Direitos Autorais de 1998 (Lei 9.610/98), e do Decreto 8.469/2015, que a regulamentava, no que tange ao assunto que aqui tratamos. Contudo, após observarmos o histórico do sistema e analisarmos seu funcionamento a partir das percepções dos atores que o compõe, é possível compreender os movimentos e as razões que levaram ao momento atual, bem como inseri-lo em um contexto mais amplo.

Creio que já evidenciamos a profusão de conflitos de interesses entre os atores do sistema de gestão coletiva. As disputas sempre estiveram presentes, ainda que em diferentes configurações. As conjunturas envolvendo cada conflito anterior acabaram levando aos picos que resultaram em mudanças significativas que alteraram todo o sistema. Dessa vez, não foi diferente. Em geral, os atores concordam que o atual momento de transição foi provocado por uma sequência de eventos específicos: o Fórum Nacional de Direitos Autorais (FNDA), iniciado no Ministério da Cultura durante a gestão de Gilberto Gil e, posteriormente, de Juca Ferreira, que por sua vez resultou no Anteprojeto de Lei de Direitos Autorais (APL); a CPI do ECAD, iniciada em 2012; o processo aberto no Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE), acusando as associações por formação de cartel, iniciado em 2010; a conturbada mudança da gestão no Ministério da Cultura para a ministra Ana de Hollanda – entre 2010 e 2012; e finalmente a proposição e aprovação do Projeto de Lei do Senado nº 129, que se tornou a Lei 12.853/13.

A mudança no sistema de gestão coletiva de direitos autorais, no campo da execução pública, foi identificada como uma das demandas dos diversos agentes que participaram dos encontros presenciais promovidos pelo Fó-

rum Nacional de Direitos Autorais, bem como nas consultas públicas realizadas na Internet. O FNDA também foi considerado importante devido ao fato de permitir o encontro entre diversas pessoas e grupos que já atuavam em questões afins, mas de maneira dispersa. Ali, eles puderam discutir, em conjunto e de modo regular, questões que os incomodavam, de modo que o debate foi se ampliando e incorporando novas demandas. O resultado de toda essa movimentação foi o Anteprojeto de Lei de Direitos Autorais, que propunha uma reforma geral na legislação autoral.

Se o Fórum de Direitos Autorais foi um catalisador de demandas e pessoas, o processo movido no CADE, em 2010 – proposto pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA) – e a CPI sobre as denúncias contra o ECAD foram percebidas como uma nova arena de debates e embates políticos sobre o direito autoral. Para entender a importância desses dois processos, é preciso colocá-los em contexto. Em 2010, a gestão da ministra Ana de Hollanda foi percebida como desmobilizadora das discussões que vinham sendo travadas no Ministério da Cultura. O FNDA havia mobilizado uma série de grupos então descontentes com o estado dos direitos autorais no Brasil. Subitamente, com a entrada da nova ministra, todas as mobilizações e discussões foram suspensas. Diante dessa demanda reprimida, a CPI e o processo no CADE surgiram como novos canais de debate. Mais do que isso, serviram principalmente para ressaltar os problemas inerentes ao modo como o sistema de gestão coletiva é estruturado.

Não é objetivo deste trabalho analisar as discussões do processo no CADE e a CPI em pormenores. Resumidamente, podemos dizer que, no caso do CADE, a equipe do conselho entendeu que os direitos autorais são bens negociados no mercado. Assim, a instauração de um ambiente de concorrência seria não somente desejável, como necessária, de modo a assegurar aos usuários uma política de preço reconhecida como justa. Por outro lado, representantes do CADE até ponderam que, em essência, não haveria problemas em manter o monopólio do ECAD, desde que este fosse um órgão fiscalizado.

A CPI do ECAD, por sua vez, teve como objetivo inicial a verificação de problemas e irregularidades na gestão do escritório, com a intenção de propor mudanças e promover um avanço no sistema. As principais denúncias apuradas foram: os problemas envolvendo os critérios de expulsão e admissão de sociedades de gestão coletiva dos quadros do ECAD; a substitui-

ção dos serviços de auditoria contratados; os pagamentos de prêmios por participação nos resultados aos funcionários do ECAD; a distribuição de honorários advocatícios de sucumbência para executivos do ECAD; a apropriação indevida de créditos retidos; e a formação de cartel.

Ao fim da CPI, é possível apontar três resultados principais: o indiciamento de nomes ligados às associações de gestão coletiva e de funcionários do próprio ECAD; o Projeto de Lei do Senado 129 – cuja primeira versão do texto foi anexada ao próprio relatório da CPI; e, finalmente, a possibilidade de lançar um olhar mais otimista para o sistema de gestão coletiva, na medida em que foram propostas mudanças com potencial de impactar positivamente todos os agentes envolvidos.

A versão final do PLS 129, que viria a ser votada no Congresso, foi resultado de várias discussões públicas, posteriores à CPI. Chamadas públicas para a participação dos principais agentes interessados no processo fortaleceram o debate e o atendimento das diversas demandas. O objetivo dessa rodada de conversas foi obter consenso sobre o texto. Além das ações promovidas pelo governo, a mobilização de famosos artistas da música brasileira foi fundamental para o sucesso do projeto. O grupo conhecido como “Procure Saber”, formado a partir de abril de 2013, bem como o já atuante Grupo Ação Parlamentar Pró-Música, foram os principais expoentes dessa movimentação.

O PLS 129 tornou-se a Lei 12.853 no dia 14 de agosto de 2013, pautando-se nos princípios de transparência, eficiência e isonomia, que devem estar presentes nas atividades de cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma, por parte das associações de gestão coletiva e do ECAD. A lei ainda declara que a atividade de gestão coletiva é atividade de interesse público, devendo assim atender à sua função social.

Ao contrário do que havia sido proposto na CPI do ECAD, a lei não consistia em um novo diploma autônomo, mas sim uma modificação dos arts. 68, 97, 98 e 100 – que tratam da gestão coletiva – da Lei de Direitos Autorais, bem como adicionava oito novos artigos.

A regulação e fiscalização das atividades de gestão coletiva passam agora a ser de competência do Ministério da Cultura. Este será responsável por manter uma instância administrativa de resolução de conflitos entre titulares de direitos autorais, seus mandatários e os usuários. O ministério também deverá habilitar as associações que queiram exercer a atividade de arrecadação e distribuição, exigindo que estas mantenham práticas de

transparência e publicidade dos seus atos. Além disso, fica explícito que as associações devem respeitar as regras do direito da concorrência.

Outra importante implementação é a exigência de que as associações deverão uniformizar o preço de cobrança dos seus repertórios junto ao ECAD, de modo que o escritório o faça de maneira unificada. Quanto ao estabelecimento dos preços, este deverá ser feito observando a razoabilidade, a boa-fé e os usos do local de utilização das obras. A cobrança será sempre proporcional ao grau de utilização das músicas. Tudo isso implica no oferecimento de outras modalidades de licença, indo além das tradicionais *blanket licenses*.

Podemos dizer, contudo, que a mudança mais simbólica e significativa trazida pela lei são as novas regras de votação nas assembleias das associações e do ECAD. No caso das primeiras, apenas titulares originários de direitos autorais e conexos – compositores, arranjadores, versionistas, intérpretes, músicos acompanhantes e produtores fonográficos – poderão votar e ser votados. Editores e sucessores de artistas ficam impossibilitados. Já no caso das assembleias do ECAD, extingue-se o voto proporcional à arrecadação de cada associação – bem como a divisão entre associações administradas e efetivas. A lei estabelece que as votações no ECAD devam ser regidas pelo voto unitário de cada associação membro.

É interessante notar que, apesar do reconhecimento do direito autoral como bem de mercado, a lei compreende que obras musicais não se restringem ao seu valor econômico. Os titulares originários estão subjetivamente vinculados às suas criações e por isso passam a ser percebidos como os maiores interessados na gestão coletiva.

A regulamentação da lei se deu por meio do Decreto nº 8.469, promulgado no dia 22 de junho de 2015, mas o impacto de todas essas mudanças, tal como dissemos anteriormente, ainda são incertos. Contudo, já é possível observar que as articulações que levaram à promulgação da lei geraram reações por parte das associações, ainda que estas fossem previsíveis. Pouco antes da entrada em vigor da lei, 6 das 7 associações efetivas do ECAD protocolaram no STF uma ação direta de inconstitucionalidade (ADI 5062) contra a Lei 12.853. Dias depois, a UBC entrou com outra ação semelhante (ADI 5065), com pedido cautelar requerendo a suspensão dos efeitos da lei.

Basicamente, os argumentos das ações se baseiam em uma visão que enxerga os direitos autorais e a gestão coletiva como categorias de interesse privado. Dentro dessa perspectiva, a Lei 12.853/2013 institui a supervisão

estatal sobre os direitos autorais de maneira expropriadora, retirando dos seus titulares o direito de propriedade, a livre iniciativa e a liberdade de associação.

O STF não atendeu ao pedido de medida cautelar, de modo que a lei atualmente está em vigor. No entanto, ainda é preciso aguardar a decisão dessas ações.

Apesar dessas incertezas, e independentemente dos resultados, o cenário atual certamente representa um novo capítulo na história do sistema de gestão coletiva no Brasil, no qual novas configurações das tradicionais relações de poder surgirão.

PARTE II

Os novos intermediários da indústria da música

POR DENTRO DO MERCADO DE MÚSICA DIGITAL NO BRASIL

Por Mariana Giorgetti Valente

Nos últimos 15 anos, dois discursos complementares formaram-se e dirigem boa parte das discussões sobre produção e consumo de música digital no mundo. No primeiro, a indústria musical está em declínio com o desenvolvimento da Internet. Isso pôde ser apropriado sob uma ótica negativa, por parte de quem defende as bases fundamentais da indústria e localiza o inimigo na pirataria (tornada possivelmente o principal tema de discussão sobre a música no período), ou positiva, por parte de quem vê na indústria *mainstream* o gargalo da diversidade musical, da disponibilidade de música para o público e de uma remuneração justa para autores e artistas em geral.

O segundo, associado ao primeiro, tem um aspecto eminentemente positivo, e consiste na ideia de que o desenvolvimento da tecnologia digital e da Internet possibilitaram a produção a custos muito mais baixos e formas diretas de comunicação do artista com o público, permitindo assim a divulgação e distribuição de música sem aqueles gargalos, ou seja, desintermediada. Aqui, a tecnologia é apreendida como liberatória em si para artistas, que passam a depender cada vez menos de terceiros, e assim a ligação com a primeira premissa: a indústria estaria prestes a se desmantelar. A adoção negativa desse discurso consiste na aceitação factual de suas premissas, combinada à crítica dos efeitos produzidos, relacionando-os com funções consideradas virtuosas do modelo anterior, como curadoria e investimento de longo prazo.

Se esses discursos organizaram grande parte dos debates sobre música desde o fim da década de 1990, eles frequentemente falharam em força analítica, ora por serem excessivamente tecnocentrados, ora por restringir a concepção de indústria da música à indústria fonográfica⁹². Como veremos ao

92 *As an industry, popular music encompasses a variety of dimensions comprising a range of actors including songwriters, composers, performers, artist management services, record labels, distributors, retailers, music publishing companies, live music agents and promoters and a host of other related realms of business. At the industry's core lie three primary spheres of activity: the record industry, the music publishing industry and the live music industry.* (ROGERS: 2013, p. 15).

longo dos próximos capítulos, a reorganização da indústria tem consistido na entrada de atores antes alheios ao setor, como empresas de tecnologia, e no surgimento de novos atores para cumprir funções que não existiam.

O funcionamento da indústria da música está intimamente ligado a entidades com diferentes modelos jurídicos (empresariais ou de caráter associativo, como é o caso no Brasil) destinadas à cobrança e distribuição de direitos de autor e conexos relativos à música. A esse conjunto de atores temos chamado de sistema de gestão coletiva de direitos autorais. Se, nos capítulos anteriores, o nosso foco foi explicitar o funcionamento e as disputas existentes em torno do subsistema do ECAD no Brasil, a partir deste momento ampliamos a noção de sistema de gestão coletiva para contemplar o surgimento de novas entidades que cumprem funções paralelas a do ECAD no mercado digital de música.

Guiando-nos pelo desenvolvimento dos produtos para consumo digital de música, evidenciaremos, ao longo do percurso, como se buscou aplicar, sem mais, o subsistema existente em torno do ECAD aos desenvolvimentos mais recentes da indústria da música, os problemas que o ECAD encontrou nesse caminho, e quem são as associações e empresas cumprindo funções de arrecadar e distribuir direitos de autor e conexos nesse novo contexto. O caminho é errático, já que tal sistema está em franco desenvolvimento. No entanto, alguns modelos estão já em processo de consolidação, embora sejam mais ou menos invisíveis a um olhar acostumado com o modelo anterior (que continua a funcionar, na sua esfera de atuação). A própria mistura do que até aqui analiticamente separamos como indústria da música e sistema de gestão coletiva é um fator de confusão, que nos cabe explicitar.

Para os nossos objetivos, embora não tenhamos pretensão de produzir um quadro explicativo para além do Brasil, trazemos também discussões mais gerais, sem as quais seria impossível entender adequadamente uma reorganização que em grande medida é global. A instalação dos serviços de música digital no Brasil é uma história particular, seja pelas peculiaridades do sistema, seja pelas características do mercado consumidor brasileiro. A visão que oferecemos é um recorte: focamos principalmente nos serviços de streaming, que, a nosso ver, oferecem os maiores desafios aos conceitos postos de direito autoral e a maior inovação recente em consumo de música⁹³. Não focamos, então, no modelo de download como um todo, mas da-

93 Seus entusiastas veem-no como uma revolução silenciosa no mercado musical; nós tendemos a achar que, tais serviços imponham uma significativa reorganização das forças

mos alguma atenção a algo que foge à discussão global, por assumir formas bastante particulares no Brasil: o mercado de venda de música móvel (para celulares). Não nos aprofundaremos aqui, tampouco, na discussão sobre o compartilhamento de arquivos em redes P2P por questões meramente de recorte, já que nossa pesquisa também trouxe evidências de que essa utilização continua sendo ampla no Brasil. O foco que oferecemos sobre a reorganização da indústria da música e do sistema de gestão coletiva faz com que a referência ao compartilhamento de arquivos apareça somente no sentido de contraposição, embora entendamos que, para além dos discursos da indústria, há muito que se analisar e discutir sobre a prática no Brasil.

7.1. STREAMING NO PLURAL, PARA A TÉCNICA E PARA O MERCADO

Quando falamos em plataformas de música digital hoje, no Brasil, estamos nos referindo basicamente a dois tipos de serviço, baseados em tecnologias muito distintas: os serviços de streaming e os downloads de música digital. O streaming é uma tecnologia que consiste na distribuição *online* de dados, por meio de pacotes. Nesse caso, não há armazenamento de conteúdo por parte do destinatário dos dados, ou seja, este é reproduzido na medida em que o usuário o recebe. A transmissão proporcionada por essa tecnologia é análoga ao *broadcasting* analógico, com recepção simultânea e instantânea (STOCKMENT: 2009, p. 2129). Comumente, a transmissão de sons e imagens na Internet, por meio do streaming, é conhecida também como *webcasting*. Os downloads de música, por sua vez, implicam o armazenamento do conteúdo. Grosso modo, ao pagar para ter acesso ao streaming, o usuário está pagando por um serviço, enquanto o pagamento para realizar um download e obter um arquivo pode ser compreendido como uma aquisição de produto.

O mercado de música tende a dividir os serviços de streaming em duas modalidades: o streaming interativo (*on demand*) e o streaming não interativo. O não interativo é o modelo adotado pelas rádios *online* – ou webrádios – que, usando essa tecnologia, não oferecem um produto conceitualmente diferente daquele apresentado pelas rádios em geral. O usuário simplesmente escuta a programação, tal como foi dada pelo programador. Falar

existentes, mas há que se atentar para as continuidades nesse processo. Como mostraremos, nascem novos intermediários aparentemente mais flexíveis, mas parece pouco prudente julgar de antemão como esses atores se comportarão no futuro.

em webrádio passa então por um alargamento na compreensão de rádio, já que se leva em conta a natureza de seu conteúdo, em vez de o equipamento de recepção (PRIESTMAN: 2001, p. 30). As webrádios podem existir somente na Internet, ou proverem o *simulcasting* de uma programação de radiodifusão ou via satélite; podem também consistir em um único canal (aproximando-se assim da rádio tradicional típica) ou em um conjunto de canais (PRIESTMAN: 2001, p. 21-29).

Os serviços de streaming interativo, expressão utilizada pelos atores do mercado musical, também são comumente referidos pela literatura especializada como *webcast on demand*. A grande diferença dessa modalidade em relação às webrádios é que, neles, o acesso a músicas individuais é randômico e assíncrono: a transmissão de uma obra musical específica inicia-se quando o usuário determina. Por essa razão, o *webcast on demand* é entendido como estático, em oposição ao formato contínuo da webrádio (JOHAN CAVALCANTI; VAN HAANDEL: 2008, p. 2).

A distinção entre serviços de streaming interativos e não interativos (webrádios 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 autorais. A interpretação da Lei de Direitos Autorais brasileira – e a 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.

7.2. OS SERVIÇOS DE STREAMING: MODELOS

*It is now clear that music streaming and subscription
is a mainstream model for our business.
Tornou-se claro que o streaming e assinatura de música
é um modelo mainstream para o nosso negócio.*
(IFPI: 2014, p. 5)

Denominações como *webcasting* e *streaming on demand* são pouco usadas pela indústria e pelos novos atores do mercado de música digital.

Os próprios dados da IFPI dividem entre download e streaming por assinatura (*subscription*) ou *ad-supported* – o termo “gratuito”, que usamos aqui, tem como foco a figura do usuário, enquanto a ideia de *ad-supported* foca na plataforma, que no fim das contas é quem repassa a receita relativa a *royalties* às gravadoras. A palavra “gratuito” provavelmente é evitada, também, na tentativa de eliminar a referência ao consumo de música “pirata”, que, embora reconhecido como um problema atual, tem sido tratado pela indústria como algo “futuramente do passado”.

A IFPI informa que, em 2014, existiam 41 milhões de assinantes de serviços de streaming no mundo, contra 8 milhões em 2011. De acordo com o relatório *Digital Music Report 2015*, as receitas da indústria fonográfica com o mercado digital cresceram de 6,9% em 2014, para um total de US\$ 6.85 bilhões, o correspondente a 46% de todas as receitas. Foi a primeira vez que a indústria percebeu a mesma proporção de receitas de canais digitais e de formatos físicos (IFPI: 2015, p. 6).

Participação do digital nas receitas globais da indústria fonográfica em 2014. Fonte: IFPI 2015.

Consideradas todas as fontes, entretanto, a receita mundial da indústria fonográfica caiu 0,4% em 2014. A queda tinha sido de 3,9% em 2013 (IFPI: 2014, p. 6). Não é por outra razão que o subtítulo do relatório de 2014 é “traçando o caminho para o crescimento sustentável”. “Os resultados refletem estabilização, mas não crescimento sustentável ano a ano”, afirma a Chief Executive Frances Moore em suas notas de abertura (IFPI: 2015, p. 5).

O ritmo de crescimento dos serviços digitais é impressionante, e tem sido o motor da redução generalizada de perdas. Em 2014, todos os olhos voltaram-se para a Suécia, onde a indústria fonográfica como um todo crescia consideravelmente – em 2013, as receitas aumentaram em 5,7% – resultado comparável com a Dinamarca (4,7%) e a Noruega (2,4%) (IFPI: 2014, p. 10). Em 2014, novos *highlights*: a indústria fonográfica nos Estados Unidos cresceu 2,1%; na Alemanha, 1,9%; na Coreia do Sul, 19,2% (IFPI: 2015, p. 7). A América Latina, região em que o mercado fonográfico cresce mais rapidamente nos últimos quatro anos, o crescimento em 2014 foi de 7,3% (IFPI: 2015, p. 9).

Em 2014, o relatório da IFPI dedicou uma seção para a discussão sobre

música digital nos chamados mercados emergentes, apontando três questões que precisavam ser resolvidas para que o modelo se implantasse de forma efetiva: desenvolvimento de métodos de pagamento, aumento no uso de cartão de crédito e, com mais destaque, a “pirataria digital”. Em 2015, a “pirataria” também aparece como questão fundamental: apesar da percepção de que os serviços de streaming estariam sendo responsáveis pela diminuição do consumo de música não licenciada⁹⁴, a indústria continua insistindo na necessidade de se perseguirem medidas para coibi-lo, como a exclusão de *links* piratas de resultados de busca na Internet. Apesar disso, como veremos adiante, os atores do mercado de música dão pouca ou nenhuma importância para a pirataria no sucesso ou não de seus serviços no Brasil.

Os dados dos últimos anos apontam para uma tendência global de enfraquecimento do modelo do download, enquanto o streaming se fortalece – ou, como colocado pela IFPI, na transição de um modelo de propriedade para um modelo de acesso. Em 2014, globalmente, as receitas com download caíram em 8%, enquanto as com streaming por assinatura e baseado em publicidade aumentaram 39% e 38,6%, respectivamente. Streaming por assinatura corresponde em 2014 a 23% das receitas globais com o digital (contra 18% em 2013) (IFPI: 2015, p. 6).

Participação de cada modalidade nas receitas globais da indústria fonográfica com a música digital em 2014. Fonte: IFPI, 2015.

Os dados globais sobre o mercado digital de música, embora possam sugerir algumas tendências, são pouco ilustrativos, pela grande diferença existente entre o padrão de consumo nos diversos países.

O Brasil tem acompanhado esses desenvolvimentos globais, com algumas peculiaridades. Foi tão expressivo o crescimento do mercado digital de música no ano de 2014 que uma seção do relatório global da IFPI foi dedicada ao país – 30,4% em relação ao ano anterior. Esse crescimento foi responsável por fazer com que, mesmo diante de uma queda de 15,5% nas receitas com vendas físicas, o mercado fonográfico brasileiro total crescesse 2%, passando a corresponder a R\$ 581,7 milhões. O digital passou a repre-

94 “Serviços de streaming, junto com outras estratégias de *enforcement* de direitos autorais, também ajudaram na migração de consumidores para serviços licenciados, por meio do oferecimento de uma alternativa conveniente à pirataria” (IFPI: 2015, p. 15).

sentar, em 2014, 37,5% do total – contra os 46% no global anunciados pela IFPI. Se analisadas de forma combinada somente as receitas com físico e digital, o digital corresponde a 48%⁹⁵.

Participação do digital nas receitas da indústria fonográfica no Brasil em 2014. Fonte: ABPD, 2015.

O mais expressivo dos aumentos foi o dos serviços de streaming em geral, cujas receitas cresceram 53,61% em 2014. Mas a principal peculiaridade do mercado de música digital brasileiro diz respeito ao setor de telefonia móvel, chamado pela IFPI de “mobile personalization”. Em franca queda pelo mundo – globalmente, como vimos, corresponde a 3% das receitas com o digital – o setor é importante e continua em forte expansão no país: cresceu 11,85% ainda em 2014, passando a corresponder a 19% do digital.

Participação de cada modalidade nas receitas da indústria fonográfica com música digital no Brasil em 2014. Fonte: ABPD, 2015.

7.2.1. Webrádio ou streaming não interativo

A webrádio, rádio *online* ou ainda *Internet rádio* é um serviço de programação radiofônica pela Internet, tenha ela um correspondente *offline* ou não. Apesar de existir uma diferença relevante entre as rádios que, nascidas *offline*, migram para a Internet, e aquelas que nascem exclusivamente na Internet, ou *Internet-only* (TRIGO-DE-SOUZA: 2002; VAN HAANDEL,; JOHAN CAVALCANTI: 2009), os termos têm sido utilizados de forma indiferenciada no mercado. A primeira emissora *offline* a disponibilizar rádio *online* no Brasil foi a *Transamérica FM* de São Paulo, em 1996, e a adesão das rádios à rede, a partir de então, sempre foi considerável.

Do ponto de vista dos atores de seu mercado, a webrádio se assemelha

95 Até 2013, os dados eram agregados somente em relação às maiores empresas da indústria fonográfica operantes no Brasil. São possivelmente as empresas que constavam, à época, como associadas no site da ABPD: EMI Music, MK Music, Music Brokers, Paulinas, Record Produções e Gravações LTDA., Som Livre, Sony Music Entertainment, Universal Music, Walt Disney Records e Warner Music. Em 2014, a ABPD passou a seguir a metodologia do IFPI, incluindo o setor independente nas estatísticas, e os valores arrecadados a título de direitos conexos por execução pública musical (ABPD: 2015).

às rádios por ondas *hertzianas*, tal como afirmamos, por conta da natureza de seu conteúdo. Existe uma compreensão de que o perfil do ouvinte da rádio *online* é semelhante àquele das rádios tradicionais, na relação com o mundo da música: é ora o ouvinte que não tem o perfil de pesquisar música por conta própria, preferindo receber uma programação dada, ora o ouvinte que busca uma determinada curadoria especializada, no caso de programas temáticos ou desenvolvidos por pessoas percebidas como entendidas de um gênero musical. Esses perfis se refletiriam inclusive na escolha por diferentes tipos de serviço digital. Nas palavras de um representante de empresa provedora de rádio *online*:

Os tipos de público não mudaram ao longo dos anos. Lá atrás você tinha o cara que ouvia rádio. Aquele cara que há 20, 30 anos, ligava o rádio de casa e ficava ligado na rádio a tarde toda, às vezes ligando para promoção, ouvindo as rádios, querendo saber de novidades. [...] Esse é o cara que hoje liga na [rádio *online*], aperta o botão da [rádio *online*], e continua ouvindo música. Ele quer ouvir rádio, ponto. E existia um outro público lá atrás, que era aquele cara que gravava uma fitinha cassete para os amigos... Ficava gravando fita cassete, e às vezes, pegava essas fitas e ouvia no *walkman* dele e tal. Esse é o cara que hoje fica fazendo *playlists* no Deezer, no Spotify, no Rdio, e ouvindo as suas próprias *playlists*. E tem um terceiro grupo, que é aquele cara que pegava a fitinha cassete do outro. Então eu gravava a minha fita cassete e eu emprestava para o cara, porque o cara confiava no meu gosto musical, e falava: “poxa, o que esse cara gravou vai me agradar, eu confio no gosto musical dele”. Esse cara hoje é o cara que fica ouvindo programas como do Maurício Valadares, o cara liga na *Oi FM* para ouvir o programa do Maurício Valadares. Vai lá e ouve o *podcast* dele, e vai dentro do Spotify e do Rdio, e não fica criando a sua própria *playlist*. Ele prefere ir na minha *playlist*. [...] Então, se você vê, os comportamentos são os mesmos há 30 anos, o que mudou foi o meio. Isso tudo hoje é digital. (Funcionário de rádio *online*)

Por outro lado, a interface gráfica das rádios *online* possibilita uma mediação por textos e imagens, e até mesmo o streaming de vídeo do estúdio de locução, o que faz com que a reflexão semiótica sobre o seu papel possa negar peremptoriamente a assimilação da rádio *online* com a rádio tradicional (e.g. VAN HAANDEL: 2009). Trata-se da diferença entre perceber a Internet como suporte para outros meios de comunicação – caso em que esses recursos são entendidos como adicionais (mantém-se a independência da mensagem radiofônica), ou como mídia propriamente dita, visão segundo a qual a rádio *online* já nasce multimídia (TRIGO DE SOUZA: 2002).

Alguns atores do mercado digital, pensando na relação entre as rádios analógicas e as webrádios, estão certos de que a *função* rádio continuará existindo quanto à produção de conteúdo: sempre haverá alguém organizando e transmitindo música/notícia. O que eles questionam, no entanto, é se haverá, com a expansão do acesso à Internet, espaço para o rádio por onda eletromagnética. A importância dessa discussão, do ponto de vista jurídico, concentra-se menos no direito de autor, e mais no aspecto da concessão: se as rádios *online* ganham audiência, não há mais um bem escasso que precise ser repartido pelo Estado (os espectros de radiofrequência). O assunto envolve aspectos políticos bastante relevantes no Brasil, uma vez que as concessões de rádio concentram-se nas mãos de poucas pessoas. A diversidade seria evidentemente favorecida. Uma segunda parcela de atores desse mercado expressa a ideia de que não existe relação de substitutibilidade: a rádio *online* vai coexistir com a rádio por ondas eletromagnéticas, assim como a rádio sobreviveu à televisão, e a televisão à Internet.

Apesar das incertezas quanto à configuração do mercado no futuro, atualmente existe no Brasil um investimento considerável em serviços de rádio *online*. Existem empresas de *marketing* voltadas para o segmento digital que oferecem serviços de webrádio para seus clientes – na sua maioria, outras empresas. Os responsáveis por essas rádios montam a programação, de acordo com o perfil do cliente/marca e do público que querem atingir, e negociam o licenciamento das obras. Para isso, contam com uma verba mensal para adquirir músicas para o repertório geral da empresa, e estabelecem contato direto com gravadoras, para ter acesso a materiais novos.

Tornou-se evidente para nós que, embora estejamos tratando de música digital como um todo, há uma segmentação de mercado entre as modalidades de serviço, tanto do ponto de vista do ouvinte, quanto das práticas e preocupações dos agentes do mercado. Uma diferença essencial reside no

fato de que, no campo dos direitos autorais, existe relativa segurança de que o intitulado à cobrança de direito autoral, no caso das rádios *online*, é o ECAD. Essa segurança é bastante abalada no que diz respeito às rádios *online* que praticam o *simulcasting*, ou seja, aquelas que reproduzem a programação transmitida por radiofrequência pela Internet. Nesses casos, o que está em jogo não é se a atividade em si poderia ser objeto de cobrança pelo ECAD, mas se o ECAD pode cobrar duas vezes, pelas duas atividades com a mesma programação (como discutiremos em profundidade no próximo capítulo).

7.2.2. O modelo de streaming gratuito por excelência: YouTube

O YouTube aparece, no mercado de música digital, como uma plataforma interativa de serviços de streaming bastante *sui generis*. Em primeiro lugar, tem a particularidade de, até o momento, ser gratuito – em que pese o lançamento do YouTube Red, em outubro de 2015 – serviço por assinatura do YouTube para escuta de música sem pausa e sem publicidade, e ainda sem previsão de lançamento no Brasil. Em segundo, o YouTube é baseado em vídeos, e não somente áudio, embora em muitos casos o vídeo em questão consista apenas em uma imagem que dá suporte a um áudio. Ainda assim, o artista pode utilizar a plataforma para trabalhar também conteúdo de vídeo.

O YouTube foi lançado sem muito alarde em junho de 2005, como uma inovação principalmente de ordem tecnológica:

[A plataforma] disponibilizava uma interface bastante simples e integrada, dentro da qual o usuário podia fazer *upload*, publicar e assistir vídeos em streaming sem necessidade de altos níveis de conhecimento técnico e dentro das restrições tecnológicas dos programas de navegação padrão e da relativamente modesta largura de banda. O YouTube não estabeleceu limites para o número de vídeos que cada usuário poderia colocar *online* via *upload*, ofereceu funções básicas de comunidade, tais como a possibilidade de se conectar a outros usuários como amigos, e gerava URLs e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudesse ser facilmente incorporados em outros sites, um diferencial que se aproveitava da recente introdução de tecnologias de *blogging* acessíveis ao grande público. Exceto pelo limite de duração dos vídeos que podiam

ser transferidos para o servidor, o que o YouTube oferecia era similar a outras iniciativas de vídeo *online* da época (BURGESS; GREEN: 2012, p. 17-18).

O crescimento da plataforma foi rápido e, ainda que existam explicações alternativas⁹⁶, esteve ligado à sua compra pelo Google em outubro de 2006, por 1,65 bilhões de dólares. No início de 2008, vários serviços de medição de tráfego já o posicionavam entre os dez sites mais visitados do mundo. Nesse meio tempo, aquela plataforma que parecia funcionar como um repositório de vídeos caseiros passou a ser utilizada também como meio de distribuição de conteúdo da indústria de música e vídeo, e depois para veiculação de material produzido especificamente para ela. As fronteiras entre essas categorias, no YouTube, nem sempre são facilmente traçadas, o que expressa sentidos sobre seu uso cotidiano (BURGESS; GREEN: 2012, p. 72 e 81): há muitos vídeos que não se encaixam bem em nenhuma delas, não sendo amadores, mas não sendo provenientes de agentes da mídia tradicional. Ainda assim, é evidente e documentada essa diversificação por etapas nos perfis de *uploaders* ao longo dos anos. A evolução é bastante expressiva da passagem de uma desconfiança por parte do mercado em relação ao usos do YouTube em violação a direitos autorais para a dedicação dele à plataforma. A razão para isso encontra-se no desenvolvimento de duas estratégias por parte do YouTube: a *monetização* dos vídeos, por meio da qual receitas de publicidade são divididas entre a plataforma e o detentor do conteúdo, e sistemas automatizados de controle de direitos autorais.

Esses fatores tornam o YouTube um serviço digital particularmente interessante. “O YouTube é utilizado de várias maneiras diferentes por cidadãos-consumidores por meio de um modelo híbrido de envolvimento com a cultura popular – parte produção amadora, parte consumo criativo” (BURGESS; GREEN: 2012, p. 32). Dadas as formas de controle centralizado cada vez mais estabelecidas pela plataforma, há ainda uma dificuldade analítica no seu entendimento como dispositivo de acesso à cultura ou de

96 Burgess e Green tratam de três diferentes explicativas para o sucesso: 1) uma matéria no cultuado *blog* de tecnologia TechCrunch em agosto de 2005; 2) uma reestruturação que teria implementado novidades como indicação de vídeos relacionados e funcionalidades sociais, e 3) uma primeira viralização de conteúdo, em dezembro de 2005 de um clipe do programa “Saturday Night Live”, vídeo removido por violação de direito autoral após ameaças da NBC Universal com base no DMCA norte-americano (Digital Millenium Copyright Act) (BURGESS; GREEN: 2012, p. 18-19).

práticas produtivas descentralizadas. As práticas de comunicação que se estabelecem entre uma pequena e ativa parcela de usuários apontam para “modos dos quais a comunidade autoconstituente do YouTube se utiliza para introduzir táticas para tentar navegar, moldar e controlar a vasta e caótica matriz de conteúdo existente na rede” (BURGESS; GREEN: 2012, p. 97) – um exemplo é a prática de determinados usuários de pedir e dar indicações de outros vídeos. O YouTube é, portanto, muito mais que uma plataforma de difusão de música ou vídeo – embora, para o usuário eventual e desengajado, ele possa parecer quase exclusivamente isso.

Enquanto isso, ele é, sobretudo, um empreendimento comercial, para o qual a audiência é um chamariz de anunciantes. Ainda que, como empresa, o YouTube dê sinais de se preocupar com o aspecto comunitário da plataforma, entendendo possivelmente o valor comercial que isso agrega, há atores do mercado que veem o YouTube primordialmente como um veículo para desenvolvimento de negócios da indústria musical e audiovisual. Uma representante de agregadora de vídeo (modelo que exploraremos adiante) afirma enxergar o YouTube como parte da linha evolutiva da MTV: um espaço que dá liberdade total ao *artista*, já que ele pode trabalhar algo plástico e a sua imagem, mas dessa vez sem os entraves que a televisão apresentava, como a curadoria prévia (que fazia com que “poucos vídeos fossem repetidos ao infinito”). “O YouTube é isso, mas chega a milhões ao mesmo tempo”.

Alguns representantes de empresas que trabalham com produção e distribuição de conteúdo audiovisual acreditam que a plataforma democratiza o acesso do artista ao público. Em tese, qualquer pessoa pode, gratuitamente, colocar um conteúdo no YouTube e remunerar-se dele. “Músico que não tá usando, hoje, tá perdendo tempo”, afirma uma representante, ao defender que os músicos de hoje não deveriam buscar contratos com gravadoras antes de se lançar na Internet. Um artista bem-sucedido no YouTube estaria em melhor posição para negociar junto a uma grande gravadora.

O interessante nesse tipo de visão, bastante celebrada em representações corriqueiras sobre o YouTube, é que, embora ela expresse um otimismo em relação às novas tecnologias, ser bem-sucedido é ligar-se às estruturas tradicionais do mercado musical:

O sinalizador do sucesso dessas novas formas é medido paradoxalmente não apenas por sua popularidade *online*, mas por sua habilidade subsequente em atravessar os

mecanismos de contenção da velha mídia – o contrato de gravação, o festival de cinema, o piloto de televisão, a campanha de publicidade (BURGESS; GREEN: 2012, p. 45).

A visão sobre a importância do YouTube para o mercado digital, que enfatiza seu papel como porta de entrada no meio musical, costuma ser complementada por atores desse mesmo mercado com a ideia de que o YouTube e outras plataformas na Internet são também lugar de chegada, ou seja, qualquer artista precisa estar lá. Parece existir um consenso no sentido de que o artista – bem como outros profissionais que trabalham com música – tem de ser multimídia e “multiplataforma”:

[...] Até no Soundcloud, que não paga nada pro artista – coloca, mas não coloca o álbum inteiro [...]. Você tem que adotar uma estratégia de valorização do álbum também.
(Funcionário de plataforma de streaming)

O produtor agora tem que ter YouTube, tem que ter Facebook, tem que ter Twitter, ele tem que aparecer na TV, ele tem que aparecer no jornal, ele tem que estar na gravadora, ele tem que ter o produto físico, o produto *online*, ele pode colocar o produto *online* à disposição e as pessoas dão valor por aquele produto, vai pelo modelo *free*... Ele tem que atirar para todos os lados, porque ele tem as ferramentas. Ele pode fazer *crowdfunding*, para conseguir fazer o próprio disco sem depender de ninguém, pagar todos os custos...

Você para estar no mundo hoje tem que ser um multiator. E se você não sabe circular, procure pessoas que saibam.
(Representante de produtora e distribuidora de conteúdo audiovisual)

É uma verdade que qualquer artista ou produtor pode colocar seu conteúdo no YouTube e remunerar-se dele – desde que seja titular dos direitos. O entusiasmo com essa possibilidade tem ligação com a celebração da cultura DIY – *do it yourself*, que caracteriza uma forma de se pensar a tecnologia. Mas tem se tornado também cada vez mais claro que, para ser

bem-sucedido nesse mundo, é preciso “procurar pessoas que saibam”. Ou, colocando de outra forma, o quanto se obtém de remuneração da utilização de obras no meio digital depende progressivamente da entrada de intermediários profissionalizados, que prestam serviços por terem posição diferenciada junto à plataforma.

Um dos casos em que isso ocorre sem grandes novidades quanto ao modelo tradicional é aquele em que o artista tem um contrato com uma gravadora, de modo que ele fica a ela vinculado, inclusive no que tange ao uso de plataformas como o YouTube. As gravadoras têm também seus canais no YouTube, e se por contrato detêm os direitos sobre a obra, têm o direito de monetizá-la nesses espaços. Muitos são os relatos de casos em que os próprios artistas colocaram suas músicas no YouTube, mas, como era a gravadora quem detinha os direitos sobre a obra, tiveram o vídeo bloqueado. Existe, contudo, uma reorganização do mercado musical em curso, que envolve o surgimento de intermediários especializados, como vamos discutir no “Capítulo 8”.

Cabe apontar aqui uma grande mudança, ainda em curso, na forma como o YouTube opera e no seu posicionamento diferenciado em relação ao mercado de streaming interativo por assinatura. Em 2014, o YouTube lançou, nos Estados Unidos e em mais seis países na Europa, o serviço por assinatura Music Key – que, em outubro de 2015, foi substituído pelo serviço YouTube Red, disponível apenas nos Estados Unidos, e que, ao contrário de seu antecessor, inclui não somente música mas todo o conteúdo audiovisual do YouTube. Quando lançado, o Music Key foi marcado por polêmicas, principalmente com os canais de música “independente” já existentes na plataforma. Selos independentes receberam cartas do YouTube, convidando-os a entrar no serviço pago, mas sentiram-se pressionados a aceitar, já que a outra alternativa seria o bloqueio de seus vídeos na plataforma; os termos de serviço, afirmaram os selos, eram bastante desfavoráveis em relação aos das demais plataformas existentes⁹⁷. Para além das condições, passou-se a questionar também o poder que empresas antes alheias ao setor de música, e principalmente gigantes da tecnologia, começaram a exercer nesse mercado, num contexto em que o YouTube é visto como uma plataforma promocional auxiliar, mas que ganhou grande relevância nas

97 “YouTube subscription music licensing strikes wrong notes with indie labels”, em *The Guardian*, 22/05/2014. Ver também as declarações feitas pela WIN – Worldwide Independent Network (for Music), disponível em: <<http://winformusic.org/news/win-youtube-statement-june/>>.

formas de se fazer receitas no mundo digital⁹⁸. Uma das preocupações é a possibilidade dessas gigantes de exercer controle sobre a utilização de Internet móvel, dado que Google (com o YouTube) e Apple (agora com o Beats) podem oferecer os serviços como integrados aos seus sistemas operacionais para *smartphones*⁹⁹. E, para bagunçar um pouco mais o cenário, grande parte dos serviços de streaming interativo por assinatura oferecem também uma versão gratuita.

7.2.3. O streaming interativo: o modelo de assinatura

A IFPI relatou que, em 2014, as receitas com serviços de *streaming* por assinatura cresceram 39% em relação a 2013. A British Phonographic Industry também divulgou dados que confirmariam a tendência: em 2014, o número de músicas ouvidas em serviços de streaming por assinatura (*streams*) na Grã-Bretanha teria dobrado, em relação a 2013¹⁰⁰. No *press release*, a BPI declarou que “the launch of major new streaming services in 2015 is expected to further boost demand as streaming increasingly goes mainstream”. O relatório da Nielsen sobre a indústria musical dos Estados Unidos em 2014 (NIELSEN: 2015) mostrou crescimento de 54,4% no número de *streams* em geral, incluindo vídeo – e 60,5% se serviços de somente áudio são isolados. As vendas de álbuns físicos declinaram (-11,2% no total), o que inclui downloads (-9,4%, em separado) – o download de faixas individuais declinou também (-12,5%). Ainda assim, o aumento extraordinário no streaming teria dado conta de um aumento geral no consumo de música digital (3,7%). A tendência de diminuição no download tem sido entendida, pela indústria, como um processo de substituição operado pelo aumento no uso de streaming.

No Brasil, há alguns grandes serviços em operação desde 2013. Os mais conhecidos, levando em consideração a percepção dos atores do mercado, são o francês Deezer, desde 2013, e o sueco Spotify, que entrou em operação no fim de maio de 2014¹⁰¹; o Rdio entrou no Brasil em 2011, mas en-

98 Ver “YouTube, Record Labels And The Retailer Hegemony”, em *Music Industry Blog*, 18/06/2014.

99 “For technology companies, owning content is never just about owning content” (“Behind the Battles Over Music, a Bigger Prize”, em *The Information*, 25/06/2014).

100 Ver: <<http://www.bpi.co.uk/home/british-artists-dominate-music-sales-as-streaming-doubles-in-2014.aspx>>.

101 “Serviço de música Spotify chega ao Brasil; assinatura grátis tem anúncios”, em *Uol Tecnologia*, 28/05/2014.

cerrou seus serviços mundialmente em dezembro de 2015, comprado pelo Pandora¹⁰². Outros serviços que estão oferecendo streaming interativo de música por assinatura são o Terra Music Powered by Napster (que entrou em operação em outubro de 2013, quando o Terra aposentou seu serviço Sonora e fechou acordo com o Napster), Vivo Música by Napster e Google Play Music, ainda recente, tendo iniciado sua operação no Brasil em setembro de 2014¹⁰³. Não há ainda, em junho de 2015, previsão para o serviço da Amazon, Prime Music, serem lançados no país; o Apple Music foi lançado no fim de junho, concomitantemente com o lançamento em outros 99 países, com um modelo híbrido oferecendo download, streaming por assinatura e rádio, e que pode ser instalado também em aparelhos que não rodem sistema operacional Apple.

O modelo de negócios das plataformas de streaming interativo envolve, nas palavras de um funcionário de plataforma, o licenciamento de “idealmente todo o conteúdo musical existente”, oferecendo-o por meio de “uma plataforma de consumo de música por assinatura”, de forma que “comercializam um produto que tem como objetivo dar a possibilidade às pessoas de escutar a música que elas quiserem, da forma que elas quiserem, onde elas quiserem, de forma remota e ilimitada”. Esses serviços, ao mesmo tempo que se entendem como um novo intermediário na indústria da música, entendem--se também “cortando” um outro intermediário: a plataforma de streaming é tecnologia (antes era o CD) e é também a loja. “Diminuímos de dois intermediários para um”, estabelecendo uma fusão entre conteúdo e tecnologia.

A remuneração dos serviços é baseada na parcela paga de usuários, ou seja, na assinatura. Embora parte deles ofereça serviços “gratuitos”, as receitas de publicidade para essa modalidade não parecem significativas. Como detalharemos adiante, a maior parte das receitas totais é destinada ao pagamento do licenciamento de músicas, e uma margem é dedicada aos custos e lucros da empresa.

A definição dos valores a serem cobrados pelas assinaturas, ainda que variem localmente, é estabelecida pelas matrizes das empresas. O preço da assinatura está diretamente relacionado aos termos dos acordos estabelecidos com as gravadoras, que, apesar de trabalhar com repasse de valores por

102 Anúncio em: <<http://blog.rdio.com/us/2015/11/important-news-from-rdio.html>>.

103 “Google Play Music finalmente chegou ao Brasil, e ele nos impressionou”, em *TecMundo*, 22/09/2014.

	Versão gratuita (<i>ad-based</i>)	Versão paga	Trial	Escuta <i>offline</i>	Condições especiais
Deezer	<i>Mobile</i> : serviço “flow” e estações de rádio web; recomendação personalizada do editor	R\$ 14,90	30 dias	Sim	Parceria Tim: Tim Music (preços reduzidos e contratação diária) ¹⁰⁴ .
Google Play Music	O usuário pode subir até 50 mil músicas próprias e ouvi-las dos dispositivos pelo aplicativo ¹⁰⁵ .	R\$ 14,90	90 dias	Sim	
Spotify	Escuta <i>mobile</i> e web livre, em ordem aleatória	R\$ 14,90	30 dias	Sim	<i>Family</i> : 50% de desconto em cada conta adicional.
Terra Music Powered by Napster	Não há.	R\$ 14,90 (Napster <i>premium</i>)	7 dias	Sim	Napster web (somente para PC) por R\$ 8,90; Conta Terra Música Light e Terra Música, por R\$ 19,90 e R\$ 29,90, oferecem e-mail e outros serviços, no segundo caso.
Vivo Música by Napster	Não há.	R\$ 2,99 por semana, em um aparelho; R\$ 9,90 o mês, em um aparelho; R\$ 14,90 o mês, em três aparelhos.	7 dias; 30 dias; 30 dias, respectivamente.	Sim	

104 Condições do serviço Tim Music, de acordo com o *website* do Deezer:

Caso o Cliente não seja um assinante

O Cliente somente será cobrado pelo uso do aplicativo quando sincronizar e/ou ouvir músicas:

- Clientes de plano Pré-Pago (Infinity Music): R\$ 0,50 por dia de uso;
- Clientes de planos Pós-Pagos (Liberty Music): R\$ 12,90 por mês de uso.

Caso o Cliente seja um assinante

- Assinatura para os planos Infinity e Liberty Controle: R\$ 2,90 por semana;
- Assinatura para os planos Liberty a partir do + 50: R\$ 9,90 por mês.

Caso seja um Cliente Liberty Express

- Clientes Liberty Express já têm o Tim Music by Deezer incluído no plano, sem pagar nada a mais pelo serviço.

105 O Google Play subiu de 20 mil para 50 mil o número de faixas para *upload* em seus servidores por usuário, no dia 25 de fevereiro de 2015 (“Agora você pode enviar gratuitamente até 50.000 músicas para o Google Play Música”, em *Tecnoblog*, 2015).

número de escutas das obras licenciadas, exigem, para que a plataforma possa começar a funcionar, um mínimo garantido. Se a empresa faz promoções, ela deve arcar sozinha com esses custos. Um funcionário de plataforma afirma que todas as empresas de streaming trabalham hoje com *déficit* comercial – em alguns países, algumas já se tornaram viáveis, mas, em escala global e na maioria das localidades, elas estão focando no ganho de escala, para que os custos do negócio tornem-se proporcionalmente menores em relação à receita. De fato, as principais plataformas levam a expansão global a sério: de acordo com os sites das plataformas, em janeiro de 2016, o Deezer estava em 186 países; o Spotify em 64. Antes de fechar, o próprio Rdio, em junho de 2015, estava em 85 países.

A tabela na página anterior mostra os pacotes oferecidos pelos serviços mais conhecidos em operação no Brasil, em janeiro de 2016. Conforme buscam se estabelecer no Brasil, todos têm oferecido preços e condições bastante semelhantes: assinatura de pacotes básicos por R\$ 14,90, alguma modalidade “gratuita” (baseada em publicidade), o um período de teste (*trial*) de, com algumas poucas exceções, duração de 30 dias.

A modalidade gratuita, em geral, oferece serviços de interatividade limitada, como estações de rádio com limites de *skips* (a possibilidade de passar adiante na lista de músicas), e com publicidade. O objetivo da plataforma é convencer o usuário da modalidade gratuita e o usuário em *trial* do serviço *premium* que vale a pena assinar o serviço pelas funcionalidades avançadas (modelo *freemium*). Ao mesmo tempo, ela busca aumentar as receitas com publicidade para que o serviço gratuito não seja financiado pelo serviço pago.

Idealmente, os anúncios pagariam todo o custo do gratuito. Contudo, não é isso que acontece. De acordo com um funcionário de plataforma, o motivo é que os detentores de conteúdo, com quem se obtêm os licenciamentos, não aceitam trabalhar com um modelo baseado tão-somente nas receitas das plataformas: exigem valores fixos, independentes da base de usuários. Outro funcionário relata que, no serviço da empresa em que trabalha, há sempre mais ou menos a mesma quantidade de usuários pagantes e em *trial* – a taxa de conversão ainda é muito pequena. Para ele, o prazo de *trial* é muito curto para que ocorra o que ele entende como uma mudança de hábito e mentalidade no consumo de música, ou para que o usuário compreenda todas as funcionalidades que o serviço oferece. De fato, o Spotify revelou, em junho de 2015, ter 75 milhões de usuários em sua plataforma (em todos os países em que opera), dos quais 20 milhões eram

pagantes¹⁰⁶. O fato de as plataformas oferecerem a versão gratuita, e terem, de forma geral, muito mais usuários nessa modalidade que na paga, tem sido apontado como o seu calcanhar de Aquiles, ou o motivo pelo qual ainda não conseguiram tornar-se lucrativas (GLOBAL ENTERTAINMENT AND MUSIC BUSINESS PROGRAM: 2013). A indústria fonográfica tem entendido que essas modalidades gratuitas são importantes, num momento de divulgação dos serviços, mas que não remuneram de forma justa e devem ser repensadas no futuro (IFPI: 2015, p. 19).

Para contornar os problemas de conectividade – largamente existentes no Brasil e obviamente limitadores para o sucesso desse tipo de serviço – as plataformas têm oferecido a possibilidade de escuta *offline* das músicas. Assim, o usuário seleciona um conjunto de músicas que gostaria de escutar sem precisar estar conectado, de modo que o conteúdo é armazenado diretamente em seu *hardware*. O que diferencia essa funcionalidade de um download comum é o fato de que o arquivo só pode ser executado pelo próprio aplicativo do serviço – o que implica na impossibilidade de usufruir dessa facilidade fora de aparelhos móveis, como celulares e *tablets*. A plataforma que oferece isso é conhecida por *duo delivery*, e a modalidade tem sido chamada de diferentes nomes: *streaming offline*, *download ilimitado* ou *cache download*. O modelo é diferente do que passou a ser conhecido como download condicional, no qual pagava-se uma mensalidade e descarregavam-se as músicas. Os arquivos passavam a ser do usuário, mas eram protegidos por DRM – e só se conseguia escutar enquanto se estava pagando pelo serviço. Depois disso, a trava tecnológica desativava o arquivo. No modelo atual, o arquivo tem uma licença pra rodar – depois de um tempo sem acessar a plataforma, a licença expira. Seria um “empréstimo” do arquivo.

Essa descrição, dada por atores do mercado digital, busca criar uma distância entre essa modalidade de download e o modelo de anterior, de download propriamente dito, tais como os que eram oferecidos pelo Escute, Sonora e UOL Megastore¹⁰⁷; do ponto de vista do usuário, entretanto, a diferença não é relevante: ele deixa de ter acesso ao arquivo quando deixa de pagar a assinatura. De qualquer forma, as fronteiras entre o que se tem convencionado chamar de música como propriedade (*ownership*) e música

106 “Spotify chega a 20 milhões de assinantes e 75 milhões de usuários”, em *O Estado de S. Paulo*, 2015.

107 Para uma descrição de como operavam esses serviços no Brasil e sua análise do ponto de vista do direito do consumidor, ver: VARELLA: 2011 e VALENTE: 2013.

como serviço têm se tornado mais indefinidas, ao contrário do que se esperava. Como afirma o relatório de música digital da IFPI de 2013:

Digital music is also moving from a model based largely on ownership to a more multifaceted model built around access. This is breaking down the traditional distinctions between the major services. Rob Wells, president of global digital business at Universal Music Group, says: “There’s a blurring of the lines between the models. iTunes Radio is a stream. iTunes Match is a subscription, and on the back of it is a download service.

Service definitions are getting more and more complicated, but this is to the benefit of the consumer, who is getting more and more choice. The greater the variety of consumer offerings there are in the marketplace, the more they will spend on music and the more engaging their experience will be” (IFPI: 2014, p. 16-17).

Ao passo que buscam afastar-se dos modelos anteriores de consumo de música paga na Internet, os porta-vozes do modelo streaming evitam o quanto possível utilizar o termo “gratuito”. Embora ele apareça, muitas vezes, na publicidade dos planos, o esforço parece ser o de excluir qualquer associação do consumo de música com o consumo gratuito, de modo performativo. Quando se referindo à possibilidade de escuta de música sem pagamento, os atores do mercado preferem se referir a *ad-based*, ou baseado em publicidade, como se para reforçar que aquela escuta é legal e, ainda que gratuita, remunera os autores.

Curiosamente, o que fica claro é que a relação dos serviços não se dá diretamente com o artista. Os acordos de licenciamento são negociados em blocos, com as gravadoras, e editoras e demais representantes dos direitos. Os raros momentos em que existe uma relação entre plataforma e artista ocorrem por meio de programas específicos, nos quais este último pode fazer uma divulgação própria. É o caso do *Artist’s Program* do Rdio, por exemplo, no qual o artista recebe 10 dólares por cada convidado seu que vira assinante. O sucesso do serviço depende do engajamento do artista e da sua responsividade com os fãs. O fã consegue, entre outras coisas, descobrir o que seu ídolo gosta de ouvir; o artista começa a entender quem são seus

fãs. Contudo, os direitos do artista continuam sendo pagos a quem tiver o acordo com a plataforma.

Artistas independentes que desejam distribuir suas músicas nas plataformas de streaming devem buscar outra modalidade de intermediário: os agregadores, ou distribuidores digitais (mais sobre esses atores adiante):

Eu não posso ficar fechando acordo com qualquer artista que bateu na minha porta. Se não, eu vou ter que ter não sei quantas mil pessoas para fazer isso, e explicar como funciona [o serviço]. Então temos intermediários, que a gente chama de agregador de conteúdo, ou distribuidor digital, que são justamente um meio de campo entre os serviços de distribuição digital, tanto de download como de streaming. E eles oferecem a entrega da música dele [artista] para os serviços. Então você tem o CDBaby, você tem o ReverbNation, você tem o InGrooves, você tem o ONErpm, você tem o The Orchard, você tem alguns serviços. E aí a gente tem *deal* com esses *brokers* que estão ali, para a gente ter acesso ao catálogo que eles já licenciaram. Então, esse time, esses agregadores, têm a função de ficar indo no mercado, buscando músicas potenciais que não estão licenciadas, ou então artistas que não estão com a obra digitalizada ainda e tem que trazer pro digital... Tem todo esse trâmite. (Funcionário de plataforma de streaming)

Não existe escolha prévia, por parte das plataformas, de quais conteúdos serão adicionados ao seu catálogo. A plataforma negocia com gravadoras e agregadoras em geral, mas procura, antes, os maiores titulares de direitos. Ainda assim, existe um serviço de seleção, mas apenas para as chamadas “escolhas editoriais”. Nas palavras de um funcionário de plataforma: “o papel não é de curador, mas de ferramenta, inclusive para as pessoas descobrirem coisas novas”. Os editores dedicam-se a mostrar novidades, que aparecem para todos os usuários, e as plataformas também oferecem sugestões com base em um algoritmo, que atua a partir do que aquele usuário escuta. O relatório da IFPI de 2014 também observa a importância que o mercado dá a essas funções das plataformas:

With smartphones now the primary point of internet access for many people, Spotify recently introduced a free mobile tier which aims to encourage more users to engage and ultimately subscribe to the full Premium service. A new 'Discover' feature offers enhanced recommendations as well as playlisting. Spotify also introduced the *Browse* editorial pages, which curate playlists by mood, genre or news item. Spotify entered 38 new markets in 2013, including Argentina, Hong Kong, Malaysia, Mexico, Singapore and Taiwan, as well as countries across Eastern Europe. The service is now live in 55 markets and has a paying subscriber base of more than six million.

Already present in more than 180 territories, Deezer has five million paying subscribers, 12 million active unique users and partnerships with mobile operators across 31 territories. CEO Axel Dauchez says good editorial is vital to bring through new acts and meet the long-term needs of the consumer – both of which are critical for the long-term future of the music business. He says Deezer's focus on editorial – with emphasis on curating new, domestic repertoire through a network of editors – is a compelling point of difference. "Being a jukebox solves the short-term need. But in the long run you have no differentiation versus your competitors or piracy. If you want to thrive it cannot be a market of what you already know, but helping people build their own musical identity by cracking the discovery process." (IFPI, 2014:18).

O foco na atividade editorial está ligado a um entendimento generalizado, que se repete à exaustão pelos atores do mercado: os serviços de streaming favorecem a descoberta. Em outras palavras: "for consumers, streaming services unlimited access and specialist playlists encourage discovery" (IFPI: 2014, p. 17).

Em que pese a afirmação das plataformas de que o trabalho editorial, que resulta no destaque de alguns artistas específicos, é feito manualmente de forma independente, ou ainda via algoritmo – cruzando o gosto do usuário com outras opções – esse trabalho promocional tem sido visto com

suspeição por analistas de um mercado musical que sofreu o efeito do jabá por décadas. Questiona-se se a compra de espaço promocional, tal como o Spotify afirmou fazer¹⁰⁸, não seria uma prática semelhante ao jabá, ou se outras possíveis práticas nesse sentido não seriam, nesse mercado, menos transparentes e controláveis.

7.2.4. Desafios e barreiras

O otimismo expresso em materiais oficiais – tais como os relatórios da IFPI que aqui citamos em vários momentos – esconde preocupações das empresas de streaming interativo com uma série de fatores dos quais depende o sucesso de seu negócio. De acordo com seus representantes, o principal desafio do modelo de streaming diz respeito à estrutura de custos, que exige escala. Com os custos tecnológicos e a necessidade de se pagar aos detentores de direitos valores adiantados, a operação só começa a ser rentável conforme mais usuários passam a pagar assinatura. A escala necessária é tão grande que essa conquista é vista como global. Além disso, as plataformas são 100% dependentes dos detentores de conteúdo, o que lhes deixa numa situação instável ou, ao menos, de desvantagem negocial.

A conquista de novos usuários depende ainda de uma série de outros fatores. O serviço, ainda que oferecido também para computadores, é pensado para ser móvel (alguns representantes de plataformas falam que 90% de seus usuários escutam música no celular), de modo que a adesão depende do uso de *smartphones*. Além disso, o acesso à Internet nos *smartphones* depende de bons planos de conexão móvel, ainda que a possibilidade de escuta *offline* venha a minimizar problemas de pacotes limitados; e, do ponto de vista cultural, atores do mercado também mencionam que seus usuários são aqueles que gostam de tecnologia e estão abertos para ouvir música de uma forma diferente – um perfil que não seria generalizado. Mesmo assim, quando tocam nesses pontos, os funcionários de plataformas voltam a ter um tom otimista. Eles parecem bastante entusiasmados com o que chamam de “sair da mesmice” e “ter uma relação renovada com a música”: as pessoas que optam pelo streaming estariam prezando pela qualidade, pela organização, por descobrir coisas novas.

Representantes de plataformas mais estabelecidas criticaram, também, em diferentes momentos, os empreendimentos musicais de empresas que

108 “Music streaming, promotion, and the next song on your radio station”, em *Ars Technica*, 29/06/2014.

tradicionalmente vêm de outras áreas de atuação, ainda que seja na área de tecnologia. Para eles, serviços como o que a Microsoft tentou lançar – o Xbox Music – teriam falhado justamente porque “não é o *business* deles”. No seu entendimento, as plataformas que funcionam têm como coração de seu negócio a tecnologia, mas em seu corpo de funcionários, também, pessoas com profundo conhecimento sobre a indústria musical. Quando não é assim, eles acreditam que a entrada no mercado seria simplesmente uma jogada estratégica, e as empresas acabariam pouco comprometidas com o mercado musical em si.

7.2.5. Peculiaridades da entrada dos serviços de streaming por assinatura no Brasil

Quando os serviços de streaming interativo por assinatura tiveram início pelo mundo, em 2011, existia a avaliação de que o Brasil não tinha ainda a infraestrutura necessária em termos de banda larga. A penetração da Internet nos domicílios brasileiros passou de 18%, em 2008, para 50%, em 2014, e a proporção de usuários de Internet de 34%, em 2008, para 55%, em 2014 (CGI. BR: 2015). Em 2014, o Brasil já tinha 81,2 milhões de pessoas com acesso à Internet no celular, o que corresponde a 47% dos brasileiros, contra 15% em 2011 e 4% em 2008 (Idem). O avanço considerável da Internet móvel teria sido, de acordo com relatos do mercado, impulsionador do interesse das plataformas de streaming interativo no país.

Um funcionário de plataforma de streaming relata que a entrada no Brasil não foi algo complicado de negociar com as gravadoras multinacionais, que estariam então já “ansiosas por conquistar o mercado brasileiro”, onde avaliavam ter perdido muito dinheiro desde a queda das vendas de CDs. As negociações só teriam se tornado complexas nos momentos dos acordos com as editoras e quanto à disputa sobre quem teria o direito de arrecadar pelos direitos do autor (compositor). A questão será explorada em detalhes na próxima parte deste texto.

Ressaltam-se, em geral, as funcionalidades sociais dessas plataformas, à maneira que se valoriza a mesma funcionalidade do YouTube. A diferença entre elas reside no fato de que as comunidades do YouTube já existem há anos, enquanto a funcionalidade social das plataformas de streaming por assinatura ainda está para ser construída e, evidentemente, depende de fatores como escala. Outra observação é que os representantes de plataformas de streaming parecem ver essas funcionalidades como acessórias à atividade central do aplicativo, que é tocar música – ou seja, como um

instrumento para descoberta musical. Como vimos brevemente, no caso do YouTube, as comunidades vão sendo construídas em torno de temas e interesses diversos. É de se ponderar se é possível o desenvolvimento de comunidades engajadas se as plataformas oferecerem limites estruturais às possibilidades de comunicação naquele espaço. Esse mercado entende que as funcionalidades sociais são particularmente importantes no Brasil, devido ao perfil de engajamento do brasileiro na Internet.

No mercado brasileiro, os funcionários de plataformas parecem não ver as outras plataformas como concorrentes, ainda, já que enfatizam constantemente que a sua guerra atual é de mudança de hábitos. Um deles afirmou inclusive que, neste momento, a diversificação desenvolve o mercado, e que, quando ele estiver desenvolvido, ficará claro se há lugar para todos. O YouTube aparece nos discursos frequentemente como um concorrente, já que, gratuito, permite algumas das funcionalidades que as plataformas de streaming por assinatura também oferecem¹⁰⁹.

Esse entendimento a respeito de “mentalidade” e “hábitos culturais” vem frequentemente ligado a uma visão do mercado brasileiro como um lugar em que nunca houve um ambiente saudável de vendas digitais – “o brasileiro acostumou-se a ouvir música gratuitamente” é uma afirmação recorrente. Mas, por parte dos representantes de plataformas, o motivo disso ter ocorrido está menos ligado a uma predisposição do usuário do que à própria indisposição da indústria musical em buscar formas de comercializar música na Internet. Por quinze anos, a postura majoritária foi de reforçar um discurso e medidas antipirataria, bloqueando o que fosse possível, concentrando esforços em desenvolvimento de tecnologias anticircunvenção e tentando proteger o modelo de venda de disco.

Um funcionário de plataforma afirmou que, no Brasil, as consequências disso foram mais sentidas, já que as empresas detentoras dos catálogos são, em grande parte, estrangeiras, e mantinham apenas representantes de venda no país. “O catálogo pode ser local, mas as políticas são globais”. As empresas teriam buscado colocar os novos modelos à prova em alguns mercados, e não de forma generalizada. Quando, finalmente, os serviços

109 Com a estabilização do modelo de streaming por assinatura, parece-nos que está tendo início um processo pela grande indústria global de apontá-lo como um modelo a ser domesticado – o relatório da IFPI de 2015 dedica toda uma seção ao que chama de “value gap”, uma discrepância relativa entre o que as plataformas pagas e plataformas como o YouTube geram de *royalties*, o que a IFPI reputa em parte ao que entende como leis muito relaxadas (IFPI: 2015, p. 23).

foram a teste em muitos países, as empresas insistiam na *dolarização* do modelo: queriam receber, por toda parte, o mesmo valor em dólar em todos os lugares. No Brasil, isso tornava o valor inviável: era muito mais difícil comprar que obter de graça. O uso do cartão de crédito tem crescido¹¹⁰, mas também teria representado uma barreira.

Assim como os discursos do mercado especializado sobre o YouTube reforçam a ideia de um potencial por explorar, o mesmo ocorre no mercado de streaming interativo pago mercado: atingir a massa é visto como um desafio, mas elementos como o grande avanço da Internet móvel dariam conta de que há espaço para crescer¹¹¹. Para eles, os primeiros adeptos a essas plataformas (*early adopters*) são pessoas que entendem de tecnologia, formadores de opinião, mais envolvidos com música. Embora não existam dados agregados sobre o número de assinantes desses serviços, um funcionário de plataforma, estimou, no primeiro semestre de 2014, que fossem algo entre 20 mil e 100 mil, ao todo, no país – número que deve ter se elevado rapidamente nos semestres seguintes.

De uma forma geral, como eu avalio o mercado brasileiro: um mercado que sofreu com a pirataria muito antes da Internet, com o mercado de CDs; por culpa de muita gente, não só de quem está pirateando. [...] [Menciona que gravadoras e rádios fizeram pouquíssima renovação musical por muitos anos, e que gravadoras demoraram muito para descobrir que as pessoas queriam consumir música de outra forma.] Exatamente por isso, ele tem condição hoje de evoluir muito.

(Funcionário de agregadora)

110 O relatório mais recente da ABECS (Associação Brasileira de Empresas de Cartões de Crédito e Serviços) apontam para um crescimento de 48% na parcela de brasileiros detentores de cartão de crédito, em 2008, para 52%, em 2012 (ABECS; DATAFOLHA: 2013).

111 Um funcionário de agregadora chegou a esboçar um cálculo para expressar seu otimismo. Ele afirmou que hoje, no Brasil, há 20 milhões de assinantes de TV a cabo, pagando valores muito mais elevados que os cobrados pelas plataformas de streaming. Em seus cálculos, uma base de assinantes de 3 milhões e 800 mil, pagando 10 reais cada, renderia o mesmo lucro relativo à venda de CDs em 1999, quando esse mercado ainda estava aquecido. Para ele, portanto, parece que se trata de universalização a partir do costume. Nesse caso, adicionou, o artista ganharia mais: poderia, se contratasse uma agregadora, receber 70% de todo o valor arrecadado, contra porcentagens que atualmente correm por volta dos 14%, no caso da mídia física. Ele lembra que os custos de produção da venda física são elevados, em relação à venda digital.

É evidente que a visão de que não só o Brasil, mas os países emergentes como um todo, são um desafio para a penetração de serviços digitais pagos é compartilhada pela indústria como um todo. A esperança, no entanto, tem sido colocada no aumento vertiginoso do uso de *mobile* nesses locais – e também em planos pré-pagos de assinatura.

With underdeveloped payment systems, high piracy rates and little tradition of paying for music, many large global markets are yet to reach their vast potential. The growth of smartphones and licensed music services, however, is starting to change that and emerging markets are a key focus for international record companies in 2014 (IFPI: 2014, p. 21).

7.3. TELEFONIA MÓVEL E OPERADORAS

Se os serviços de streaming interativo pago demoraram para começar a operar no Brasil, o mesmo não pode ser dito em relação ao mercado de música em telefonia móvel. Projetos de licenciamento de música para download em celulares datam pelo menos de 2007, quando a empresa brasileira iMusica estabeleceu uma parceria com o grupo América Móvel, para criar uma loja de download para celulares em 17 países da América Latina. Entre 2007 e 2008, todas as empresas de telecomunicações oferecendo telefonia móvel no Brasil dispunham desses serviços. Parte delas (Tim, Vivo e Oi) desenvolveram plataformas próprias, comprando conteúdo licenciado do iMusica. A Claro, por sua vez, comprava do iMusica o serviço completo, incluindo a plataforma – que abriu, em 2007, com um oferecimento de 100 mil músicas.

Uma explicação possível para o sucesso das vendas de música em telefonia móvel é a possibilidade de pagamento com a conta de celular, ou pelos mesmos métodos pelos quais se compra um cartão pré-pago. O serviço é acessível também para quem não possui cartão de crédito. De acordo com um funcionário de agregadora, em 2007, uma música custava cerca de R\$ 3,99 a R\$ 4,99 para o usuário móvel. O valor era alto, se comparado com o que existia no mercado internacional – iTunes já vendia músicas por US\$ 0,99 – e dizia respeito à alta tributação de serviços de telefonia móvel no Brasil e às exigências das gravadoras. A música baixada no celular podia ser utilizada tanto para escuta quanto como toque de chamada. Embora os serviços não sejam baratos, este mesmo funcionário dá sua interpretação para o sucesso de modelos licenciados e pagos na telefonia móvel:

Na contramão da Internet, tudo no celular já nasceu sendo pago, né. No celular primeiro você tem que comprar crédito para poder falar, comprar crédito para poder usar, comprar crédito para poder baixar qualquer *game*, qualquer conteúdo, mandar SMS. Sem crédito você não faz nada em celular. Ao contrário da cultura da Internet que é a cultura do gratuito. O próprio IG veio com isso, quando nasceu lá em 2000, a Internet grátis para todo mundo.

Existe uma complexidade própria na negociação com o mercado de telefonia móvel: os modelos têm de ser pensados de acordo com a margem, em comparação com os demais serviços oferecidos. A operadora não oferecerá para usuário que gasta pouco – como um usuário de pré-pago que costuma utilizar R\$ 20,00 por mês – a possibilidade de utilizar parte desse valor para o pagamento de um serviço de streaming, já que isso poderia significar menos gasto com *voz* (minutos de ligações), algo que teria uma margem de lucro mais alta. Serviços caros, portanto, se oferecidos em pacotes – como era o caso do Rdio, que funcionou em parceria com a Oi – são oferecidos aos consumidores de pós-pago, para quem podem ser cobrados como extra.

Outra prática atual das operadoras é o *bundle* – a venda de um pacote, no qual o usuário não diferencia o quanto paga em razão de um serviço de música. Contrata-se o serviço “Internet”, com direito a serviço de música – e, na percepção do usuário, ele está consumindo de graça. A França aparece nos relatos como um caso paradigmático, para o modelo do *bundle*. Lá, com as políticas repressivas ao download ilegal, as operadoras passaram a criar essa modalidade de plano com a empresa francesa Deezer. Para a operadora, o oferecimento faz sentido, do ponto de vista comercial, se houver uma massa de usuários que torna o seu investimento rentável. No Brasil, um exemplo é o acordo da Deezer com a Tim (entre outras possibilidades no pré-pago).

7.3.1. Quase-jabuticaba musical: o *RingBack Tone*

Além do particular sucesso de vendas de música em telefonia móvel no Brasil, há serviços que são vistos no mercado como quase jabuticabas: particulares ao cenário brasileiro. Trata-se dos serviços de RingBack Tone, ou RBT. Criado na Coreia, o RBT fez sucesso em alguns países na Europa, sendo que

Brasil e México são líderes na América Latina. O RBT nada mais é do que uma música que toca ao fundo da chamada, quando alguém liga para um número que contratou o serviço. Ouve-se o tom de chamada e a música ao mesmo tempo, e é possível, também, segmentar: a família ouve uma música quando liga para o contratante do serviço, enquanto os colegas de trabalho podem ouvir outra. “Então se minha mulher ligar eu boto uma música, se meu amigo que é flamenguista ligar eu boto para ele ouvir o hino do Vasco toda vez, e isso no Brasil deu muito certo”, afirmou um entrevistado, funcionário de agregadora.

Embora não estejam disponíveis dados específicos sobre a participação do RBT nas receitas do mercado musical no Brasil, em 2014, como vimos, 19% das receitas totais do mercado digital eram provenientes de telefonia móvel. Um funcionário de empresa que fornece RBT estima que, da receita total com *mobile*, 90% seriam provenientes desse tipo de serviço – informação que, embora não confirmada no site da ABPD, pode não estar distante da realidade. Afinal, a ABPD caracteriza as receitas com *mobile*, em seu site, como “toques de chamada de celular (‘master tones’ e *principalmente* ‘ringback tones’)” (grifo nosso).

A tabela abaixo, adaptada daquela fornecida pela ABPD, dá conta desses valores:

Receitas com música digital no Brasil

	2013	2014	Varição 2013/2014
Downloads Internet	R\$ 58,03 milhões	R\$ 60,70 milhões	+ 13,22%
Telefonia móvel	R\$ 36,65 milhões	R\$ 40,99 milhões	+ 11,85%
Streaming de áudio e vídeos musicais remunerados por subscrição e/ou publicidade	R\$ 72,50 milhões	R\$ 111,37 milhões	+ 53,61%
TOTAL	R\$ 167,18 milhões	R\$ 218,06 milhões	+ 30,43%
Participação de “telefonia móvel” nas receitas totais do mercado digital	21,92%	18,79%	-2,13%

O mesmo funcionário fala em “uma febre no Brasil”, e estima que tenham sido vendidos mais de 40 milhões de RBTs no ano de 2013. Segundo ele, o serviço é popular entre as “classes C, D, e E”, e é oferecido por todas as operadoras. É um serviço simples, por funcionar em qualquer telefone sem qualquer questão de interoperabilidade, e não é nem streaming nem do-

wnload; tecnicamente, é um desvio de chamada, e, como modelo, funciona por assinatura: o usuário paga uma assinatura mensal (entre R\$ 1,99 e R\$ 2,99), e, então, por música escolhida (R\$ 0,99, R\$ 1,99, e R\$ 2,99).

Também quanto a esse serviço, existe a ideia de que a operadora tem necessidade de contratar algum agente especializado no setor de música, “porque não é o seu *core business*”. Por essa razão, para os serviços de música em geral e também para RBTs, as operadoras contratam *agregadoras*, que oferecem as músicas já licenciadas e nos formatos adequados. Os RBTs, afirma o funcionário, demandam um trabalho a mais, pois é necessária uma mixagem: a Anatel, ao autorizar o serviço, exige que a música seja mixada com o tom de chamada.

[...] Uma vez que eu já tenho contrato, já tenho conteúdo, para mim é só abrir mais um modelo de negócios, entendeu? [Eu] vendia só mp3, só *WMA* na internet. Depois veio o mercado de celular fazendo *full track, tone, streaming* e então agora veio o RBT. Então para mim é muito fácil. Eu fui criando e fui escalando a minha tecnologia para entregar. Se amanhã aparecer outro modelo de negócio maluco, eu invisto na tecnologia, mas eu já tenho conteúdo original, eu já tenho a licença dos contratos. Então fica fácil a gente continuar sendo distribuidor para todo mundo.

(Funcionário de agregadora)

Atualmente, é possível baixar RBT diretamente do iTunes. A avaliação de um funcionário de agregadora é que, com a possível diminuição da venda de música, esse consumo tende a cair; ao mesmo tempo, afirma que, com a possível diminuição de venda de arquivos e sua progressiva substituição por serviços de streaming, haverá a necessidade de se pensar um serviço específico para esse perfil de consumo – não baseado na operadora, e sim em lojas, onde o download seja feito pela Internet do celular. Em geral, entende, com as melhorias no oferecimento de Internet pelo celular, as parcerias com operadoras tenderiam a diminuir.

O mercado internacional, no entanto, ainda aposta nas parcerias das empresas de streaming com empresas de telefonia:

Rogers says partnership with AT&T will have a major impact and allow them to market the service to customers on family packages. “Until recently, major US operators have only dabbled with music services rather than using music as a marketing differentiation. With AT&T, we’re aggressively marketing a unique offer for the entire family to mainstream America.” The service intends to expand internationally (IFPI: 2014, p. 19).

For ISPs, a successful partnership in music streaming brings considerable rewards. One of the most talked-about successes of 2013 has been Spotify’s cooperation with ISP KPN. Marnix Laurs, head of content and partnerships at KPN, says the cooperation between the ISP’s “Triple Play” service, which bundles Spotify’s premium tier for free in the top two propositions, has exceeded expectations (IFPI: 2014, p. 21).

Alejandro Duque, vice president, business development and digital, Latin America at Universal Music Group, says: “It’s important to remember that credit card penetration is still not very high in this region so when a service only allows credit card billing they’re catering for a small percentage of the population. That is why doing deals with carriers, or with any company that is going to enable mass billing, is absolutely the key to success” (IFPI: 2014, p. 22).

A second driver has been the increased marketing of such services in some countries by leading telcos that offer them bundled with user tariffs. Bundling deals are a key strategy to provide streaming services to the mass market and are expected to increase as consumers prefer integration of their payments for music into their broadband and phone subscription, and even cable bills. Napster partnered worldwide with Telefonica leading to bundled offerings with subsidiaries such as Vivo in Brazil and Movistar in the rest of Latin America. Deezer struck deals with TIM in Brazil, Vodacom in South Africa, Smart Telecom in the Philippines and Tigo in Ghana and Tanzania.

Such partnerships now span the globe, from Deezer-Tigo in Colombia and Deezer-DTAC in Thailand, through Napster-Terra/Vivo in Brazil to Spotify-Sprint in the US. Deals are also being struck in emerging markets, which have scarcely been monetised by the industry. One such deal is the partnership between Telenor and WiMP in Pakistan (IFPI: 2015, p. 17).

7.4. Recorte de classe

Em todos os discursos sobre as diferentes modalidades de serviços de música digital no Brasil surge a discussão sobre a diferenciação em sua adoção em função das disparidades sociais e econômicas. Um funcionário de agregadora afirmou existir uma pirâmide de consumo clara: serviços de streaming, que exigem uso de *smartphone*, Internet de alta velocidade, um aplicativo específico, “falamos com classes A e B”. Igualmente, a venda de músicas em lojas como iTunes exige a compra de equipamentos Apple, sabidamente mais caros que a média dos equipamentos. Por outro lado, o senso comum sobre a migração ou não para serviços pagos em geral parece ser desafiado em discursos como o abaixo:

Na contrapartida, se você está na classe A, B, você passou a vida inteira baixando música ilegal e de graça, então é uma quebra de paradigma mesmo. Já na classe C, D, E, o cara nunca teve um computador, nunca teve banda larga, não sabe o que é baixar música de graça. E o cara sempre teve o quê? O celular na mão, ele fica duas horas indo para casa no ônibus e, às vezes, tem mais de 20 celulares, mais de um chip, e sempre pagou para consumir conteúdo, então é a forma como ele interage com música e com a customização desse conteúdo, então... Por isso que o som de chamada é sucesso no Brasil.

(Representante de agregadora, discorrendo sobre o RingBack Tone)

Um outro funcionário de agregadora discorda da posição e da estratégia de *marketing* das empresas de streaming que direcionam seus serviços

exclusivamente para a “classe A”. Ele acredita que a cobrança média de R\$ 10,00 pelos serviços – que, como vimos, é na verdade de R\$ 14,90 – não seria inacessível, por exemplo, para a “classe C”.

Mais que uma questão de poder aquisitivo, ele entende que o *marketing* dessas empresas, quando direcionado à “Zona Sul carioca e aos Jardins paulistanos”, baseia-se na assunção errônea de que esse público é formador de opinião. Traz então o caso do rock, que, segundo ele, não é ouvido na Zona Sul carioca, mas nos subúrbios; continua afirmando que o que toca nas comunidades não é o que a televisão mostra, pelo contrário: a televisão busca os sucessos já consolidados em outras mídias, como o YouTube, de forma autônoma. A crítica especializada, afirma, tem pouca influência fora dos ambientes elitizados. “O primeiro disco independente do Calypso mostrou que esse negócio de mídia não importa. No interior, Norte, Nordeste, é diferente”. O iTunes teria entendido melhor o mercado brasileiro, ao buscar vender todos os gêneros, afirma – desafiando, então, a posição de que somente a “classe A” utilizaria iTunes.

As percepções sobre recorte de classe no uso de serviços de streaming interativo baseiam-se também na já mencionada não generalização do uso de cartão de crédito no país – pouco mais da metade, ou 52% dos brasileiros têm cartões de crédito, de acordo com os últimos dados disponíveis, que são de 2012 (ABECS; DATAFOLHA: 2013). Cartões de crédito e Paypal são os meios de pagamento dos principais serviços.

A pesquisa TIC Domicílios de 2015, com dados coletados entre agosto de 2014 e março de 2015, indica que 84% dos brasileiros possuem telefone celular, com diferenciações relevantes baseadas em classe social¹¹²:

112 Poderíamos ter utilizado o critério de renda, também agregado pelo TIC Domicílios. Optamos por manter o critério de classe social, definido de A a E, para dialogar com as falas dos agentes do mercado, que se utilizam desse conceito. O CETIC informa os critérios para a divisão:

“Classe social: O termo mais preciso para designar o conceito seria classe econômica. Entretanto, manteve-se classe social para fins da publicação das tabelas e análises relativas a esta pesquisa. A classificação econômica é baseada no Critério de Classificação Econômica Brasil (CCEB), conforme definido pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (Abep). A entidade utiliza para tal classificação a posse de alguns itens duráveis de consumo doméstico, mais o grau de instrução do chefe da família declarado. A posse dos itens estabelece um sistema de pontuação em que a soma para cada domicílio resulta na classificação como classes econômicas A1, A2, B1, B2, C, D e E. Para a análise dos dados, essas categorias foram sintetizadas em A, B, C e DE.” (CGI.BR: 2015, p. 111).

Fator / classe social	A	B	C	D	Geral
Possuem telefone celular	97%	95%	87%	64%	84%
Utilizaram a Internet no celular nos últimos três meses	69%	70%	47%	18%	31%

Fonte: Elaboração própria com base em em TIC Domicílios, 2015.

A adoção do *smartphone*, entendido como aquele telefone móvel que roda um sistema operacional sobre o qual se executam aplicativos, tem sido significativa no país – dados de setembro de 2014, provenientes da IDC (International Data Corporation) e agregados pela ABINEE (Associação Brasileira de Indústria Elétrica e Eletrônica), indicam que 95,2% dos celulares comprados no Brasil em fevereiro de 2015 eram *smartphones*¹¹³.

7.5. RELAÇÃO ENTRE STREAMING, DOWNLOAD E P2P

Em geral, os atores do mercado não identificam o P2P ou a “pirataria” como um concorrente de seus serviços. É mais comum ouvir a afirmação de que, para os serviços de streaming interativo por assinatura, outros serviços gratuitos como o YouTube e Grooveshark (que encerrou suas atividades por causa de disputas em função de direitos autorais no fim de abril de 2015) aparecem como grandes competidores. Um funcionário de plataforma de streaming por assinatura ressalta a vantagem que essas plataformas têm de permitir que qualquer pessoa suba qualquer conteúdo, sem que haja verificação *prévia* a respeito do estado de licenciamento das obras. O controle é posterior. E, como indicamos, essa comparação tem a possibilidade de dar as bases para um novo campo de batalha.

Quanto ao P2P, existe a percepção de que a disputa por atenção envolve o oferecimento de um produto mais *sexy* e confiável, para o qual valha a pena pagar: “acreditamos que o desenvolvimento do nosso produto é um combate à pirataria”, afirmou um funcionário de plataforma de streaming¹¹⁴.

Outro funcionário de agregadora refere-se também à queda no uso de P2P e de download de músicas por plataformas não autorizadas pelo mundo como algo decorrente das novas possibilidades de se consumir música,

113 Disponível em: <<http://www.abinee.org.br/noticias/com396.htm>>.

114 Ver também “Somos uma solução contra a pirataria, diz diretor do Rdio”, em *Exame*, 05/10/2014. Interessante analogia, falando exatamente desse assunto, é trazida por ROGERS: “Here, despite the ‘flood’ of free music available online, it is useful to evoke the ‘bottled water’ analogy: water falls freely from the sky, yet people pay a premium to have it nicely packaged” (2013, p. 12).

que considera muito melhores. As vantagens estariam em se saber de primeira mão que algo foi lançado, ouvir na hora, sem mais dificuldades, e ter as informações completas e corretas do álbum. “É uma forma totalmente diferente de se ter contato com a música. São 15 reais para se ouvir o que quiser, a hora que quiser, é muito pouco”.

Em sua opinião, estamos caminhando para um mercado que já se delinea, e que se baseia na seguinte divisão: para os que não podem pagar, os serviços virão acompanhados de publicidade; para os demais, pequenas taxas pelo acesso ao catálogo todo. Em sua visão, o “download pirata” não terá mais lugar. Outro funcionário de plataforma tem uma perspectiva diferente. Ele acredita que alguma “pirataria” sempre existirá, ainda que serviços licenciados venham a se tornar *mainstream*: um exemplo é o que pode ocorrer quando um artista estabelece exclusividade com alguma plataforma, como fez a Beyoncé no fim de 2013, quando lançou um álbum exclusivamente pelo iTunes¹¹⁵. É de se imaginar que alguns usuários pagantes de outras plataformas por assinatura não se disponham a comprar o álbum, por já pagar por um serviço licenciado. Essa capacidade de empresas com grande poder de barganha, como é o caso do iTunes hoje, de estabelecer condições vantajosas com gravadoras também é vista como uma forma de concorrência.

A perspectiva de que serviços de streaming funcionam como combate à pirataria aparece como avaliação pessoal de entusiastas dos serviços, e também como discurso predominante da indústria musical internacional, em aparente esforço de emplacar os serviços e adotar uma agenda positiva e mais simpática quanto ao mundo virtual, que outrora fora pintado como o mundo do ilegal. A IFPI vem insistindo que as plataformas de streaming licenciadas já estão atuando nessa redução – em 2014, apresentou uma pesquisa que teria mostrado que, na Suécia, nove em cada dez pagantes do Spotify faziam download ilegal menos frequentemente (IFPI: 2014, p. 17). A Suécia, aliás, foi para a indústria o grande caso de sucesso do ano de 2013, comentado ao longo de 2014, por ter conseguido reverter o *déficit* da sua indústria fonográfica naquele ano – de prejuízos de US\$ 144,8 milhões em 2008, foi para um lucro de US\$ 194.2 milhões em 2013. Reportando os fatores desse sucesso, a IFPI afirma que o processo contra o Pirate Bay e a nova lei antipirataria, em 2009, teria levado muitos consumidores a experimentar o Spotify, (IFPI: 2014, p. 34).

115 “Beyoncé lança álbum surpresa só no iTunes”, em *TecMundo*, 2013.

Em janeiro de 2015, o Comitê de Desenvolvimento da Música Digital, uma entidade brasileira formada pelo Deezer, Google Play Music, Napster, Rdio e Spotify, divulgou uma pesquisa que encomendou à empresa Opinion Box, aplicada entre 1112 adultos (609 homens e 503 mulheres) de todos os estados brasileiros, em que constou que, dentre os consumidores de streaming, o hábito de baixar músicas sem pagamento autoral era 31% menor que nos outros casos¹¹⁶. Embora não haja mais detalhes sobre a metodologia aplicada, o que o estudo também teria mostrado é que 28,2% dos entrevistados apontaram streaming como forma de ouvir música (o que deixaria essa modalidade em sexto lugar nas preferências nacionais), e 56,7% teriam afirmado conhecer os serviços.

116 “Streaming está matando a pirataria no Brasil”, em *Olhar Digital*, 2015.

MÚSICA, INTERNET E A REORGANIZAÇÃO DO CAMPO AUTORAL

Por Mariana Giorgetti Valente

*Copyright provides the basis of the modern
digital music workplace*

(O direito autoral é a base do ambiente de
trabalho moderno da música digital)

(IFPI: 2014, p. 4)

Em 1995, Nicholas Negroponte, um dos fundadores do MIT Media Lab, escrevia na *Wired* que, com a impossibilidade de conhecermos o *status* de propriedade de *bits*, “o direito autoral vai desintegrar” (NEGROPONTE: 1995). De discursos relativamente forjados sobre crise e perseguições à pirataria pela indústria a um grande otimismo quanto a uma produção e fruição cultural renovada e sem intermediários, uma visão da Internet enquanto lugar em que é impossível estabelecer algum nível de controle sobre os fluxos do direito autoral foi estabelecida no debate público e acadêmico. No Brasil, grandes expectativas foram depositadas sobre o que se convencionou chamar de legalização do P2P – o estabelecimento de um sistema de remuneração que não excluísse os benefícios da prática do compartilhamento de arquivos para o acesso à cultura e ao conhecimento. De um lado, o discurso performativo de setores da indústria de que a Internet não mudaria nada, bastaria perseguir corretamente os infratores; de outro, a ideia de que a Internet mudaria tudo, e estaríamos prestes a alcançar uma sociedade culturalmente inclusiva e diversa.

Em 2016, mais de 20 anos depois da popularização da Internet, muito mudou no campo da indústria musical, mas não como esperaria nenhum desses lados. O direito autoral continua sendo a arena de disputa sobre a qual se constroem modelos de negócio em música, mas as discussões foram deslocadas, e as fontes de remuneração autoral e as possibilidades de fruição da obra também. Com esse movimento, mudanças institucionais no sistema de direitos autorais são observáveis. Entendê-las é necessário para que exista a possibilidade de continuar disputando-as.

Este capítulo explora as diferentes frentes em que se estabelece atualmente a reorganização do sistema de gestão coletiva no Brasil, tendo em vista a cobrança de direitos pela utilização comercial de música na Internet. O desenvolvimento de novas modalidades de consumo colocou questões para a dogmática jurídica, que foram tematizadas pelo Judiciário brasileiro. O ECAD é um ator central destas disputas, na medida em que buscou trazer para si o papel de controlar e cobrar pelos diversos usos de música na Internet. Nesse processo, têm sido importantes algumas discussões da dogmática jurídica, ainda pouco desenvolvidas, sobre em que consistem as diferentes utilizações de música na Internet. São trazidas à baila, também, concepções dos atores do mercado sobre o desempenho do ECAD, a partir do momento em que a criação de novos órgãos para cobrança dos direitos envolve também interesses e desejos de descentralização ou de diminuição do poder do Escritório Central. Mas um dos diagnósticos mais importantes está centrado em uma reorganização do sistema mediante a criação de novas espécies de intermediários do setor privado, que desempenham papéis importantes na economia dos direitos autorais, seja assumindo responsabilidades, seja oferecendo serviços próprios do ambiente digital para administração desses direitos. Uma parte dos novos fluxos, no entanto, ainda não foi tematizada pela literatura jurídica ou pela jurisprudência, inclusive por ser ainda pouco visível para quem não atua dentro do mercado digital de música. Para explicitá-los, trataremos de forma indiferenciada os fluxos de remuneração por direito autoral que passam pelo sistema tradicional e estabelecido no sistema jurídico, de ECAD a novas associações, e que passam por atores empresariais cuja existência está ligada às soluções encontradas para distribuição de valores relativos a direitos autorais no mercado digital. Assim, enquanto discutiremos o lugar do ECAD no sistema digital, iremos também muito além dele.

A disputa sobre o papel do ECAD nesse processo passa inevitavelmente pela definição legal de quais direitos a instituição deve administrar. A Lei de Direitos Autorais estabelece, em seu artigo 99:

Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório

central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B.

A redação do artigo foi determinada pela Lei n. 12.853/2013, que reformou a gestão coletiva de direitos autorais, sem alterar o que, neste ponto, era nuclear: o escritório central, que vem a ser o ECAD, arrecadará e distribuirá direitos relativos à execução pública de obras musicais, literomusicais e fonogramas. A definição de execução pública musical tampouco foi alterada pela reforma:

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou literomusicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

[...]

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou literomusicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

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

Os conflitos a respeito de quem deve cobrar pelos diferentes serviços na Internet começaram a passar, portanto, pelo enquadramento ou não de

cada um deles na atividade de execução pública, sobre a qual o ECAD detém monopólio legal.

8.1. O ECAD E A DEFINIÇÃO JURISPRUDENCIAL SOBRE OS NOVOS SERVIÇOS

As poucas decisões judiciais disponíveis sobre o tema demonstram a produção de uma diferenciação entre as modalidades de serviços oferecidos. A distinção entre serviços de streaming interativos e não interativos, mais que uma questão de divisão de mercado, tem produzido consequências no diferente tratamento jurídico que têm recebido. Muitas das decisões criam novos problemas, ao utilizar conceitos técnicos de forma imprecisa, mas, se ainda não é possível afirmar que se delineia uma posição final quanto à legitimidade da cobrança do ECAD em diferentes casos, principalmente porque o Superior Tribunal de Justiça ainda não se manifestou, é possível observar que se delineiam algumas definições.

Uma busca de jurisprudência, datada de 12 de fevereiro de 2015, nas bases de pesquisa do Superior Tribunal de Justiça e dos 27 Tribunais de Justiça Estaduais (incluindo o do Distrito Federal e Territórios) retornou sete resultados relevantes. As buscas foram feitas com as palavras-chave *simulcasting* e *webcasting*, separadamente, que foram definidas a partir da leitura inicial de acórdãos conhecidos no campo (incluídos dentre os achados), nos quais a discussão se coloca em torno desses dois conceitos. Foram feitas checagens, também, com pesquisas com os termos “ECAD” e “ECAD e Internet”. Partimos então para a triagem manual, o que foi essencial, dado que vários casos envolvendo *simulcasting* dizem respeito a apostas em corridas de cavalo. Os resultados encontrados (um total de oito processos, por vezes envolvendo mais de uma decisão) estão listados na tabela constante do “Anexo I”, com os respectivos dados de processo para identificação.

As decisões sobre a necessidade de respeito a direitos autorais e retribuição pecuniária, e sobre a legitimidade do ECAD para a arrecadação, datam já de cerca de cinco anos. Em 2009, um juiz do Rio de Janeiro, Oswaldo Henrique Freixinho, deferia uma liminar em favor do ECAD, para que a Kboing Networks do Brasil deixasse de veicular música em seu site, enquanto não providenciasse o pagamento ao ECAD. Em outubro de 2012, um acórdão do Tribunal de Justiça de São Paulo determinava também que a empresa ABC Brazil New Time Comunicações, por oferecer uma série de vídeos em seu *website*, devia pagamento ao ECAD. Na decisão, os dispositivos legais sobre execução

pública musical eram citados como os que justificariam a cobrança por parte do ECAD, mas não se discutia especificamente se ou por que a utilização de música em videoclipes deveria ser considerada execução pública.

A primeira decisão envolvendo os modelos de negócio que viemos tratando no capítulo anterior data de agosto de 2011, quando a Sexta Câmara Cível do Tribunal de Justiça de Santa Catarina manteve uma liminar que havia sido deferida em primeira instância, em favor do ECAD. A Associação Catarinense de Emissoras de Rádio e Televisão – Acaert movia processo para que fosse declarado que o ECAD não tinha o direito de cobrar pelas rádios *online* no caso de *simulcasting*: a hipótese em que uma rádio veicula sua programação, além de via rádio tradicional, também na Internet, com a mesma programação. Ela queria obter uma liminar impedindo o ECAD de cobrar os valores, alegando que estava pagando em duplicidade pela mesma utilização (*bis in idem*). Negado em primeira instância, o pedido foi reapreciado em segunda, e negado novamente:

Importante ressaltar que, por questão de obviedade, o público que ouve a emissora pela via tradicional não se confunde com o outro grupo de pessoas que, de seus computadores, recebem a propagação sonora via Internet.

Veja-se, destarte, que seria incoerente exigir o pagamento dos valores apenas sobre o conteúdo difundido pela rádio AM/FM, se outros usuários, diferentes dos primeiros, também são beneficiários da execução musical.

De acordo com o *Diário Oficial do Estado de Santa Catarina*, foi deferido um pedido idêntico em primeira instância, em junho de 2014, dessa vez entendendo que a cobrança é ilegal, porque se trata de duplicidade. Nesse momento, já havia outras decisões no mesmo sentido.

Em 2011, surgia alguma dúvida no campo. A Segunda Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro deu provimento a um agravo de instrumento da *Rádio Globo*. Em primeira instância, uma liminar havia proibido que a *Rádio Globo* veiculasse obras musicais na Internet nas modalidades *simulcasting* e *webcasting*. A nova decisão discutia o interesse público na execução musical, e determinou que a *Rádio Globo* poderia permanecer no ar, desde que depositasse em juízo uma quantia mensal de R\$ 2.097,58 – até que o caso fosse decidido.

Foi a partir de então que começaram a ser decididas as grandes disputas. Um dos casos mais conhecidos e citados pelos atores do mercado é o processo iniciado pelo ECAD contra a operadora Oi (cujo nome empresarial é TNL PCS S/A), em 2009. O ECAD buscava que a (extinta) *Rádio Oi* pagasse pela veiculação da programação da rádio tradicional agora na Internet. O conceito de *simulcasting* começou, nesse momento, a ser firmado pelo Judiciário como o serviço de transmissão simultânea, via tecnologia streaming, de conteúdo proveniente de uma emissora de rádio ou TV tradicional na Internet.

No caso da *Rádio Oi*, o juízo de primeira instância entendeu que a cobrança por *simulcasting* constituía duplicidade, ou seja, que o ECAD não tinha prerrogativa de cobrar pela transmissão da rádio pela Internet, se já exercia a atividade de cobrança pela radiodifusão da mesma programação. O ECAD recorreu, e a Quinta Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro debruçou-se sobre as formas de utilização que chamou de *simulcasting* e de *webcasting*. *Webcasting* é o nome dado ao serviço de oferecimento de música via streaming em que o usuário seleciona o que quer ouvir, ou seja, não está preso à programação pré-determinada do serviço, como é o caso do *simulcasting*. É a modalidade que tem sido chamada pelo mercado de serviços de streaming interativo. A questão era então se *simulcasting* e *webcasting* eram modalidades de execução pública musical, e se, como tal, ensejariam cobrança por parte do ECAD.

A decisão, nesse momento, foi por maioria de votos (dois dos três desembargadores da Quinta Câmara Cível), e no sentido de que a modalidade *webcasting* ensejava, sim, o pagamento de direitos autorais por execução pública musical ao ECAD. O *simulcasting*, por sua vez, não ensejaria pagamento, já que, entenderam os desembargadores, tratava-se de cobrança em duplicidade. Cabe colocar, desde já, que a decisão foi revertida, como veremos depois.

Para desenvolver seu argumento, os desembargadores debruçaram-se sobre o conceito de execução pública musical da Lei de Direitos Autorais. Cabe lembrar que, como indicamos acima, embora a decisão seja de 12 de abril de 2011, ou seja, pré-reforma da gestão coletiva que se deu pela Lei 12.582/13, o conceito de execução pública não sofreu alterações na mudança legislativa.

A importância do enquadramento de serviços de streaming interativo (ou *webcasting*) em execução pública está em que, conforme já discutimos, a cobrança de direitos autorais por execução pública é, no Brasil, atividade

de monopólio do ECAD. A utilização musical de outras formas, por sua vez, não está definida como uma de suas prerrogativas.

Debruçando-se sobre os dispositivos da Lei de Direitos Autorais que versam sobre o tema, o desembargador Antonio Saldanha Palheiro desenvolve o seguinte conceito:

Assim, execução pública significa transmitir, comunicar ou colocar à disposição do público uma obra, através de qualquer meio ou processo e que os integrantes desse público recebem essa obra no mesmo lugar ou em lugares separados, ao mesmo tempo ou em tempos diferentes.

De acordo com esse entendimento, qualquer veiculação de obra musical na Internet deveria ser considerada execução pública, na medida em que ocorre contato da obra com o público (o que seria bastante). A decisão diferencia entre dois conceitos:

Simulcasting: seria a transmissão simultânea inalterada de emissões de rádio e televisão aberta ou paga via Internet. Como o conteúdo seria o mesmo comunicado ao público pelos sinais tradicionais, a dupla cobrança constituiria um *bis in idem* (a decisão desconsidera os critérios de cobrança do ECAD, que levam em conta, no caso da radiodifusão, a potência da rádio, a região e o número de habitantes alcançados).

Webcasting: seria caracterizado pela interatividade oferecida ao internauta, que escuta ou baixa as músicas no tempo e ordem que desejar. De forma bastante confusa, os desembargadores associam esta modalidade ao streaming (embora o *simulcasting* também utilize a tecnologia streaming). Essa forma de utilização, em sua opinião, constitui um novo tipo de produto, que ensejaria “contribuição pela distribuição da obra musical pela rádio digital”.

Seguindo esse raciocínio e o conceito de execução pública tal como delineado acima, decidem que “deve a empresa apelada ser condenada ao pagamento dos direitos autorais por essa modalidade de execução pública musi-

cal”, e assumem que o pagamento deve ser feito ao ECAD (“voto no sentido de dar provimento parcial ao recurso para condenar o réu ao pagamento da taxa pela execução pública de obras musicais na modalidade *webcasting*”), passando então a uma discussão sobre o quanto deveria ser cobrado.

A decisão é bastante frágil, já que os desembargadores utilizam indiscriminadamente os conceitos de *distribuição* (citando José Carlos da Costa Netto, “estaria configurada a distribuição digital de fonogramas”), *colocação à disposição* (“deve a apelada pagar os direitos autorais ao criador da obra, pois não pode inserir na Internet, à disposição do público, obra alheia protegida sem prévia e expressa autorização”), e *transmissão* (“dessa forma, não havendo a prova do pagamento de qualquer direito autoral pela TNL/PCS S/A (*Oi FM*) em relação ao sistema *webcasting*...”). A desembargadora relatora discordou da posição majoritária, afirmando que nenhuma das duas modalidades configurava execução pública.

A Oi recorreu, então, buscando fazer com que o voto vencido prevalecesse (embargos infringentes), no sentido de que *webcasting* não fosse considerado execução pública, “sustentando que na modalidade *webcasting* a execução não é pública nem em local de frequência coletiva”. O desembargador relator dos embargos, Cláudio Brandão de Oliveira, voltou a analisar as modalidades de utilização, e reverteu a decisão, dando, em 31 de janeiro de 2012, razão à Oi:

A modalidade denominada streaming [lembrando que por streaming, nessas decisões, está-se falando de *webcasting*] disponibiliza a qualquer tempo o acesso gratuito e a utilização de um repertório musical selecionado pelo usuário, sem qualquer relação com a programação da rádio tradicional.

O *webcasting* geraria “uma transmissão individual e dedicada”, que “não se configura como execução pública de obras musicais, nem em local de frequência coletiva”.

Como veremos, essa decisão sobre embargos infringentes passou a ser utilizada como referência em diversos outros julgados. O ECAD tentou derubar o embargo via embargos de declaração, instrumento utilizado quando se considera que houve omissão ou contradição em uma decisão. A Décima Nona Câmara do TJ-RJ decidiu que não foi o caso.

Em fevereiro de 2013, a Segunda Câmara Cível do TJ-RJ corroborou esse entendimento, julgando a disputa entre a *Rádio Globo* e o ECAD. O desembargador relator Alexandre Freitas Câmara determinou, quanto ao *simulcasting*, que “radiodifusão” deve ser entendida em sentido lato, e que “o fato de o conteúdo da programação ser veiculado por ‘novo’ meio de comunicação, oriundo das evoluções tecnológicas, como por exemplo, a Internet, não desconfigura a radiodifusão”. A cobrança por *simulcasting* por parte do ECAD, assim, seria *bis in idem*.

Passando a analisar a prática do *webcasting*, o acórdão conclui que não se trata de modalidade de utilização enquadrada no conceito de execução pública. A discussão técnica é insuficiente – o *webcasting* é enquadrado como download – mas a argumentação segue no sentido de entender que essa utilização se dá no recesso familiar, e que “caberia à parte demandante [o ECAD], inegavelmente, o ônus da prova de que o download por meio de *webcasting* foi feito para execução em locais públicos, e não no recesso familiar”. O voto do relator Claudio Brandão, citado acima, é trazido como precedente para a afirmação de que não é devido pagamento ao ECAD seja por *simulcasting*, seja por *webcasting*. Uma das desembargadoras da Segunda Câmara discordou sobre a ilegitimidade do ECAD na cobrança por *webcasting*, e, em seu voto vencido, focou no conceito de transmissão, previsto no parágrafo segundo do artigo 68 da Lei de Direitos Autorais.

Para reforçar a noção de transmissão diferenciada pelo *webcasting*, pontue-se que a modalidade dá acesso a listas pré-organizadas de obras musicais, selecionadas por temas, época, ritmo e estilos de música (rock, românticas, MPB etc...), sendo este um grande atrativo para que os internautas visitem o portal <globoradio.com>, desfrutando do serviço que lhes é oferecido.

Afirmou, então, que o *webcasting* implica uma modalidade de reprodução: “Por certo, este é um novo formato de reprodução da obra musical, de acesso público indiscriminado e irrestrito”. Tampouco é feita revisão cuidadosa dos conceitos, aqui, para sustentar de forma mais definitiva a relação do conceito de execução pública com o *webcasting* via streaming. Em junho de 2015, consta do site do TJ-RJ que, por causa da discordância entre os

desembargadores da Segunda Câmara Cível, o ECAD opôs embargos infringentes, que aguardam inclusão em pauta.

Em 6 março de 2013, a 16ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça de Minas Gerais julgou embargos de declaração interpostos pelo ECAD, em razão de uma decisão de primeira instância, em caso contra a Amirt – Associação Mineira de Rádio e Televisão, que determinou que não era exigível o pagamento ao ECAD pelas rádios *online*, no caso de *simulcasting*. Como recurso, foi trazida como precedente a decisão do desembargador Claudio Brandão no TJRJ, que comentamos acima.

No Tribunal de Justiça de São Paulo, uma decisão recente aponta para o mesmo entendimento. Em 24 de abril de 2014, a 4ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo julgou uma apelação interposta pela Associação das Emissoras de Rádio e Televisão do Estado de São Paulo (Aesp) contra o ECAD. A Aesp havia movido – e perdido – uma ação para declarar inexigível o pagamento de direitos autorais por *simulcasting*, quando as rádios já pagassem pela mesma programação por ondas *hertzianas*. Assim como a Acaert, em Santa Catarina, e a Oi e a *Rádio Globo* no Rio de Janeiro, a Aesp alegava que “o simples fato de serem utilizados dois veículos para idêntica e simultânea transmissão não descaracteriza o fato de se tratar de apenas uma modalidade de execução pública”, e argumentou, inclusive, que a veiculação de rádios pela Internet deve ser inserida no conceito de radiodifusão.

Na decisão, o desembargador relator Natan Zelinschi de Arruda, após também utilizar de forma indistinta, dessa vez, os conceitos de *webcasting* e *simulcasting*, alegou que “não se identifica na legislação restrição para que a transmissão por este ou aquele veículo resulte em supedâneo para a cobrança de direitos autorais em duplicidade”, e que a cobrança deve se basear na programação como um todo, e uma vez só. Não foi feita uma discussão específica sobre a modalidade *webcasting* e em que ela se diferenciaria.

O Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro voltou a manifestar-se sobre *webcasting* em 26 de setembro de 2014, quando sua Décima Câmara Cível determinou, por unanimidade, que *webcasting* não configura execução pública. Essa foi a decisão que mais colocou em discussão a modalidade específica do streaming interativo: tratava-se de uma ação do ECAD contra a Fox Interactive Media Brasil Internet Ltda., pelo serviço MySpace, rede social que fez bastante sucesso no início dos anos 2000, e que oferece, dentre os seus serviços, plataforma de streaming interativo gratuito. Em primeira instância,

o juízo obrigou o MySpace a suspender “a transmissão de obras musicais [...] enquanto não providenciar a prévia e expressa autorização do autor”, e obrigou o pagamento ao ECAD, retroativamente, pelos valores que ele teria cobrado (“7,5% de receita de publicidade obtida com tais divulgações”).

No recurso, o relator do acórdão, Bernardo Moreira Garcez Neto, também trabalha com imprecisões, ao entender que *simulcasting* e *webcasting* são modalidades de rádio *online*. Mas passa então a discorrer sobre as diferenças entre eles, enfatizando precisamente a interatividade como o diferenciador do *webcasting* – e tratando o serviço como *distribuição* de obras musicais. Citando a decisão em embargos infringentes no caso ECAD x Oi, conclui:

Nesse contexto, verifica-se que a execução de conteúdo de obras musicais praticada pela ré constitui distribuição individualizada de fonograma, e não a execução pública musical prevista no art. 68, §2o da LDA. [...] Diante disso, conclui-se que não cabe ao ECAD fiscalizar e cobrar os direitos autorais pretendidos nesta demanda, uma vez que eles decorrem da distribuição individualizada de fonograma. Tal atuação caberá, apenas, aos artistas ou gravadoras.

O ECAD recorreu (recurso inominado) pedindo julgamento pelo Colegiado (a decisão havia sido monocrática); o desembargador concordou, e remeteu a decisão à Câmara. Em 4 de fevereiro de 2015, assim, a 10ª Câmara decidiu e confirmou o entendimento da decisão monocrática em todos os pontos, aprofundando algumas das argumentações.

O ECAD havia argumentado que execução pública seria equivalente a comunicação ao público, que a Quarta Seção do Tribunal de Justiça da União Europeia havia conceituado como referindo-se a um “número indeterminado de pessoas”. Rechaçando a utilização de legislação estrangeira, o acórdão agora afirma que execução pública, no Brasil, é uma modalidade de comunicação ao público; além disso, contra a argumentação do ECAD de que os locais de frequência coletiva são determinados exemplificativamente pelo artigo 68 da LDA (“onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas”), os desembargadores agora entendem que todos os exemplos dados pela lei são locais “onde comportem e se evidenciam grupos de pessoas” (grifo no original). “Portanto, o suporte fático da norma exige que muitas pessoas compareçam

reiteradamente no mesmo local” (Idem). Assim, “o legislador não visou à indeterminação, e sim à coletividade”. No caso de *webcasting*, conclui a decisão, a transmissão é cedida individualmente ao usuário. Conclusão: não cabe ao ECAD arrecadar por esse tipo de serviço.

Possivelmente por ter sido uma decisão que se debruçou efetivamente sobre os conceitos, deixando pouca margem para dúvidas, ela ganhou grande repercussão no meio especializado¹¹⁷.

A pauta ainda não foi julgada nos tribunais superiores – no Superior Tribunal de Justiça (STJ), há uma única decisão, de 9 de dezembro de 2013, no sentido de não admitir Recurso Especial do ECAD no caso Amirt (de Minas Gerais), para impedir a cobrança por *simulcasting*, porque a análise da pretensa violação legal dependeria de reexame de provas (o que não é admitido em Recurso Especial). Por pouco tempo: em novembro de 2015, o ministro do STJ Villas Bôas Cueva convocou uma audiência pública para o dia 14 de dezembro seguinte, para subsidiar o Recurso Especial n. 1.559.264. Trata-se do recurso relativo ao caso *Rádio Oi*; no despacho, o ministro esclareceu que a discussão gira em torno da categorização legal do *simulcasting* e o *webcasting*, e que “o tema é novo na legislação brasileira, possui características técnicas singulares e relevantes para a identificação do significado, do sentido e do alcance dos conceitos e das disposições da lei de direito autoral”, e que “é imprescindível identificar o real significado da expressão “execução pública” de composições musicais diante das novas tecnologias de transmissão de áudio e vídeo” (grifo no original).

Na audiência pública, ECAD, o Ministério da Cultura, a Abramus e a ABDA defenderam que tanto *simulcasting* quanto *webcasting* sejam modalidades de utilização compreendidas no conceito de execução pública (e, portanto, que seja o ECAD o intitulado a cobrar); a Oi, a ABPI, a Acaert e a Aesp apresentaram entendimento distinto, como esperado. O julgamento, em janeiro de 2016, continua pendente.

De uma ou de outra forma, as recentes decisões dos Tribunais de Justiça de São Paulo, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro parecem apontar para um entendimento (provisório, enquanto o STJ não se pronunciar) uniformizado de que *webcasting* não é modalidade de execução pública, e

117 Após a pesquisa feita com as palavras-chave indicadas, chegaram ao nosso conhecimento duas novas decisões sobre o assunto tomadas pelo TJ-RJ. Nos dois casos, as conclusões aqui esboçadas são corroboradas integralmente. Ver Processo No: 0019591-47.2013.8.19.0014, na 17ª Câmara Cível, e Processo No: 0392128-46.2009.8.19.0001, na 4ª Câmara Cível.

que, portanto, não cabe ao ECAD a cobrança no caso de serviços de streaming interativo.

Tudo indica, no entanto, que o ECAD não concorda com essa posição. Embora não haja menção específica a esses serviços no regulamento de arrecadação, na seção “Serviços ao usuário”, no site do ECAD, é possível, em fevereiro de 2015, acessar os valores cobrados na modalidade *webcasting* (7,5% da receita bruta, por mês, quando o conteúdo principal for a música) e *simulcasting* (10% do valor correspondente à tabela de preços de rádio tradicional). A tabela de preços para mídias digitais contém a observação de que é válida até junho de 2015. Como veremos em detalhes abaixo, no entanto, uma divisão de tarefas e de valores tem ocorrido entre o ECAD e a Ubem (União Brasileira de Editoras de Música), em função de um acordo entre as entidades, documentado na Ata da 401ª Reunião da Assembleia Geral do ECAD.

É importante ressaltar, contudo, que o caminho tomado pela jurisprudência e as regras explicitadas no site do ECAD não impedem a instituição de travar acordos diretos com outras organizações do sistema brasileiro de gestão coletiva. Esses acordos poderiam instaurar regimes privados de cobrança, incluindo o posicionamento do ECAD como agente responsável pela cobrança de plataformas de streaming.

8.2. O ENTENDIMENTO DA DOCTRINA SOBRE SERVIÇOS DE STREAMING

Ainda não existem consensos firmes na doutrina jurídica brasileira sobre a natureza da exploração da música digital, no que diz respeito ao direito autoral, embora também se delinheie um entendimento de que serviços como o download e o streaming configuram uma distribuição. José Carlos da Costa Netto, sendo citado pela *Revista da ABPI* em 2003 pela palestra “O direito autoral das obras musicais na Era digital”, lamenta-se da confusão de conceitos da nossa Lei de Direitos Autorais, que se expressa na dificuldade de enquadrar adequadamente as utilizações de obras musicais na Internet. Ele menciona que o conceito de distribuição recebe tratamento rigoroso pela OMPI, correspondendo exclusivamente a cópias físicas. A lei brasileira, no entanto, dá a entender que possa existir algo como uma distribuição eletrônica:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

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

No mesmo sentido, Fábio Losso argumenta que a definição de distribuição não estava presente na lei anterior, de 1976, e que, em sua redação, abrange os meios digitais (LOSSO: 2008, p. 102), e distinguir-se-ia da modalidade “reprodução”, que não envolve o ato de tornar disponível ao público (p. 105). José de Oliveira Ascensão lembra que o entendimento de distribuição pode variar em diferentes ordenamentos jurídicos – nos Estados Unidos, toda transmissão digital é uma distribuição (ASCENSÃO: 2004, p. 85). No direito brasileiro, distribuição é conceituada como “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” (art. 5º, IV da LDA). Ou seja, a distribuição envolve a colocação à disposição do público, e sempre em conexão com as atividades de venda, locação ou transferência de propriedade ou posse. *Público*, nesse contexto, deveria ser entendido como o conjunto de pessoas indetermináveis que podem ter acesso à obra, de acordo com Alexandre Dias Pereira: “não há público quando entre a ou as pessoas e o organizador existem relações pessoais” (PEREIRA: 2004, p. 416).

Já quanto aos direitos conexos do artista e do intérprete, continua Netto, a colocação à disposição do público é tratada como um direito independente daqueles de reprodução e comunicação. Ao produtor fonográfico, também titular originário de direitos conexos de acordo com a lei, não é conferido o mesmo direito.

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

IV – a colocação à disposição do público de suas interpre-

tações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem.

Já em 2003, Costa Netto fazia a discussão sobre a legitimidade do ECAD para cobrar sobre as diversas formas de utilização musical na Internet. Ele afirmava peremptoriamente que a arrecadação sobre o download não estaria dentro da alçada do ECAD, por se tratar de *reprodução* – diferentemente, Fábio Losso propõe que se trata também de uma distribuição, que inclui uma reprodução. Já para o caso do streaming, Costa Netto entendia que deveria haver a diferenciação entre a utilização interativa e a não interativa. No primeiro caso, pensava, o emissor deveria pagar pelo direito de *execução pública*; no segundo, estaríamos diante de uma *distribuição digital*. O artigo dá pistas de que, naquele momento, os serviços que permitiam interatividade estavam sendo também chamados de rádios digitais – erroneamente, na visão de Costa Netto, porque isso levava à confusão entre duas situações diferentes. No caso da *distribuição digital*, o usuário é um agente da utilização.

Fica a discussão sobre: qual o titular de direito autoral que vai, por si ou por terceiros, exercer esse controle? Sendo uma rádio, quem cobra as rádios é o ECAD? Não necessariamente. A não ser que o grupo de titulares resolva colocar o ECAD para realizar esse controle. Mas não está dentro da exclusividade do ECAD de arrecadação e distribuição de direitos autorais na execução pública de obras musicais e fonogramas, autorizando (ou não) esse tipo de utilização (rádios que permitem a interatividade) (ABPI: 2003, p. 5).

Embora não nos proponhamos, aqui, a fazer um trabalho de dogmática jurídica sobre a classificação jurídica do streaming ou do download, os poucos materiais citados mostram certa estabilização em torno da modalidade distribuição – e talvez o que seja mais relevante, aqui, seja que, nesse âmbito, não encontramos nenhuma posição de defesa da modalidade execução pública. No período de discussão da Reforma da Lei de Direitos Autorais, em 2009, alguns juristas colocaram o ponto da execução pública em questão. Manoel Joaquim Pereira dos Santos, por exemplo, posicionou-se pela necessidade de melhor definir o conceito de execução pública. Para

ele, todas as modalidades de serviços de música digital de que estamos aqui tratando devem ser vistas como formas de exibições e audições únicas e individuais – e serviços de streaming interativo deveriam ser entendidos como bibliotecas – posição compartilhada pelo advogado Álvaro Loureiro (JUSBRASIL: 2009). Para ambos, a remuneração deveria ocorrer, mas a partir de outra modalidade de utilização – o que, no fim do dia, significa que não seria o ECAD o intitulado a cobrar por elas.

Dentre os atores ouvidos durante a realização deste trabalho, um advogado de direito autoral posicionou-se contrariamente ao entendimento de que as escutas pela Internet, no caso do streaming interativo, constituam execução pública – “é uso privado”. Para ele, a discussão envolve um problema de origem com o conceito anglo-saxão de *broadcast*, que não corresponde exatamente a “transmissão”. A transmissão é *broadcast* apenas quando se dá para um número ilimitado e indefinido de usuários, o que não seria o caso desses serviços. Ele relata, também, que o ECAD teria buscado tanta elasticidade com o conceito de execução pública, quando do início desses serviços, que chegou a argumentar que o *ringtone* ensinava pagamento ao Escritório: “quando toca o telefone, as pessoas em volta ouvem”. A Ata 399 da Assembleia Geral do ECAD, de 13/06/2012, menciona que ficou acordada a remoção de preços de “*ringtone*, site e *podcasts* pessoais” do regulamento de arrecadação. De fato, eles não constam mais do regulamento, nem da tabela de preços fornecida no site, em junho de 2015.

Outra observação interessante de dois advogados de direito autoral diz respeito ao risco envolvido em se entender que qualquer uso na Internet significa uma nova forma de utilização, já que isso coloca em obsolescência todos os contratos firmados antes dela. A inserção de um filme no YouTube, para o qual já havia licenciamento da trilha para cinema e TV, nesse caso, deve ensinar novas negociações.

8.3. ECAD E RÁDIOS ONLINE

Quando se trata da diferenciação entre serviços de streaming, deu-se como estabelecido que o ECAD tem prerrogativa para cobrar das rádios *online*, assim como sempre o fez com as rádios AM e FM. Via de regra, quanto à atividade principal das rádios *online*, a de levar a música ao público, o ECAD é o único órgão a quem o pagamento a título de direitos autorais e

conexos é feito. A ação do Escritório nesse campo, contudo, vem acompanhada de críticas:

O próprio ECAD não repassa os direitos direito, não recolhe direito. Eles não têm as listas das músicas para quem eles devem repassar, eles nunca pedem isso para a gente... É uma coisa meio capenga lá no ECAD essa área de rádios *online*. Mas a legislação manda que a gente utilize o ECAD para isso, e a gente paga o ECAD.
(Representante de rádio *online*)

Este mesmo representante diz achar estranho um órgão que ele classifica como “arcaico” ser o arrecadador de uma coisa “tão nova como uma rádio *online*”. Ele conta que, em um dos projetos para o qual trabalha, o ECAD teria pedido, em 2014, uma lista de músicas para repasse, mas tal pedido foi excepcional. O mesmo representante diz que já pediu esclarecimentos sobre os critérios de cobrança, mas nunca os recebeu, e que não tem certeza de que o dinheiro pago está sendo efetivamente repassado aos detentores cujas músicas foram executadas.

Um caso relatado, envolvendo uma disputa entre o ECAD e a ABPD, mostra que nem sempre existe uma certeza sobre quem deve receber os pagamentos das rádios *online*. O caso em questão surgiu diante da criação de um produto no qual o usuário montava uma lista de músicas em uma plataforma *online* e podia divulgá-la para quem quisesse. Ainda havia uma funcionalidade em que, na medida em que uma lista fosse votada por outras pessoas, seu criador poderia ganhar prêmios – um modelo híbrido, portanto. De início, a ABPD foi consultada, mas alegou não ter um modelo de cobrança para isso. Ficou então acordado que a plataforma pagaria apenas o ECAD. Posteriormente, a ABPD tentou cobrar retroativamente um valor considerado por ele exorbitante. Isso teria gerado um desconforto entre ECAD e ABPD.

Alguns advogados de direito autoral ressaltam que parte da insegurança envolvendo as rádios *online* reside no fato de que, na rádio tradicional, o único dever quanto a direitos autorais é o de pagar ECAD. Mas, quanto às rádios digitais, existe uma discussão sobre as etapas anteriores, que envolvem um *upload* – modalidade de utilização que eles caracterizam como transmissão – uma reprodução, e então um armazenamento. Persistiria, então, uma indefinição sobre se seria necessária uma autorização adicional

pela reprodução e armazenamento, o que parece ser a fonte de dúvida do funcionário de rádio *online*.

Se realmente se firmar a posição de que a cobrança sobre as rádios *online* é atribuição do ECAD, como parece estar ocorrendo, o acerto com a entidade deveria ser prévio ao início da utilização musical, de acordo com o art. 68, § 4º da Lei de Direitos Autorais: “Previamente à realização da execução pública, o empresário deverá apresentar ao escritório central, previsto no art. 99, a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais”. No entanto, embora as negociações se iniciem antes, o processo costuma demorar, de modo que o ECAD acaba permitindo que a rádio *online* entre em operação, cobrando-a então retroativamente. A cobrança é feita independentemente da definição de músicas específicas, aplicando-se o sistema de *blanket license* ou licença-cobertor. O assunto é polêmico, já que esse tipo de licença está em tese excluído a partir da reforma da gestão coletiva pela lei n. 12.853/13. Com a lei vigente, mas sendo questionada no Supremo Tribunal Federal, há poucas informações sobre o cumprimento dessas disposições.

8.4. O direito autoral e o YouTube: acomodação e automatização

Tal como descrevemos em detalhes na primeira parte deste trabalho (item 5.1), o YouTube e o ECAD firmaram uma carta de intenções, em 2008, para estabelecer um procedimento de pagamento da plataforma ao escritório pela utilização de músicas nos vídeos assistidos no Brasil. O YouTube tornar-se-ia, por alguns anos, o maior arrecadador do ambiente digital no Brasil. O acordo, embora não tenha sido expressivo em termos de valores arrecadados, foi entendido pelo ECAD como “representativo”, por indicar respeito do Google à lei autoral brasileira¹¹⁸. Em 2013, o YouTube alegou ter um novo entendimento sobre as circunstâncias em que incidiria o direito de execução pública musical, recusando-se então a renovar o acordo travado com o ECAD. Essa nova posição provavelmente teve relação com as decisões judiciais que mencionamos acima, que, a partir de 2012, começaram a convergir no sentido de afastar do ECAD a cobrança por serviços interativos na Internet. O YouTube vinha entrando em acordos com sociedades de gestão coletiva pelo mundo, como a aliança MCPS-PRS na Grã-Bretanha, a Ascap nos EUA, a Sesac na Europa, e a JRC no Japão, todos

118 “O YouTube e ECAD”, em *Link Estádio*, 2011.

em 2007 (ROGERS: 2013, p. 86). As negociações vinham desde 2008, quando ECAD e YouTube firmaram uma carta de compromisso para estabelecer um regime de cobrança (Ata 350, 18/11/2008). Em 2009, acertou-se que o YouTube destinaria 2,5% do seu faturamento para pagamento dos direitos de execução pública, sempre garantindo, no entanto, um valor mínimo de 150 mil dólares ao ano (Ata 360, 17/09/2009). A distribuição, decidiu-se posteriormente, dar-se-ia de acordo com a quantidade de visualizações dos vídeos, estabelecido, a partir dessa proporção, o corte no valor de R\$ 1. Ou seja, quem menos recebesse, receberia R\$ 1 real, e quem teve um número de visualizações abaixo dessa pessoa não receberia nada (Assembleia Geral do ECAD, Ata 382, 30 de março de 2011).

Na Assembleia Geral do ECAD de janeiro de 2013, a Gerência de arrecadação menciona a intenção de renovar a carta de intenções firmada com o YouTube em 2008. Mas, em maio daquele ano, a plataforma passou a registrar uma resistência na renovação: os representantes jurídicos do YouTube estariam apresentando um novo entendimento sobre em quais circunstâncias incidiria o direito de execução pública musical (Ata 411, 15/05/2013), ou seja, entendendo que não caberia ao ECAD a arrecadação pelas atividades do YouTube. Esse entendimento pode ter sido corroborado pelas decisões mencionadas, que, a partir de 2012, começaram a convergir no sentido de afastar do ECAD a cobrança por serviços interativos na Internet¹¹⁹.

8.4.1. Controlando o incontrolável: o Content ID

Desde que o YouTube foi palco da primeira grande polêmica pública por veiculação de conteúdo protegido por direito autoral sem licenciamento – o caso do clipe *Lazy Sunday*, do “Saturday Night Live”, em dezembro de 2005, que viralizou e foi removido após ameaças da NBC – passando pelo processo bilionário instaurado pela Viacom contra a plataforma e o Google em 2007, em razão da alegada violação de direitos autorais da empresa em mais de 150.000 vídeos, e a instauração de outros processos semelhantes (BURGESS; GREEN: 2012, p. 56), o YouTube passou a desenvolver suas próprias ferramentas de controle. Seja para legitimar-se como site confiável,

119 Enquanto isso, em maio de 2014, a Sociedade Portuguesa de Autores entrou num acordo com o YouTube pela cobrança de direitos, musicais e não musicais, o que demonstra o caráter altamente fragmentado da atuação da plataforma nos diferentes países, certamente também por conta da diferença nos modelos dos sistemas de gestão coletiva em cada local (“Sociedade Portuguesa de Autores acorda com YouTube a cobrança de direitos”, em *Publico.pt*, 12/05/2014).

seja para aprofundar suas características de plataforma de distribuição, a empresa começou a testar, na metade de 2007, um novo sistema de identificação digital, que conseguiria identificar conteúdos protegidos por direito autoral nos materiais postados, “based on the premise that any video content has unique attributes that allow it to be identified even from a short clip – just as a human fingerprint identifies a person”¹²⁰.

Nesse sistema, conhecido como *Content ID*, o proprietário exclusivo de um conteúdo estabelece uma parceria com o YouTube, mediante a qual ele submete esse material, que passa a fazer parte de um banco de dados. O YouTube consegue, então, detectar automaticamente o uso daquela obra em outros vídeos.

Quando o proprietário estabelece esse tipo de parceria, ele pode selecionar, dentre quatro opções, o tratamento que o YouTube deverá dar no caso de utilização do seu conteúdo por terceiros – ou, no jargão da plataforma, caso ocorra um *match*. Assim, de acordo com a página explicativa do *Content ID*, em junho de 2015, um detentor de conteúdo poderia selecionar:

- Desativar o áudio que corresponde às suas músicas;
- Bloquear a visualização de um vídeo inteiro;
- Gerar receita com o vídeo a partir da publicação de anúncios nele;
- Rastrear as estatísticas de visualizações do vídeo.

Se uma gravadora é detentora exclusiva dos direitos conexos sobre determinada música, ela pode, por exemplo, determinar que qualquer utilização daquela obra em outros vídeos seja bloqueada. Ela pode, em vez disso, decidir ser remunerada pelas visualizações daquele material, caso em que as receitas advindas de publicidade passam a ser direcionadas a ela – e não àquele que colocou o vídeo. No caso de propriedade exclusiva sobre os direitos pela gravadora, assim, o próprio artista pode ter seu vídeo bloqueado, ter o áudio desativado, ou apenas não receber receitas de publicidade diretamente – elas serão direcionadas à sua gravadora, que distribuirá então porcentagens a ele de acordo com o contrato entre os dois. Ressalte-se que alguns atores do mercado, como a Rede Globo, têm adotado o bloqueio como prática única.

Qualquer vídeo também pode ser bloqueado mediante denúncia direta, em geral realizada via DMCA – a legislação norte-americana que regula a responsabilidade dos intermediários por conteúdos infringentes de direito

120 “YouTube to Test Software to Ease Licensing Fights”, em *Wall Street Journal*, 2007.

autor. Essas denúncias são popularmente conhecidas como *strikes*. Após sofrer um *strike*, o usuário que colocou o vídeo bloqueado no YouTube pode provar que tem o direito de utilizar aquele conteúdo – seja porque é o verdadeiro titular, porque obteve alguma licença ou porque está se respaldando em alguma exceção ou limitação ao direito autor. A prova pode ser fornecida no momento do *upload* do vídeo, ou, ainda, como contranotificação.

A modalidade de monetização de conteúdo alheio – o *user generated content*, ou UGC – é uma das formas que a indústria buscou para fazer as pazes com alguns dos que foram seus maiores problemas, do ponto de vista de relações públicas nas décadas de 1990 e 2000. O relatório de 2014 da IFPI argumenta, por exemplo, que *mashups*, que antes seriam removidas por violação de direito autor – com seus autores sendo frequentemente processados – podem agora ser lícitas, quando o pagamento pela publicidade for direcionado aos autores do material usado:

One such mashup saw footage from the original 1960s series of *Star Trek* spliced with Miley Cyrus' performance at the 2013 MTV Video Music Awards — presenting an astonished reaction by Captain Kirk and his crew to Cyrus' performance. Another film, by Steve Kardynal, features the bearded comedian dressed in drag and lip synching Carly Rae Jepsen's *Call Me Maybe* to the alternating delight and horror of the users of webcam-chat service Chatterette. Since both videos featured original sound recordings, their many millions of views triggered payments to rights holders (IFPI: 2014, p. 20).

Ainda segundo o relatório, globalmente, as receitas geradas por UGC hoje superam aquelas geradas por vídeos oficiais. Um caso considerado marcante na forma como o *Content ID* remunera os detentores de conteúdo foi a viralização do videoclipe de “Gangnam Style”, música do artista sul-coreano Psy, cuja dança começou a ser massivamente reproduzida ao redor do mundo – a cada visualização de vídeos de usuários com a música, gravavam-se estimadamente US\$ 0,65, de modo que o conjunto gerou mais de US\$ 8 milhões em receitas publicitárias, das quais cerca de 50% foram destinadas ao artista e sua gravadora (GLOBAL ENTERTAINMENT AND MUSIC BUSINESS PROGRAM: 2013, p. 21).

As negociações do YouTube com os grandes detentores de direitos sobre conteúdos começou em 2006, e, embora em 2007 as *majors* todas já tivessem acordos de licenciamento com a plataforma, o processo não foi pouco disputado. Por exemplo, em dezembro de 2008, noticiava-se que a Warner e o YouTube não chegaram a um acordo na renegociação da parceria – e os vídeos da Warner, bem como vídeos amadores que se utilizassem de conteúdos que ela detinha, passaram a ser removidos da plataforma. Chegou-se a um acordo somente em setembro de 2009. “This created a nine-month blackout period during which it was extremely unlikely to find Warner content on YouTube” (HILLER; KIM: 2014).

É importante dizer que um grande problema do *Content ID* é que o sistema não é capaz de entender se determinado uso de conteúdo foi feito com base em limitações e exceções ao direito de autor. Um vídeo que contenha um pequeno trecho de música, permitido, portanto, como uso justo, ainda pode vir a ser bloqueado ou ser monetizado por outra pessoa. Por mais que o sistema permita a disputa de um *Content ID claim*, o detentor de direitos pode não concordar com a argumentação daquele que subiu o vídeo, e pedir a sua remoção – o que significa que o usuário receberá um *strike* de direito autoral. A regra geral então é: três *strikes* implicam o cancelamento do canal inteiro.

Por fim, devemos ressaltar que o *Content ID* permite também a identificação de vídeo. O usuário que coloca um vídeo no YouTube pode estar, então, numa posição tanto de detentor de conteúdo – o vídeo em si, ou áudio próprio – quanto de utilizador de conteúdo, caso faça uso de vídeos ou músicas de terceiros. Essa foi uma das principais razões para o surgimento de um novo intermediário no mercado digital, as *multi-channel networks*.

8.4.2. Um modelo de negócios atrelado a outro: as multi-channel networks no YouTube

A *multi-channel network* (rede multicanais), ou apenas MCN, é uma agregadora de conteúdos que administra a carreira de alguém que coloca vídeos no YouTube – o *YouTuber*¹²¹. Na narrativa de atores desse mercado, o desenvolvimento desse negócio está ligado à tentativa do YouTube de dei-

121 A categoria YouTuber, além de ter aparecido nas falas de agentes do mercado, já foi desenvolvida academicamente, como aquela à qual pertence a pequena parcela de usuários do site que o utiliza ativamente subindo vídeos, comentando em vídeos alheios, respondendo a vídeos por meio de vídeos – ou seja, que compõem o núcleo social do YouTube. Ver: BURGESS; GREEN: 2012, p. 86.

de ser uma plataforma de vídeos caseiros para tornar-se uma fonte de conteúdo profissional. Uma das iniciativas foi o investimento em produtoras, para que elas desenvolvessem vídeos voltados para a sua plataforma. Essas produtoras foram cuidando de seus canais, que, conforme cresciam, iam adquirindo outras funções e foram se transformando em *networks*, ou seja, empresas que administram também conteúdos de terceiros no YouTube. As MCNs têm firmado um discurso de importância e grandiosidade quanto à sua capacidade de produzir entretenimento de massa, comparando-se frequentemente aos canais de televisão, que não teriam conseguido adaptar-se aos novos tempos¹²².

A justificativa do modelo que nasce dessa narrativa parte do princípio de que o forte do YouTube é a tecnologia, e que manter o foco nela é uma garantia de que o desenvolvimento do seu negócio não seja prejudicado. A MCN passou a assumir, então, uma série de funções relativas ao conteúdo em si. O modelo de negócio das diferentes MCNs parece ainda variar significativamente. As MCNs podem – ou não – prestar serviços a produtores de vídeo, tais como o oferecimento de estúdio, equipamento, auxílio em roteiro, consultoria sobre como melhorar seus números – como, por exemplo, indicar os melhores horários do dia para colocar um vídeo e obter atenção imediata do público – *marketing* feito por profissionais, para obtenção de publicidades que deem mais retorno, e até a produção de peças publicitárias. Nas palavras de uma funcionária de MCN, ao falar sobre o modelo específico da empresa em que trabalha:

Hoje uma gravadora tem um modelo 360. A *network* também faz tudo pelo YouTuber. O cara quando entra na [empresa] vai ser servido de todas as formas, para que se preocupe só com o seu conteúdo. [...] O Brasil ainda está engatinhando, é um mundo a desbravar.

Embora haja discrepâncias entre os modelos de funcionamento das diversas MCNs – e também levando em consideração que se trata de um o negócio novo e que certamente vai se transformar rapidamente – o que caracteriza o núcleo duro de atuação das MCNs hoje é a administração do canal do YouTube, utilizando-se para isso de seu conhecimento específico

122 Ver, por exemplo, “YouTube multi-channel networks stake claim to the future of TV”, em *The Guardian*, 14/10/2014.

sobre o funcionamento da plataforma e de uma posição privilegiada junto à empresa.

Uma funcionária de MCN relata que, de início, o YouTube teria aceitado muitas MCNs, mas, com o tempo, teria passado a ser mais seletivo em relação às que permaneceriam, ou seja, descontinuou várias delas, mantendo apenas aquelas que estavam fazendo um “ótimo trabalho”. No Brasil, a primeira MCN operante para conteúdo nacional foi a Paramaker. Antes dela, MCNs estrangeiras mantinham administradores no país para cuidar do conteúdo brasileiro. A Paramaker foi o resultado da junção do Parafernália, um canal brasileiro do YouTube, com a MCN norte-americana Maker. A Maker foi fundada em 2009, produzindo vídeos para seus canais do YouTube, e passou também a agregar canais de terceiros.

Para operar, uma MCN precisa estar *plugada* ao YouTube, o que significa estabelecer um contrato específico com a plataforma. O Parafernália estabeleceu um acordo com a Maker – *plugou-se* a ela – e passou a desfrutar dos benefícios e obrigações daquele contrato, recebendo os recursos de monetização de seus canais via Maker. Outras MCNs estrangeiras importantes que contam com membros brasileiros são a Machinima, focada essencialmente em vídeos de videogames, mas não apenas; a Fullscreen, uma gigante com milhares de canais no mundo; a Big Frame, menor e com pouca atividade de brasileiros; e a Tastemade, focada em canais de culinária. Existem, porém, dezenas de MCNs operando no mundo (uma lista das 100 MCNs com mais assinantes é oferecida pelo site <Socialblade.com>), e MCNs brasileiras como a Amazing Pixel.

Pensar sobre o modelo de negócio das MCNs passa por duas questões. A primeira delas é a constatação de que essas empresas existem em função do YouTube, e seu sucesso está então ligado ao bom funcionamento dessa plataforma. Embora haja uma conexão próxima entre a MCN e o YouTube, é evidente que a relação de parceria está focada apenas em seu objetivo mais nuclear – os funcionários das *networks* relatam por exemplo que suas empresas não têm nenhuma informação sobre as razões pelas quais um determinado vídeo é mostrado na página inicial de um usuário do YouTube, ou, mais precisamente, quais são os critérios regendo o algoritmo daquilo que vai ser priorizado.

A segunda questão é que, fora do universo do YouTuber, as MCNs são pouco conhecidas e pouco se compreendem as vantagens de estar associado à *network* em relação a criar um canal autonomamente. Essa obscu-

ridade tem levado, inclusive, a uma série de conflitos, expressos em fóruns especializados, entre produtores de conteúdos e MCNs.

Os benefícios mais evidentes para se ligar a uma MCN dizem respeito à assessoria especializada quanto à visibilidade na plataforma (o famoso “bombar o canal”, de acordo com o vocabulário comum ao meio), aos serviços de produção de vídeo e ganhos relacionais, à ligação de canais não tão conhecidos com outros mais conhecidos. Mas há também benefícios financeiros e legais.

A *monetização* dos canais de YouTube dá-se por meio da publicidade associada a um determinado vídeo daquele canal. Todos os YouTubers, ligados ou não a MCNs, têm acesso a ganhos por meio de publicidade. No entanto, no momento que um canal está numa MCN, ele pode receber também por outras publicidades, que são negociadas diretamente pela *network*. As MCNs oferecem ferramentas que permitem a análise de dados de acesso e engajamento (*analytics*) ao produtor, para além das oferecidas pelo YouTube.

O valor que um YouTuber recebe pela monetização de seus vídeos está ligado ao CPM – custo por milhar¹²³. De acordo com Brandon Martinez, CEO da MCN IndMusic, em entrevista ao Music Business Journal da Berkeley College of Music, em 2013, o valor que um YouTuber fora de MCN recebe por mil *views* é tipicamente US\$ 0,25. Quando ele entra numa MCN, esse valor pode chegar a mais de US\$ 5,00. A forma como esse cálculo é feito, afirma ele, não é clara nem mesmo para as MCNs:

CPMs are based on a lot of different things and Google/YouTube never reveal what that secret sauce is. But the more active and engaged you are on your channel – whether that’s posting content or even just commenting back to your partners or on other peoples videos, “favorite-ing” or “liking” things – you’ll see an increase. It’s about building an audience on your own channel so that YouTube has more information about who that audience is so that they can better serve ads (“Brandon Martinez on YouTube”, 2013).

123 O mercado publicitário, por sua vez, trabalha com o CPV (custo por *view*) ou CPC (custo por clique), pagando de acordo com cada visualização ou clique de seu anúncio. Ver por exemplo: <<http://www.mzclick.com.br/as-diferencas-entre-cpccpv-cpm-e-cpa-no-google-adwords/>>.

Os benefícios legais estão ligados precisamente a direitos autorais. O produtor de vídeo precisará, eventualmente, utilizar músicas ou vídeos protegidos por direitos autorais. O YouTube oferece uma biblioteca de músicas licenciadas para uso em sua plataforma, que pode ser utilizada pelo produtor de conteúdos. Mas, em todos os outros casos, o produtor precisaria de uma licença específica, que dificilmente obteria individualmente. As *networks*, por sua vez, firmam contratos com gravadoras e editoras, ou com bancos de música pagos, como o AudioMicro, além de muitas vezes ter seu próprio banco de músicas à disposição do YouTuber. Nesse caso, ele pode monetizar os vídeos, ainda que eles contenham material não próprio e não licenciado por si.

A posição que elas ocupam em relação ao YouTube também favorece o produtor no caso de violação a direitos autorais, por consequência da utilização de materiais que não estejam dentre os licenciados pelas MCNs. Embora um canal seja “sempre” desativado pelo YouTube após o terceiro *strike*, a MCN pode fornecer um suporte dedicado, entrando em contato direto com o YouTube e cuidando diretamente de casos de violação ou aparente violação – enquanto o produtor comum tem acesso somente ao canal virtual de contranotificação. Um caso relatado por uma funcionária de *network* evidencia esse privilégio: um produtor de vídeos do segmento de videogames abandonou uma MCN, e, com isso, deixou o guarda-chuva de licenciamento de direitos autorais com que contava ali. Foi o suficiente para receber mais de trinta *strikes*. A MCN para a qual ele foi em seguida conseguiu remover cada um deles, fazendo com que o canal voltasse a ser “saudável” – palavra bastante repetida no meio.

Essa função que as MCNs assumem em relação aos YouTubers dá pistas importantes sobre o motivo pelo qual o YouTube favoreceu a criação das *networks*. Elas funcionam como um *colchão legal*: além da óbvia função de fomentar a criação de vídeos de qualidade, elas dão à plataforma uma certa garantia de que tudo que faz parte de sua rede está devidamente licenciado, evitando assim o estabelecimento de contatos diretos entre o YouTube e os muito mais descentralizados canais. Trata-se, enfim, de uma terceirização de algumas de suas funções: o YouTube deixa de cuidar de contatos individuais, permitindo que a MCN se ocupe disso. “A *network* é a garantia para o YouTube de que tudo estará nos conformes”, disse a mesma funcionária de MCN. Ela ressaltou também que o YouTuber passa a fazer parte do CMS (Content Management System, o sistema de envio de vídeos e informações relacionadas, como direitos autorais, ao YouTube) da MCN, e não o do You-

Tube. Nas suas palavras, “Tudo, no fundo, se resume a acordos entre empresas, para que os produtores de conteúdo trabalhem”.

Algumas polêmicas ao longo de 2013 explicitaram a relação das MCNs com o YouTube e o licenciamento de conteúdos. Naquele momento, ao menos, o que se discutia era que as maiores MCNs não recebiam *strikes*, ainda que seu conteúdo não estivesse totalmente licenciado. Quando assinavam o contrato de parceria com o YouTube, garantiam que cuidariam do licenciamento do conteúdo em seus canais, e seu conteúdo, então, não era escaneado pelo *Content ID*. As MCNs estariam buscando os acordos necessários para garantir a legalidade dos conteúdos de seus canais:

Until then, herein lies the irony of the YouTube landscape: If a 6 year old kid sings a song and puts it on YouTube, the writer gets paid. If she’s any good and actually obtains an audience, an MCN like Maker Studios – with \$35 million in VC funding from Time Warner, the Murdoch family and others – will sign her. Then, the money stops flowing to the writer, whether the video stops streaming or not¹²⁴.

Houve um momento, em dezembro de 2013, que esse acordo com as MCNs foi colocado em xeque. O YouTube criou, naquele momento, uma divisão entre as MCNs caracterizadas como “managed”, e as outras, “affiliates”, foram rebaixadas – o motivo parecia ser que elas não estavam oferecendo ao YouTube o esperado. Os canais dessas MCNs rebaixadas, que eram, em grande parte, canais de *gamers*, começaram a receber notificações massivas de direito autoral, como se houvessem de repente deixado de ter proteção do sistema. Algumas notificações eram mais polêmicas, porque os YouTubers em questão tinham licenciamento dos detentores de direito sobre os jogos em si, mas o *claim* chegava por conta da música, independentemente – ainda que os detentores de direitos sobre o áudio não estivessem totalmente de acordo, dado que o sistema é automatizado¹²⁵.

Nenhum YouTuber paga para pertencer a uma MCN. O modelo de negócio é o *revenue share* (compartilhamento de receitas). Representantes de MCNs afirmam que a porcentagem de receitas de publicidade retida pela

124 “YouTube, partners needs to work harder to pay songwriters, publishers fairly”, em *Billboard*, 19/03/2013.

125 Ver: GOOD: 2013, em *blog* <Kotaku.com>.

empresa gira em torno de 40%, no caso de canais comuns, ou 30%, no caso de canais grandes – definidos, em geral, como canais com mais de 500 mil assinantes, ressaltando-se que outras características qualitativas são levadas em consideração – qualidade de conteúdo e engajamento de usuários. A porcentagem varia não somente em função do tamanho do canal, mas também das condições e modelo de operação da MCN. Os contratos podem durar um ou dois anos, mas isso pode variar, dependendo da *network* em questão. As dificuldades em sair dos contratos, caso os usuários entendam que a MCN não está cumprindo com sua parte na parceria, tem sido documentada em denúncias e discussões na Internet¹²⁶.

As MCNs não têm relações com o ECAD, o que evidencia o distanciamento do escritório em relação à dinâmica atual de funcionamento do YouTube. Mais do que isso, um funcionário de MCN demonstrou estar pouco informado sobre as relações entre o YouTube e o ECAD e sobre questões jurídicas em geral. Quando questionado sobre opiniões, ele afirma que tem a impressão de que as leis sempre querem controlar tudo – “vão querer controlar a Internet”¹²⁷.

A ausência de apropriação dessas questões legais evidencia o quanto as MCNs, ao mesmo tempo em que têm suas funções acopladas ao YouTube, estão crescendo focadas nessa atividade de nicho, não se envolvendo com questões que estão na esfera das preocupações da plataforma.

8.5. SE NÃO AO ECAD, ENTÃO A QUEM?

Como vimos, o ECAD representa direitos autorais e conexos, funcionando como um *one stop shop* para os casos em que é legitimado a cobrar. Com a evolução do entendimento judicial sobre as relações com o ECAD e com a acomodação do mercado de música que se produziu nos últimos anos, os serviços de streaming interativo, não caracterizados, portanto, como rádio, continuam tendo o dever de obter as autorizações para utilização musical e remunerar os detentores de direito autoral. Nesse caso,

126 Ver, por exemplo, a discussão neste fórum do Google: <<https://productforums.google.com/forum/#!msg/youtubepartners/Xyf8MR3N4QM/QUKbkw23Y98J>>.

127 Diz que, quando começarem a regular a Internet, não sabe se a lei vai ajudar ou atrapalhar; o Marco Civil não tem impacto sobre o seu negócio, e que não acompanhou o processo. Não está familiarizado com questões como neutralidade da rede. Afirma que escuta das pessoas que o tráfego do YouTube está com qualidade ruim, mas que a questão nunca chegou até ele.

contudo, não existe então uma organização única, detentora de um monopólio, a desempenhar todos os papéis.

8.5.1. As editoras (*publishers*) e um novo gigante no sistema dos direitos autorais

Contratos de edição implicam a cessão do direito patrimonial do autor – o compositor, letrista, arranjador ou adaptador cede a exploração comercial de sua obra a uma editora. Historicamente, o aparecimento das editoras esteve ligado à venda de partituras, tendo sido seu papel ofuscado na indústria musical pelas gravadoras, a partir da ascensão do disco no início do século XX¹²⁸. Passaram a existir padrões internacionais para pagamento às editoras pela venda de discos. Na visão – extremamente crítica – de alguns funcionários de plataforma de streaming, sobre o papel que as editoras assumiram: “historicamente, os detentores do fonograma foram quem investiu no artista, para gravar o disco, para existir o produto; as editoras só exploram o produto que é financiado pelas gravadoras”. Hoje, algumas editoras estão mudando seu papel, funcionando como selos e financiando novos artistas.

Enquanto grande parte do discurso sobre as perdas da indústria musical esteve focado na indústria fonográfica, há diversas evidências de o mesmo não estar ocorrendo com as editoras. No mundo anglo-saxão, é trazido, frequentemente, à tona o aumento na arrecadação por *performing rights* (ROGERS: 2013, p. 100-102), que remunera somente a parte autoral de uma execução ao vivo, em público ou transmissão por rádio e TV; a Cisac, Confederação Internacional de Autores e Compositores, que representa entidades de gestão coletiva de mais de 120 países, agregou dados de 1995 a 2010 que mostraram o aumento de 3,6 bilhões de euros, em 1995, para 7,6, em 2010, na arrecadação global (Idem). Os dados no Brasil podem levar a certa confusão, dado que o ECAD arrecada também pelos direitos conexos (e distribui na ordem de 1/3), no caso de música mecânica executada ao

128 Números elucidativos sobre a posição ocupada pela indústria fonográfica no século XX são oferecidos por Rogers: “As the twentieth century progressed, the record industry multiplied its value. In the mid-1940s the value of record sales in the United States was US\$109 million; by 1980 this figure had risen to US\$3.7 billion (GRONOW: 1983). The other major international markets for records (United Kingdom, Germany, France and Japan) also expanded significantly across this period. By 1990 the retail value of the US recorded music market was US\$7.5 billion with estimated global revenues in excess of US\$24 billion (IFPI cited in NEGUS: 2011, p. 59-60). The compact disc (CD) proved to be a real boom technology for the record industry and provided the platform for a decade-long period of super-profits driving global revenues to a record high of US\$38.7 billion in 1999 (IFPI: 2000)” (2013, p. 15).

vivo ou rádio e TV; de qualquer forma, os números no Brasil também indicam recordes de arrecadação e distribuição, como discutimos em capítulos anteriores. O caso da música ao vivo tem sido citado como um grande incentivador do aumento de arrecadação das editoras, também, devido ao aquecimento desse mercado nos últimos anos, evidenciado pelo aumento global no número de festivais e shows de menor escala, e dos preços cobrados (ROGERS: 2013, p. 111-117). As editoras arrecadam, também, com direitos de sincronização – licenciamento para filmes, propagandas, jogos de computador, programas de televisão – casos em que também as gravadoras podem ter direitos a receber, caso os fonogramas sejam utilizados.

O pagamento feito às editoras no caso de impressões de discos era da ordem de um pouco menos de 9%. Com a ascensão do modelo digital, as editoras passaram a assumir novamente um papel negocial maior: embora exista, quanto ao download, um valor fixo¹²⁹, não há, para o caso de streaming, uma negociação global padronizada. Os acordos são estabelecidos localmente. No mundo todo, a prática do mercado de streaming por assinatura tem sido a negociação prévia com as gravadoras, pelo direito artístico e fonográfico, e a negociação posterior com as editoras. Negocia-se, então, antes com as grandes editoras e grandes associações de editoras, reservando-se uma parcela das receitas para pagamento de outros editores que venham a reclamar o repertório. No caso do Brasil, um funcionário de plataforma de streaming afirmou que era condição de funcionamento para essas plataformas ter acordo com a gravadora Som Livre, antes de entrar no mercado nacional, dada a importância de seu catálogo para a música brasileira.

Assim, os serviços de streaming pagam separadamente o direito “artístico e fonográfico” (direitos conexos) e o direito dos compositores (direito autoral). No primeiro caso, às gravadoras e, como veremos, às agregadoras. No segundo caso, às editoras e as suas associações representativas. Embora algumas empresas, notadamente as *majors*¹³⁰ tenham, no mesmo grupo,

129 No download, a gravadora ganha cerca de 60%, e a parte autoral gira em torno de 10% (varia de 9 a 12%). “A Apple botou isso no mundo”, de acordo com um funcionário de plataforma: 70/30 no modelo de download, significando que a loja fica com 30% das receitas, e 70% são repassados a título de direitos de autor e conexos.

130 *Major* é o nome dado a qualquer uma das grandes corporações multinacionais da indústria da música. São elas a Universal Music Group (UMG), a Warner Music Group (WMG) e a Sony Music Entertainment (CBS Records até janeiro de 1991). Até 2011, a EMI fazia parte desse grupo, quando foi comprada pela Universal (grande parte da divisão fonográfica), para um consórcio liderado pela Sony (a editora, ou EMI Music Publishing) (WUELLER: 2013). A história das *majors* tem sido uma história de progressiva concentração.

editoras e gravadoras, a negociação é feita separadamente, pois nem sempre existe um entendimento unificado entre as empresas de um mesmo grupo: elas têm inclusive catálogos diferentes (o mesmo grupo pode editar canções dos Beatles, por exemplo, e não ter o direito fonográfico sobre as gravações).

Quando são feitos os acordos de licenciamento com as gravadoras, elas não enviam, junto das informações sobre as obras, informações sobre a quem pertence a composição. A negociação com a editora envolve, assim, um grande trabalho de mapeamento inicial, no qual elas identificam quais são as obras cujos direitos detêm. Para pagamento de valores relativos aos compositores no exterior, há organizações de editoras, no Brasil, que representam associações ou editoras estrangeiras (sob contratos de subedição), e fazem os repasses. É complexo, pois as editoras são extremamente descentralizadas e não oferecem um sistema único ou padrão para identificação das obras.

A negociação com as editoras tem sido apontada pelos agentes do mercado de streaming, entre funcionários de agregadoras e plataformas, como a maior dificuldade do ponto de vista legal. Eles afirmam que, ao contrário do que ocorre no resto do mundo, os serviços precisam entrar em um acordo com as editoras antes de começarem a atuar no Brasil. Isso decorre, provavelmente, da ausência no país de um regime de licenciamento compulsório geral, que estabeleça *royalties* fixos pela utilização musical, somado à proteção dos direitos morais de autor.

Há desentendimento entre as três principais entidades que pleitearam a representação dos autores junto às plataformas digitais, depois do ECAD. “Você paga uma, e a outra vem reclamar que aquilo era dela”, afirma um funcionário de plataforma. Ele se refere à Ubem, à Addaf e à UBC, que, como veremos, além de representar titulares pela execução pública, é recém-ingressante no mercado de *royalties* por venda digital. Um advogado de propriedade intelectual insiste que se trata de um mercado onde não há segurança nenhuma – inclusive em se tratando do pagamento a essas associações ou ao ECAD. A ignorância do Judiciário quanto a esses temas seria outra responsável pelo crescimento da insegurança: não se sabe ainda se o que vem sendo ajustado pelo mercado será aceito posteriormente.

Além dos conflitos entre as associações por repertório e representatividade, existe também um desentendimento entre as grandes associações de editores, pequenos editores e compositores sem editora. Um funcionário de plataforma afirma que não vê a questão como um problema de complexi-

dade jurídica, mas política, dado que as associações hoje existentes não seriam amplamente aceitas pelos artistas. Ao passo que não deseja a atuação do ECAD nesse processo – seja porque afirma que a justiça brasileira já afastou sua legitimidade, seja porque entende que as taxas de administração são muito altas e fariam, em sua visão, com que o ECAD se tornasse mais um atravessador – ele afirma que o ideal seria que existisse justamente uma organização centralizada a representar o direito de autor e conexo no ambiente digital, responsável pela cobrança de uma “taxa única”. Ou seja: desejaria uma organização nos moldes do ECAD, mas que não fosse o ECAD. “É como funciona na França, com a Sacem, um monopólio estabelecido pelo governo, mas com formatação muito mais transparente que o ECAD”.

Essa linha de raciocínio foi apresentada também por um funcionário de agregadora, que argumentou que o comum, em outros países, é que o relatório das lojas de streaming seja enviado para um órgão central, que determina o quanto tem de ser pago e distribui, “de forma semelhante ao que o ECAD faz para execução pública”. Ele também ressalta que seria importante existir uma organização central, principalmente no que diz respeito aos direitos dos autores, que são mais dificilmente localizáveis que os dos artistas ou produtores. Um advogado de propriedade intelectual crê que a dificuldade, no Brasil, no estabelecimento de um órgão como esse, “é que as sociedades arrecadoras terão de prestar contas exatamente do que acontece” – afinal, os relatórios de escuta são enviados facilmente pelas lojas, no caso dos serviços digitais, já que a coleção é automática.

Ao passo que o mercado parece insistir na existência de uma centralização, pela impossibilidade dos serviços ou agregadores realizarem a tarefa de saber a quem pagar pelo quê por si próprios (“Isso requer tecnologia, um sistema que diga o que é de quem. Um artista não vai ter isso, é inviável. É diferente de antigamente, [quando existia] a editora com arquivo de Excel, de papel”, afirma um funcionário de agregadora, que distribui 60 mil fonogramas), o problema parece semelhante ao que ocorria nos anos anteriores à criação do ECAD (1973), em que os usuários reclamavam não ter certeza se estavam fazendo os pagamentos corretos, e ficavam à mercê das disputas entre as associações.

A estratégia que tem sido adotada pelas empresas de streaming interativo, em relação a essa multiplicidade, é tentar eximir-se da responsabilidade diante de cobranças em relação a algo já pago, apresentando os recibos e tentando fazer com que as representantes dos autores acertem-se entre si.

Elas entendem, no entanto, que correm o risco de se tornar responsáveis, na superveniência de processos judiciais.

Atualmente, parte considerável das editoras em operação no Brasil está representada pela União Brasileira de Editoras de Música (Ubem), fundada em maio de 2010, e que estabelece, em seu *website*, como uma de suas missões:

Cobrar e administrar os direitos autorais patrimoniais de obras musicais e/ou literomusicais relativos às modalidades de reprodução, inclusão em obras audiovisuais, distribuição eletrônica digital e/ou virtual, armazenamento, ou qualquer outra modalidade prevista, concedendo autorizações ou licenças de utilização de obras musicais e/ou literomusicais, de seus associados, arrecadando as respectivas remunerações e distribuindo os valores recebidos.

A Ubem foi criada a partir da junção da Aber e da Abem. Alguns atores do setor afirmam que a junção das duas associações ocorria num momento em que a legitimidade do ECAD para cobrança em diversos serviços do meio digital já era questionada. O iTunes, que ainda não havia lançado o serviço de *download* pago no Brasil, estabelecia a condição de que existisse um *one-stop shop* com quem a empresa pudesse negociar. A Ubem intermediava a relação com as lojas varejistas, por meio de processamento de dados, realizado com serviços de uma empresa argentina, a BackOffice.

No Brasil, a Ubem consolida as principais editoras internacionais, incluindo as *majors* (Universal Music Publishing, Warner Chapell Edições Musicais Ltda, Sony ou SM Publishing -Brazil- Edições Musicais Ltda). A Ubem representa também as principais editoras nacionais, e intercede como ponto focal nas negociações para novos modelos de negócios. Afirma-se que 90% das editoras nacionais fazem parte da organização¹³¹, embora outros relatos apontem a cifra de 60%. Em seu *website*, em fevereiro de 2015, constam convênios para distribuição digital com as seguintes empresas:

PMovil, Bemobi (M4U), Nokia, Truetech, iTunes, Rdio, Musikalitat, Waymedia, Neomobile do Brasil, iMusica,

131 “Apple: negociações para o lançamento da iTunes avançam”, em *O Globo*, 29/11/2011.

iMusica (IdeasMusik), Studio Sol (Cifra Clube), GVT (Universal), TIM (LOI), Takenet (Curupira), Supportcomm, Spotify Vagalume, Wilaen, ONE RPM, Ominifone, Encrip-ta, Vevo Kappamakki, Global Choro Music, Google Play, Deezer, Kboing, Napster/Rhapsody, Microsoft/XBOX.

A concentração das editoras em torno da Ubem é vista, por alguns atores do mercado de música, com desconfiança. Como algumas plataformas, como o iTunes, só aceitam negociar com a Ubem, a participação nessa entidade é essencial para o recebimento de valores a título de direito autoral no ambiente digital. No entanto, como aponta o advogado Daniel Campello Queiroz, em matéria no *O Globo*, a Ubem não aceita associações individuais, o que faz com que seja impossível ao compositor independente, que não assinou contrato de edição de suas obras, receber de alguns serviços¹³². De fato, o estatuto da Ubem, conforme disponível em seu site em 2015, estabelece, em seu artigo 7º:

Art. 7 – Unicamente Editoras de Música poderão ser admitidas como associadas da Associação, entendendo-se como tal as pessoas jurídicas, legalmente estabelecidas no país, que exerçam atividade de edição musical, publicando ou mandando publicar obras musicais ou literomusicais, por força de contratos de edição ou cessão de direitos autorais, e/ou que administrem catálogos musicais¹³³.

Os termos do convênio entre a Ubem e o iTunes são confidenciais, como têm sido os acordos em geral para licenciamento de obras em serviços digitais. A própria confidencialidade, que se dá inclusive em relação aos autores, é também comumente questionada, e dá ensejo a dúvidas como, por exemplo, se a Ubem está arrecadando também os valores em relação a autores que não fazem parte de nenhuma de suas editoras associadas. O cadastro é administrado pela empresa argentina BackOffice, e não há como um não sócio consultá-lo.

Nesse sentido, alguns atores vêm levantando, também, que a Ubem cobra valores de associação, que, para pequenas editoras, com poucas recei-

132 “Injustiça autoral”, em *O Globo*, 26/11/2014.

133 Disponível em: <<http://www.ubem.mus.br/estatuto#3>>. Acesso em: 6 de abril de 2015.

tas advindas do digital, podem fazer com que o acordo não valha a pena. O estatuto estabelece:

Art. 13 – Todas as Associadas terão os seguintes deveres:

- a) prestigiar a Associação, cumprir os dispositivos estatutários, as decisões da Diretoria e da Assembleia, ressalvado o disposto no parágrafo único do artigo 19º;
- b) desempenhar com dedicação os encargos que lhe forem atribuídos pela Assembleia Geral e pela Diretoria;
- c) pagar as contribuições regularmente estipuladas pela Diretoria e as eventualmente fixadas pela Assembleia Geral.

Em reuniões de diretoria da Ubem de 2012, discutiram-se critérios para determinação das contribuições mensais pagas pelas editoras. De acordo com as decisões tomadas então, os valores de contribuição variariam de acordo com seus balanços patrimoniais, ou com a média dobrada das receitas de execução pública, conforme planilha do ECAD de editoras, dos últimos três anos (o valor que fosse mais alto). Quando a editora não apresentasse balanço patrimonial, seria considerada a receita de execução pública, mas, como penalidade, a editora seria enquadrada na categoria imediatamente superior. Em 2012, existiam oito categorias nas quais as editoras podiam se encaixar, de acordo com os critérios; as contribuições mensais variavam de R\$ 430,00 (mais baixa) a R\$ 11.180,00 (mais alta).

A distribuição de votos para as deliberações da Assembleia Geral da Ubem também teria base nessas categorias: a mais baixa não daria direito a voto (categoria especial, ou associadas especiais), e as demais (categorias de I a VII) têm votos determinados pela faixa, que variariam entre dois e 30 votos. Além disso, associadas fundadoras têm um voto a mais. As categorias associada fundadora, efetiva e especial são descritas no estatuto disponível no site da Ubem:

Art 7º, (...) Parágrafo Primeiro – São Associadas fundadoras aquelas que deliberaram e promoveram a constituição da Ubem e cujos nomes vão relacionados no final deste estatuto.

Parágrafo Segundo – São Associadas efetivas aquelas que

forem admitidas posteriormente.

Parágrafo Terceiro – São Associadas especiais empresas ou entidades administradoras de direitos autorais de terceiros e que não exerçam diretamente a atividade de edição musical, que vierem a integrar o quadro social desta Associação mediante aprovação da Diretoria, e/ou editoras de música cujo balanço registrar faturamento anual inferior ou igual a 1.000 (mil) salários mínimos e que não terão direito a voto e nem direito a ser votado, conforme o disposto no Artigo 12 deste estatuto.

De acordo com documentação da reunião de diretoria de maio de 2012, naquele momento, as editoras EMI Songs/Tapajós, Warner Chappell Edições Musicais Ltda., Universal Publishing/MGB e Sony Music ATV/SM detinham juntas 107 votos, de um total de 174 quando considerado o conjunto de editoras.

Do ponto de vista de distribuição interna de poder, assim, parece haver aqui uma repetição de problemas historicamente apontados em relação ao ECAD, e que buscaram ser resolvidos com a reforma da LDA pela Lei n. 12.853/13.

Por outro lado, do ponto de vista de campo de atuação, a fixação da legitimidade da Ubem para arrecadar de serviços digitais vem do desenvolvimento que viemos traçando até aqui. A decisão judicial relativa à Oi, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, é citada como paradigmática por vários atores do mercado de streaming por assinatura, entre funcionários de plataforma e agregadores. Mas o relato comum a todos é que, apesar da decisão, o ECAD não teria desistido de se posicionar como legitimado para cobrança, embora agora de forma alternativa. Quando a decisão foi publicada, não se quis reverter uma situação que já havia se consolidado.

Ainda de acordo com vários relatos, a Ubem teria passado a impor, em seus contratos com as plataformas, um pagamento adicional ao ECAD, relativo à parte autoral – um arranjo que, veremos, já foi desfeito. O acordo seria: das receitas percebidas pela plataforma quanto ao repertório representado pela Ubem, 9% teriam de ser transmitidos a ela; adicionalmente, um valor de 3% deveria ser repassado ao ECAD, que distribuiria os valores, então, a seus associados titulares de direito de autor. Com isso, as plataformas estariam repassando a porcentagem total de 12% de suas receitas quanto

a esses repertórios, o que foi recebido com grande descontentamento por atores do mercado digital:

Para a gente isso é muito complicado, porque somos um produto a quem sempre se aponta o dedo, em relação ao volume de dinheiro que gera aos artistas; se a gente, além do mais, não respeita a cadeia natural de cobranças – e o ECAD é um intermediário a mais – é ainda pior, quer dizer: qual renovação a gente está trazendo pro mercado musical?

[...]

A minha briga com o ECAD é muito ética: acho antiético eles quererem cobrar um direito que não é deles, querem estender [as áreas que eles intermedeiam] para outros lados, porque eles comem uma margem do dinheiro pago aos artistas.

A gente como um produto que quer valorizar a descoberta musical, a receita musical – e a gente não entra nos méritos, não quer acabar com as gravadoras, não tá propondo aos artistas de colocar as obras diretamente na gente, inclusive por complicações técnicas e jurídicas [...]. O que a gente tem que fazer é respeitar as legislações locais. Nesse caso eu acho que... Que não é muito respeito.

(Funcionário de plataforma de streaming)

O acordo foi mencionado com descontentamento, em geral, por duas razões. A primeira é que os 9% cobrados em função de direitos de autor têm sido a praxe do mercado internacionalmente, e o custo com direito autoral, no Brasil, é então mais alto que nos demais países. Como os serviços alegam funcionar com margem de lucro bastante baixa, os 3% adicionais ganham relevância. O outro ponto é que os termos dos contratos não são levados a público, fato que os atores do mercado colocam na conta da opacidade geral sob a qual que enxergam o ECAD.

Do relato de atores do mercado e das declarações públicas dadas pelas empresas, depreende-se a seguinte divisão quanto às receitas dos serviços de streaming pelo mundo, depois de excluídos os tributos:

9%	61%	30%
Direito de autor (pago às editoras).	“Parte artística”, ou remuneração pelos direitos conexos (produtor, intérprete e músico executante), pagos às gravadoras / selos / agregadoras.	Manutenção e investimento em infraestrutura, <i>marketing</i> e lucros.

Do total, portanto, 70% são habitualmente direcionados ao pagamento de direito autoral como um todo. Considerando que os investimentos em tecnologia necessários para a operação de serviços de streaming são substantivos, os representantes das plataformas afirmam trabalhar “apertado”. Nesse contexto, é simples compreender por que a cobrança adicional de 3% sobre o faturamento tem um impacto considerável sobre os serviços – impacto que estaria sendo mitigado por meio da redução de atividades de *marketing*, no Brasil. Afirma-se, inclusive, que se atribui parcialmente a isso o alto índice de desconhecimento a respeito dessas plataformas no país.

O arranjo entre Ubem e ECAD mencionado pelos atores do mercado é o chamado “acordo operacional”, firmado entre as duas organizações em agosto de 2012, e que vinha sendo discutido a sério, com participação da ABPD, desde no mínimo dezembro de 2010 (conforme ata da 378ª reunião da Assembleia Geral Extraordinária do ECAD). Os documentos de reuniões de ambas as entidades mostram que seus dirigentes vinham se debruçando sobre o controvertido tema dos serviços de streaming interativo implicarem ou não a utilização musical na modalidade execução pública, e parece existir um consenso no sentido de que a interatividade afasta a atuação do ECAD¹³⁴. Do lado da Ubem, na reunião de diretoria de 11 de junho de 2012, ficou estabelecido que seria feita uma proposta ao ECAD, de acordo com a qual as editoras manteriam “100% das prerrogativas para o streaming interativo”, mas “concederiam ao ECAD uma participação econômica de 20%”. As editoras ficariam responsáveis por emitir a única autorização necessária para a oferta de streaming interativo, e que os valores repassados ao ECAD referir-se-iam somente a direitos de autor (não os conexos), e com distribuição direta.

134 Em 8 de outubro de 2012, os diretores discutem se um determinado serviço deveria ser objeto de licenciamento pela Ubem, e chegaram à conclusão de que o serviço não oferecia interatividade (e portanto seria objeto de licenciamento somente pelo ECAD). No mesmo dia, discutiram a ambientação musical em sites, e, argumentando que ali existem dois direitos (execução e sincronização), não chegaram a nenhuma conclusão.

O acordo final manteve essas condições, mas com alterações na divisão das receitas do streaming interativo: seria de 75/25 (25% ao ECAD), “não sendo execução pública, mas sim uma participação econômica ou acordo operacional”. Os usuários pagariam os 25% ao ECAD diretamente, e convênios já feitos teriam de ser aditados. Na Ata n. 401 da Assembleia Geral Extraordinária do ECAD, de 15 de agosto de 2012, fica também registrado que foi:

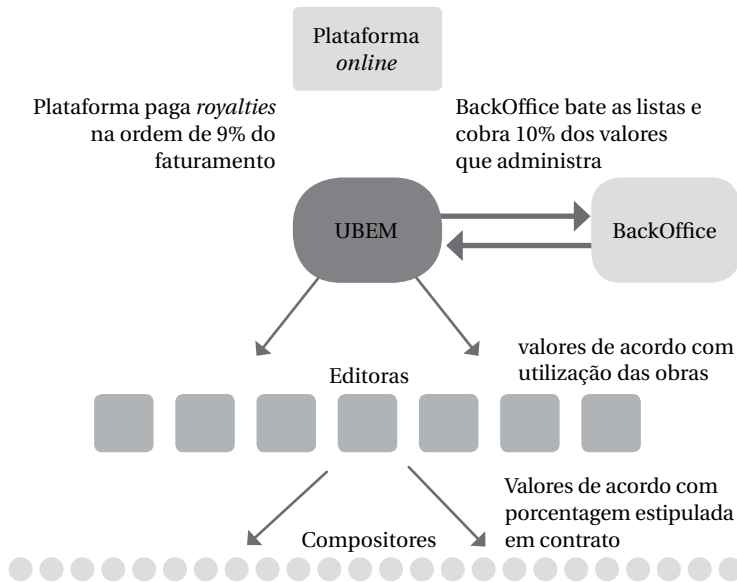
Aprovada a proposta apresentada pela UBC, que traduz a decisão dos editores-Ubem. Doravante, todos os portais que tenham música e que nas quais haja qualquer tipo de interatividade, serão cobrados apenas pela Ubem, que identificará no contrato que 75% dos valores pagos caberão para o pagamento dos direitos de reprodução (Ubem) e 25% para os direitos de execução pública (ECAD). ECAD e Ubem deverão fazer uma reunião de trabalho para acertarem os procedimentos operacionais. Os portais serão obrigados por contrato a remeterem as informações necessárias à distribuição. Haverá redução no percentual societário do ECAD pelo fato de não haver participação nem de arrecadação nem de jurídico no procedimento de cobrança.

Um detalhe que aparece em ata de Assembleia do ECAD somente em abril de 2014 é que esse acordo previa também que a taxa de administração praticada pelo ECAD, nesses casos, seria reduzida em 50% (Ata da 428ª reunião). Em evento sobre streaming realizado na CAASP em 27 de outubro de 2015, representantes de associações que compõem o ECAD e a da Ubem informaram que o acordo operacional teria sido desfeito, devido a pressões externas; até o momento de publicação deste livro, não há registro de atas documentando essa decisão.

As reuniões seguintes da diretoria da Ubem, entre 2012 e 2014, discutiram as demais condições que a Ubem impõe aos serviços de streaming interativo, ou seja, garantias mínimas anuais ou trimestrais e adiantamentos às plataformas de streaming interativo. A operacionalização dos adiantamentos, em especial, estava sendo um desafio. O que se discutiu, então, é que o procedimento seria mais simples quanto aos mínimos garantidos.

Nesse período (entre 2012 e 2014), são mencionados diversos valores relativos àqueles adiantamentos, como US\$ 350.000 para dois anos (grande empresa do ramo de tecnologia, que oferece streaming e serviços em nuvem), US\$ 40.000,00 para três anos (plataforma de empresa do ramo fonográfico), R\$ 50.000 por trimestre (empresa de telecomunicações), R\$ 100.000 por ano (Idem); quanto a garantias mínimas, há menções de R\$ 390.000 a R\$ 30.000 por trimestre, para plataformas de streaming de tamanhos diferentes, e de US\$ 1.850.000,00 por dois anos para empresa de telecomunicações com atuação regional.

A ata de 6 de agosto de 2012 revela, também, as taxas de administração cobradas pela empresa BackOffice: ficava acordado que o teto seria de 12% em 2012, 11% em 2013 e 10% a partir de 2014, e que o contrato ficaria vigente até o fim de 2015.



Fluxograma: fluxo de valores no complexo Ubem (ECAD não considerado). Fonte: elaboração própria.

Por fim, vários representantes de plataformas vêm mencionando desconfiança pelo fato de Ubem e ECAD serem representados pelo mesmo advogado. Referem-se ao consultor jurídico da Ubem, que seria também advogado da UBC. Um funcionário de plataforma, referindo-se a essa situação, chegou a afirmar que “não é à toa que o ECAD é tão investigado”, já que

o trabalho em conjunto entre ECAD e Ubem quanto ao streaming padece, em sua visão, de grave falta de transparência.

Outras associações ensaiam representar outros grupos de editoras, e a própria UBC, a mais antiga das associações de gestão coletiva para execução pública musical no Brasil, começou a cuidar também do mercado digital:

Tradicionalmente, os direitos autorais se dividem em direitos de reprodução/distribuição (fonomecânicos) e direitos de execução pública, de acordo com o uso que se faz da música. Em um ambiente digital, alguns tipos de direito se confundem. Por isso, hoje se fala em direitos digitais.

O armazenamento que é feito nesses novos meios pode ter a finalidade tanto de ofertar as obras e fonogramas ao público apenas para serem ouvidos (streaming, *webcasting*, *simulcasting*) quanto para fazer uma descarga do arquivo (permanente ou temporária).

Dessa maneira, o direito de reprodução pode ser uma condição necessária tanto para a execução pública, quanto para a distribuição de exemplares. Nesse caso, os direitos de execução e distribuição se confundem, o que pode causar dificuldades na cobrança, já que, tradicionalmente, diferentes entidades seriam responsáveis por cada tipo de direito.

Para resolver o problema, a UBC, desde 2010, passou a representar também direitos de reprodução, além dos de execução pública, sua principal e tradicional atividade. O titular que tiver interesse em se filiar para esses direitos deve entrar em contato com o departamento de licenciamento (21) 2223-3233.

[...]

Já os direitos do autor da obra musical são pagos para a respectiva editora ou para quem representa os direitos fonomecânicos. A UBC, que representa alguns autores e editoras para estes direitos, por exemplo, já possui contrato com algumas lojas atuantes no Brasil, como o iTunes, a Deezer, Rdio e Spotify (que começa a operar no Brasil em

breve). A UBC já possui a tecnologia que permite intercambiar metadados no formato DDEX, que é o formato usado pelos principais DSPs (Digital Service Providers) para informar sobre o uso ou venda de arquivos digitais. (CALIXTO: 2013, p. 10).

Há também editoras que não fazem parte de nenhuma associação, e negociam separadamente, como é o caso da Fermata do Brasil, que oferece em seu próprio site um formulário para licenciamento das obras que fazem parte de seu catálogo.

Dessas peculiaridades decorreria que as gravadoras se declarariam, de acordo com atores de plataformas de streaming, particularmente temerosas em apostar nos serviços no Brasil. Elas esperam que eles cresçam, atinjam um maior mercado consumidor, antes de apostar no modelo. Assim, evitam o risco de matar uma fonte de renda que ainda representa receitas: a venda física. Um funcionário de plataforma afirmou que estão ocorrendo conversas, no mercado, para definição de taxas máximas a serem pagas para gravadoras e editoras no caso do streaming, já que não existiria um paradigma tal como ocorreu no caso do mercado de vendas físicas. É interessante a visão: como detalharemos em seguida, os serviços de streaming interativo têm sido alvo de ataques na mídia por parte de artistas, conhecidos e não conhecidos, atuais e de obra mais antiga, precisamente pelo que entendem ser a baixa remuneração oferecida pelo modelo. Dessas percepções contrapostas, percebe-se que os fluxos e valores de direitos autorais no mercado de streaming são o objeto de disputas entre diversos atores, de acordo com a posição que ocupam e o foco predominante sob o qual enxergam o sistema.

A divisão de *royalties* que se convencionou no mercado de streaming interativo – independentemente da celeuma entre os 9% ou os 12% – levanta outras considerações essenciais. Fosse o ECAD o intitulado a cobrar todos os direitos, de autor e conexos, como o faz em relação aos usuários de música na modalidade execução pública, teríamos uma divisão bastante distinta.

Por conta do desenvolvimento histórico da atividade de gestão coletiva de música, que teve início, no Brasil, com a gestão dos direitos do compositor sobre partituras, houve uma composição desigual, na distribuição dos direitos de execução pública, entre o direito autoral e o conexo (produtores fonográficos, intérpretes e músicos executantes). No ECAD, 2/3 do arrecada-

dados por música mecânica são destinados à parte autoral, e 1/3 às outras partes. No caso de música ao vivo, pelo caráter da execução (não envolve utilização de fonograma), a arrecadação é integralmente destinada à parte autoral. A distribuição de valores relativos a direitos conexos teve início, no Brasil, em 1967, com a ratificação da Convenção de Roma, que previa esses direitos, e à integração da Socinpro ao então SDDA (Sistema de Defesa do Direito Autoral, um proto-ECAD). Tratamos dessa história em detalhes no “Capítulo 1” deste livro.

Não foi sem disputas que se convencionaram as parcelas devidas aos detentores de direito de autor e de direitos conexos. No entanto, a desproporção era compensada, na medida em que os detentores de direitos conexos tinham outras fontes razoáveis de *royalties*: a eles sempre coube a maior parte dos *royalties de vendas*, valores decorrentes da venda de mídia física: LPs, fitas, CDs. A lógica subjacente é que a mídia física tem um custo por unidade, ao contrário da composição; à gravadora caberia então não somente a remuneração pelo direito conexo (produtor fonográfico), mas também pela produção da mídia. Os intérpretes e músicos executantes receberiam, por praxe, suas parcelas desses *royalties* a partir dos contratos firmados com as gravadoras. Cabe ressaltar, no entanto, que, de acordo com advogados de direito autoral, a praxe estabelecida até os dias de hoje é que o músico executante receba, da gravadora, apenas o cachê pela participação na gravação – como regra, contratos de cessão total de direitos excluem sua participação em *royalties* subsequentes.

Como não poderia deixar de ser, a queda vertiginosa na venda de CDs, a partir dos anos 2000, foi um desestabilizador dessa composição de interesses. Nesse momento, as gravadoras teriam aventado a possibilidade de buscar um aumento no percentual dedicado ao direito conexo na execução pública, ou seja, no ECAD, como forma de compensação. Mas o fato de todas as associações do sistema ECAD, no Brasil, representarem todos os direitos, e, assim, terem em seus quadros editoras e gravadoras – em vez de, tal como ocorre em geral, haver associações separadas para cada tipo de direito – faz com que seja difícil alterar a relação de forças já existente. Se os representantes da parte autoral têm mais votos, devido ao voto proporcional – que deve acabar, persistindo a reforma legislativa – eles dificilmente diminuirão o quanto arrecadam.

Como os serviços de streaming interativo têm sido entendidos, pelo mercado, como uma compensação às gravadoras pelas perdas com as ven-

das físicas – ou, ainda, como uma possível substituição delas, no futuro – permaneceu o acordo básico quanto à divisão de *royalties* da venda de mídia física. Desse cenário que descrevemos, há, contudo, três pontos importantes a serem ponderados.

O primeiro é que, no discurso predominante, essa divisão fazia sentido por conta dos gastos com a mídia física, que não existem nesse caso. O segundo é que, caso ocorra um processo de substituição de formas de escuta como a rádio para formas interativas na Internet, os autores verão sua parcela de distribuição bastante diminuída, no bolo, em relação aos detentores de direitos conexos, já que uma remuneração substancial aos compositores é garantida pela proporção a que se lhes distribui em razão da rádio. E, finalmente, um modelo no qual o ECAD (ou uma associação semelhante ao ECAD) é afastado pode significar o fim de uma fonte de recursos aos músicos executantes. No modelo ECAD, eles recebem *royalties*, ainda que em parcela diminuta: relativamente ao 1/3 distribuído à parte conexa, recebem 16,6%, ou 5,53% do total distribuído a título de música mecânica. Por menor que seja o valor, a parcela foi duramente disputada, como mostramos no “Capítulo 1”. Se subsiste o cenário atual em que o músico executante cede seus direitos à gravadora e não é remunerado por *royalties* em função da utilização do fonograma, no novo modelo o músico não receberá quaisquer valores.

8.5.2. As gravadoras

O determinante para o início de uma operação de serviços de streaming por assinatura em qualquer país é a negociação com as gravadoras, que estão em posição negocial certamente mais favorável. Essa posição foi favorecida por uma progressiva concentração na indústria fonográfica global na última década, que resultou na formação de três *majors*.

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

Os discursos sobre perdas da “indústria musical” (quando o mais correto seria falar em perdas da indústria fonográfica) têm também servido como reforço a esse processo: quando ocorreu a fusão Sony-BMG em 2004, por exemplo, a Comissão Europeia aceitou o argumento da necessidade de consolidação em vista de um mercado em decadência (ROGERS: 2013, p. 33). Aponta-se, também, que a criação do CD no fim da década de 1980 facilitou a concentração, na medida em que se promoveu um processo de substituição, no qual catálogos antigos lançados em vinil eram agora relançados em CD – o que favorecia detentores de sucessos do passado, ou incentivou a compra pelas *majors* de catálogos importantes, como o da Motown, Island e Virgin.

O conceito de artista, selo ou gravadora independente costuma ser pensado em oposição às *majors*, ou seja, é independente quem não é ou não está vinculado a uma *major*. Como as *majors* têm também participações em gravadoras menores, alguns critérios podem ser estabelecidos no mercado para a definição do que é verdadeiramente independente. Assim, a AIM, uma organização que representa diversas empresas independentes no Reino Unido e na Irlanda, somente aceita em seus quadros empresas nas quais o capital da *major* corresponda a no máximo 50% do total. É bastante comum, também, que selos independentes entrem em acordos com as *majors* para atividades específicas, como promoção, *marketing* ou distribuição. Diante da dificuldade negocial em que se encontram, associações profissionais de independentes têm se organizado, como, por exemplo, a WIN – Worldwide Independent Network, a europeia Impala, a norte-americana A2IM, e a brasileira ABPI. Ao mesmo tempo, o processo de concentração tem consistido, também, na compra de independentes pelas *majors*¹³⁵.

Os serviços de música digital sempre começam a negociar primeiro com quem tem o maior catálogo. As plataformas de streaming queixam-se de que, embora as gravadoras estejam hoje mais abertas a experimentar na Internet, ainda teriam postura tímida e emperrariam suas iniciativas, já que todo e qualquer serviço e possibilidade oferecido pela plataforma teria

135 “For example, 2002 saw BMG purchase Zomba, what was then the world’s largest independent company for a reported US\$3 billion. It is now a division of Sony Music Entertainment. Mute was acquired by EMI. Rykodisc, the company once owned by former Island Records founder Chris Blackwell, was bought by the Warner Music Group in 2006. V2, the label started in the 1990s by Richard Branson following the sale of Virgin to EMI is now owned by Universal. Until July 2007 Sanctuary Records was the largest independent record label in the United Kingdom until it too was acquired by Universal” (ROGERS: 2013, p. 132).

de ser negociado previamente com a gravadora. Um exemplo é o período de *trial*, que poderia ser mais longo, não fossem as dificuldades negociais. “A gente não deixa de oferecer um serviço mais inteligente porque a gente não tem criatividade, é porque a gente não conseguiu aprovar mesmo e o modelo econômico não se justificou”, afirma um funcionário de outra plataforma. Ele revela que é “extremamente dependente das grandes gravadoras, especialmente”, por oferecer um produto que se pretende de catálogo ilimitado. Em suas palavras, as plataformas não são donas do produto, mas somente da tecnologia, já que o conteúdo é de terceiros e a negociação coloca-se como uma “batalha”. Em sua empresa há uma área inteira de relacionamento com as grandes gravadoras, desde ações de *marketing* até todas as negociações de contratos.

De acordo com outro funcionário de plataforma, as três *majors* teriam, no Brasil, cerca de 65% do mercado, e a negociação com a Universal, detentora do maior catálogo de todos, acaba impondo os parâmetros de negociação com as demais. A partir disso, as plataformas tentam manter os mesmos parâmetros de negociação, para preservar sua margem, a não ser que se trate de um catálogo muito especial.

A ideia de que os atores tradicionais do negócio da música custaram a aceitar os novos modelos de negócio com a música digital é um consenso no mercado brasileiro¹³⁶. O fato dos próprios avanços relevantes em música digital, como o formato MP3 e os tocadores MP3, terem sido desenvolvidos por atores alheios à indústria musical (ao contrário do CD e da fita cassete, por exemplo), parece ter contribuído para essa desconfiância. Aparecem, em suas falas, exemplos de várias iniciativas que foram bloqueadas pelas gravadoras, que, quando não negavam, cobravam preços exorbitantes.

Atualmente, embora o streaming esteja sendo festejado, como bem demonstra o relatório de 2015 de música digital da IFPI, as gravadoras continuam mergulhando no modelo com cautela: adotaram a prática de exigir mínimos garantidos, ou seja, patamares mínimos de remuneração, independentemente do quanto os serviços arrecadassem. Frequentemente, esses mínimos garantidos foram também cobrados de forma adiantada – os “advanceds”. “Eles não estavam a fim de jogar junto; era *show me the money*”, afirmou um funcionário de plataforma. Isso teria sido uma barreira para operadoras, para novos atores. “A gente poderia estar em ou-

136 Um estudo feito por Rogers indicou posições semelhantes dentre entrevistados de diversos países de língua inglesa, em especial a Irlanda (2013, p. 54).

tro patamar de música digital”, se não houvesse esse atraso. Embora haja uma reprovação embutida nessa fala, é evidente também que existe entre esses atores um certo senso de justificação: mencionam compreender o receio de investir em algo incerto, já que um passo errado poderia levar uma empresa à falência. Um deles afirmou que os próprios funcionários das gravadoras envelheceram, continuaram insistindo em modelos que não faziam mais sentido, e esse envelhecimento de mentalidade não foi percebido tão rapidamente.

Os serviços só conseguiram começar a se desenvolver quando encontraram investidores dispostos a apostar e assumir os riscos, e injetar o dinheiro necessário para o desenvolvimento da tecnologia, o pagamento desses mínimos garantidos e os *advanceds*. “Não tem mágica”, diz um representante de plataforma; “a margem de quem faz o serviço é muito pequena; a maior parte vai para o conteúdo”. É por essa razão, como também já mencionamos, que o mercado parece perceber ser muito difícil existirem serviços locais: o custo inicial é grande, e é a escala que paga os serviços.

Se não existe, nas falas da maioria desses atores, uma reprovação por inteiro do modelo da indústria tradicional, com exceção de certos consensos – como o de que os contratos pré-crise da indústria musical eram draconianos – eles mostram todos uma certa desconfiança quanto ao futuro das grandes estruturas das gravadoras. Um deles menciona, por exemplo, que suas estruturas foram enxugando nos últimos anos: “a Universal tinha um prédio inteiro na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, com estúdios, e que hoje é um andar de prédio comercial. O mesmo ocorreu com a Warner, na Gávea” (referindo-se a bairros do Rio de Janeiro). Como veremos, o setor mais crítico à forma como as gravadoras ainda estão estruturadas é o das agregadoras de conteúdo, que se veem como atores a substituir, no futuro, as funções dessas grandes empresas, ainda que parcialmente.

8.5.3. Remuneração dos artistas: polemizando o streaming por assinatura

Não têm sido raros os ataques de artistas à remuneração que recebem pela exploração de suas músicas nos serviços de streaming. A artista islandesa Björk ganhou destaque na mídia especializada por não ter lançado seu álbum de 2015, o *Vulnicura*, no Spotify. Afirmou que não foi pelo dinheiro, “mas pelo respeito”; “trabalhar em algo por dois ou três anos e então, ah!, aqui está, de graça”, e ainda que “a coisa do streaming não parece correta; não sei por que, mas parece apenas insano”. Ela afirmou, ainda,

que o modelo do Netflix parece melhor, porque os filmes só se tornam disponíveis depois de uma temporada no cinema – para a música, seria melhor primeiro um lançamento físico, antes de entrar para uma plataforma de streaming¹³⁷.

Posições como a de Björk têm ganhado forte destaque na mídia desde 2011 – ano do lançamento do Spotify nos Estados Unidos e da compra do Napster pela Rhapsody. Em novembro de 2012, uma matéria de Damon Krukowski, da banda Damon and Naomi (e, anteriormente, da Galaxie 500), no site Pitchfork, ganhou grande destaque: ele dissecava os valores que recebia do Pandora e do Spotify, e, argumentando que precisava de 312.000 *streams* no Pandora e 47.680 no Spotify para ganhar o equivalente a uma venda de LP, afirmava que, “as businesses, Pandora and Spotify are divorced from music”, e que teria parado de ver esses serviços como fonte financeira¹³⁸.

Krukowski escreveu no contexto do início de uma guerra de dados sobre ganhos com as plataformas de streaming, abrindo um debate que, para críticos como Mark Mulligan do *Music Industry Blog*, foi prejudicado por dificuldades de interpretação e contextualização dos dados – por não levar em conta situações diferentes como a do artista, a do compositor, a questão do acordo que cada um tem com gravadoras, agregadoras, editoras, entidades de gestão coletiva, ou mesmo acordos especiais com as plataformas¹³⁹. O argumento que ele levantava era um que viria a aparecer no discurso dos defensores do modelo em geral, de declarações públicas vindas das plataformas às falas dos nossos entrevistados, como veremos logo adiante: o sucesso do streaming por assinatura é dependente de escala, e os pagamentos não devem ser comparados aos de vendas de discos ou downloads, já que se estendem no tempo. Outras defesas apareceriam no mesmo período, mas em geral menos publicizadas que os ataques¹⁴⁰.

Em julho de 2013, Thom Yorke, mais conhecido por seu trabalho na banda inglesa Radiohead, relançou o rebuliço ao retirar todas as suas músicas solo e de seu grupo Atoms for Peace do Spotify, alegando que “new

137 “Bjork On Keeping *Vulnicura* Off Spotify”, em *Fast Company*, 2015.

138 “Making Cents”, em *Pitchfork*, 14/11/2012.

139 “How much streaming is really worth to artists: a consumption analysis”, em *Music Industry Blog*, 12/12/2012.

140 Um exemplo notável foi a resposta de David Macias, presidente de uma empresa de distribuição de álbuns, ao “Making cents” de Krukowski, no site <Hypebot.com> (“Making Dollars: Clearing Up Spotify Payment Confusion”, 11/2012).

artists get paid fuck all with this model”¹⁴¹ – e, meses depois, estendeu-se no assunto, argumentando que os serviços de streaming estariam tentando funcionar como novos *gatekeepers*, e que os artistas deveriam encontrar novas formas de tomar em suas mãos a venda de seu trabalho¹⁴². Yorke refere-se à experiência da banda Radiohead no autolançamento do álbum *In Rainbows*, em 2007: o álbum ficou disponível para download pelo preço que o comprador achasse adequado.

Outros episódios seriam marcantes na disputa: em março de 2014, a banda norte-americana Vulfpeck, afirmando agir em protesto ao baixo pagamento feito pelo Spotify aos artistas, subiu na plataforma um álbum inteiramente silencioso – o *Sleepify*, e fez campanha para que as pessoas “ouvíssem” o álbum quando dormiam. Os valores arrecadados (contabilizaram-se 20 mil dólares em streams) seriam destinados a um *tour* gratuito da banda. O Spotify eliminou o álbum, dois meses depois, por violação dos termos de uso¹⁴³. Em novembro de mesmo ano, a artista Taylor Swift removeu todo seu catálogo do Spotify – um dos mais tocados na plataforma, já que naquele momento 25% dos usuários já haviam feito uso desse catálogo – logo antes do lançamento de seu álbum 1989, sem dar declarações, o que levou a uma série de especulações¹⁴⁴.

Em novembro de 2014, o Spotify divulgou que, em 2013, suas receitas teriam sido 74% maiores que em 2012 (total de 1.03 bilhões de euros), mas que ainda operava em prejuízo – de 80 milhões de euros naquele ano (contra perdas de 115 milhões em 2012)¹⁴⁵. A declaração foi entendida como uma tentativa de resposta à grande repercussão pública que teve a saída de artistas de sua plataforma, e às suas reclamações: os baixos pagamentos não estariam ligados a lucros estratosféricos, como seria de se imaginar. De fato, as plataformas vêm desenvolvendo uma batalha de relações públicas

141 “Other big names from the past such as Led Zeppelin and King Crimson have refused to put their music on streaming services. King Crimson frontman Robert Fripp has been a vocal critic of the amounts that artists signed to labels are paid for their music – and has not acceded to putting any music on them, nor on services such as iTunes”. (“Thom Yorke blasts Spotify on Twitter as he pulls his music”, em *The Guardian*, 15/07/2013).

142 “Thom Yorke calls Spotify ‘the last desperate fart of a dying corpse’”, em *The Guardian*, 07/10/2013.

143 “The band that tried to make money from Spotify has been banned from spotify”, em *Vice Motherboard*, 7/05/2014.

144 “Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties”, em *The Guardian*, 05/11/2014.

145 “As music streaming grows, Spotify reports rising revenue and a loss”, em *New York Times*, 25/11/2014.

para buscar se firmar como favoráveis aos artistas. Assim, por exemplo, no início junho de 2015, o Spotify divulgou ter pago mais de US\$ 300 milhões em *royalties* só em 2015, e US\$ 3 bilhões em sua história¹⁴⁶.

Afora as questões relativas ao modelo em si, a briga é garantida: o modelo de pagamento dos serviços de streaming é mais complexo e menos transparente que o do download, já que o valor pago por *stream* é variável – trata-se de uma porcentagem com base no número total de *streams* de todas as músicas da plataforma, e nas receitas totais do serviço. Além disso, nem sempre é claro para o artista ou compositor, ou para quem analisa os dados publicados por eles, o quanto recebe a título de quê, e quais são os intermediários no processo e quanto cada um deles recebe.

Dessa dificuldade também decorre que, enquanto as plataformas de streaming por assinatura têm sido o foco de uma batalha de dados e de mídia, outras plataformas de streaming como o YouTube, que tem outro modelo, plataformas de compartilhamento não licenciado de arquivos e a indústria tradicional em geral são poupadas. De outro lado, fica a defesa resoluta do streaming, que não coloca em questão como o modelo poderia ir além, como poderia ser mais transparente, lidar de novas formas com diferenças entre catálogos antigos e “novos artistas” (tema que aparece frequentemente nas polêmicas), ou como interferir de forma mais ampla nas instituições da indústria musical, como, por exemplo, as entidades responsáveis pela coleta e distribuição dos direitos.

A esse respeito, o mercado independente parece estar se mobilizando. É bastante significativa, por exemplo, uma iniciativa da Worldwide Independent Network (for Music), rede internacional de associações do mercado independente (da qual a brasileira ABMI faz parte), a Fair Digital Deals Declaration:

We make the following declaration in connection with the distribution of recordings in digital services.

We will:

1. Ensure that artists' share of download and streaming revenues is clearly explained in recording agreements and royalty statements in reasonable summary form.
2. Account to artists a good-faith pro-rata share of any reve-

146 “Spotify chega a 20 milhões de assinantes”, em *O Estado de S. Paulo*, 10/06/2015.

nues and other compensation from digital services that stem from the monetization of recordings but are not attributed to specific recordings or performances.

3. Encourage better standards of information from digital services on the usage and monetisation of music.
4. Support artists who choose to oppose, including publicly, unauthorized uses of their music.
5. Support the collective position of the global independent record company sector as outlined in the Global Independent Manifesto below.

We wholly disapprove of certain practices which leave artists under-recompensed and under-informed in the digital marketplace and will work together with the artist community to counter these practices¹⁴⁷.

As plataformas, de seu lado, insistem incansavelmente na necessidade de escala para que os serviços passem a se tornar mais vantajosos aos artistas. As críticas ignorariam “o óbvio: que o quanto o artista ganha depende da base de assinantes”. O valor do *view*, num serviço de streaming, não é fixo, como é fixo o ganho por um download. Ele é definido em função da base de assinantes e, portanto, do quanto aquele serviço está arrecadando mensalmente. Assim, o aumento no valor por *view* dependeria do aquecimento desse mercado. Atores desse mercado mencionaram, mais de uma vez, os expressivos ganhos da indústria musical na Suécia em 2013, em função do streaming, num entendimento de que os demais países estariam passando apenas por um período de transição. Embora isso possa realmente ocorrer, quando assim colocadas, essas falas parecem ignorar os fatores que determinam a maior ou menor adoção do modelo no Brasil e em outros países periféricos.

Diferente é a percepção dos advogados de direito autoral, que afirmaram que a diminuição dos ganhos pode estar apenas refletindo valores mais reais, já que o meio digital provoca transformações na escassez artificial que é a razão de ser do direito autoral. Um deles afirmou acreditar que o acesso aumentou, e que, com isso, a Era dos ganhos extraordinários com música estaria para acabar.

147 Disponível em: <<http://winformusic.org/declarationhomepage/fair-digital-deals-pledge/>>. Acesso em: 02/04/2015. O Global Independent Manifesto, citado no texto, também se encontra no *link*, e dá bastante ênfase ao valor da transparência.

As falas dos agentes de mercado também revelam uma avaliação de que alguns artistas descontentes estariam “pedindo demais dos serviços”: para um artista iniciante, admite um funcionário de plataforma, “a principal vantagem é exposição – realmente o ganho financeiro é pequeno”. Mas, prossegue, esse ganho seria pequeno também em todos os outros mercados, porque “não há como ganhar dinheiro tendo mil fãs”. “A gente gera menos dinheiro que outros mercados musicais, como a venda de CDs; mas a gente dura mais tempo no tempo”. Essa afirmação é representativa de um argumento que tem sido cada vez mais adotado pela indústria, nas disputas a respeito dos valores pagos pelo streaming. A ideia que se busca emplacar é que a comparação dos ganhos com vendas de CDs não seria adequada, já que, por mais que, de início, a venda de CDs possa gerar mais receitas, o streaming dará receitas sempre que a música for escutada. Ou, ainda, que o valor poderia ser maior que o da venda de CD, considerando que aquele CD fosse muito escutado ao longo do tempo (e o valor de audição superasse o valor de venda). Um exemplo desse discurso também está presente no relatório da IFPI de 2014:

Carl Vernersson is from the management company At Night Management who manages the international best-selling Swedish DJ Avicii. He points to three key benefits to artists of streaming services. First, financial: “From a financial perspective, streaming gives songs a longer life and sustainability, meaning that you receive income over a long time. It may not be as much as when you get something peaking on a download service in the first three or four weeks. But with streaming, it generates income for ten, fifteen or twenty years, and that is royalties, not just publishing income. Looking outside Sweden, I think that once services like Spotify are established for a couple of years it will show artists that streaming is a sustainable income, not a six-month-per-album income” (IFPI: 2014, p. 19).

Os detentores de direitos autorais são remunerados *pro rata*: as plataformas recebem os valores dos assinantes, descontam os tributos, e dividem os valores com as gravadoras e editoras proporcionalmente, de acordo com o que foi ouvido. Como colocamos atrás, os representantes do mercado afirmam que algo em torno de 70% das receitas das plataformas de

streaming interativo, descontados os tributos, são destinados aos detentores de direitos como um todo; os artistas e compositores receberão, ao final, de acordo com os contratos estabelecidos – os artistas com as gravadoras, os compositores com as editoras. Quanto ao artista, de acordo com um representante de plataforma de streaming, essa parcela tem variado entre 5 e 20% do total repassado – a depender, principalmente, do peso e importância do artista no mercado. Em um texto de março de 2014, no entanto, David Byrne afirma que a Warner Bros, que detém controle sobre vários de seus discos gravados, mudou sua remuneração em relação ao streaming para 50/50 (50% dos valores são direcionados a ele). Como ele mesmo afirma, é muito difícil saber se essa política é geral e se outras gravadoras estão aderindo a uma divisão semelhante, dada a histórica falta de transparência quanto a esses contratos (BYRNE: 2014)

O artista pode também ser remunerado por meio de seu distribuidor digital – a agregadora. É o caso do artista independente.

Tem muito artista independente, com essa crise na indústria fonográfica, e ao mesmo tempo a evolução da tecnologia, ficou muito fácil produzir música. Todo mundo consegue hoje gravar um disco. Antigamente você tinha que ter um estúdio para gravar na fita, para essa fita ir para a masterização, virar um vinil e essas coisas todas. Hoje em dia com o digital ficou muito fácil, toda banda grava, no seu estúdio *home office*, computador e pronto. Tá, mas como que ela bota a música dele disponível? Ele precisa ter um acordo com [a plataforma de streaming] para poder botar música.

(Funcionário de plataforma de streaming)

8.6. UM NOVO INTERMEDIÁRIO NO MERCADO MUSICAL: AS AGREGADORAS

Um distribuidor existe em qualquer modelo de negócios
(Representante de agregadora)

As agregadoras são um conjunto de atores relativamente novos no sistema de gestão coletiva. Elas começaram a surgir no cenário da música digital no fim da década de 1990, com o objetivo de distribuir conteúdo de

artistas e selos independentes no universo digital. Já em 1997, foi fundada a empresa The Orchard, nos Estados Unidos; em 1998, seria a vez da CDBaby. Ambas surgiram com o objetivo de distribuir música de artistas independentes, ainda no mundo *offline*. No discurso de Derek Sivers, fundador da CDBaby, sua visão para criar a empresa envolvia uma “rebelião contra a distribuição tradicional”, que funcionava de cima para baixo. Músico de carreira, Derek criou a empresa, inicialmente, para distribuir seus próprios CDs. A ideia seria:

Number one, I want to be paid every week from the sales of my CD. Number two, I want the full name and address of everybody who buys my CD, because to me, those are my fans. They used the store to get to me, so they're my customers, not the store's customers. Number three, never be kicked out for not selling enough. That was crucial, because traditional distribution gives you like a ninety-day window. “Okay, we'll put you in some shopping malls, but hey, if it doesn't sell well in ninety days, you're out, and we won't ever talk to you again.” [...] And then, number four, never allow any paid placement. That means no advertising, nobody buying to get placed higher than anybody else, front page or anything like that, because once you allow paid placement, it's just like the root of all corruption—it's not fair to those who can't afford it (SIVERS: 2005).

No ano seguinte à sua fundação, a The Orchard passou a distribuir para a loja *online* CD Now; em 2003, quando o iTunes lançou o seu serviço de download, essas empresas passaram a distribuir seu catálogo também ali. Foi a partir da metade do fim dos anos 2000 e início da década de 2010 que esse tipo de serviço foi popularizado. Trata-se exatamente da mesma época em que a venda de música digital começou a crescer, e as plataformas de venda de música passaram a ter dificuldades em realizar por si mesmas a negociação individual com os autores e artistas.

Ainda que o custo de produção das grandes gravadoras tenha reduzido com o processo de digitalização, elas ainda recebem mais solicitações de artistas do que conseguem atender. Proliferaram, assim, casos de editoras que, não conseguindo emplacar gravações de suas composições, come-

çaram a abrir setores de produção de fonogramas, ou celebrar convênios com gravadoras menores – os selos. O aprofundamento das mudanças no mercado fez com que artistas grandes, que outrora estariam em grandes gravadoras, buscassem modelos alternativos de produção, *marketing* e distribuição. Daí a ascensão das agregadoras.

Um funcionário de agregadora relatou que, quando o iTunes começou a venda de faixas, qualquer pessoa que quisesse ter suas músicas na plataforma era elegível. No entanto, a administração do iTunes não teria conseguido identificar casos em que alguém se fazia passar por detentor de direitos sobre aquela faixa, sem de fato o ser. Mais do que isso, a plataforma não tinha ou não lhe interessava ter a tecnologia para realizar todos os micropagamentos aos detentores que, individualmente, com ela estabeleciam contratos. Dessa situação teria decorrido o que o este funcionário classificou como terceirização, e que estaria ocorrendo crescentemente com outros serviços digitais, como o YouTube.

É este fenômeno que, levando a percepção e a retórica dos benefícios trazidos pela Internet para a cultura independente em consideração, chamamos aqui de reintermediação.

Com relação ao serviço que oferecem, as agregadoras podem realizar funções distintas, mas caracterizam-se, como identidade principal e como denominador comum, pela atividade de distribuição digital. A empresa ONErpm, por exemplo, oferece, além da distribuição, sua própria loja de downloads e serviços de lojas de downloads para terceiros. Nesses casos, pode fornecer tecnologia para que lojas sejam instaladas em plataformas como o Facebook ou em outros *sites*. Esse tipo de serviço é conhecido como “parceria *white label*”: a ONErpm aplica a tecnologia e faz toda a operação de venda, mas não tem sua marca exibida. Apenas o contratante do serviço expõe sua marca na loja¹⁴⁸.

Do ponto de vista do sistema de gestão coletiva, a agregadora torna-se, portanto, um ator essencial no mercado digital, para a distribuição do

148 Antony Bruno, da Billboard, define o serviço *white label* da seguinte forma: “The term *white label* refers to companies that offer readymade service offerings to other companies that rebrand them as their own. The companies that opt for these services are generally brands that want to integrate, say, digital music into their current offering but aren't interested in partnering with a branded service or don't want to spend the time and money needed to build it themselves”. Ele comenta que a entrada do iTunes no mercado foi desestabilizadora do mercado de *white label*, especialmente por causa de restrições provenientes de DRM, dado que músicas baixadas de outros serviços não podiam ser tocadas no iPod. (BRUNO: 2011).

“direito artístico”, como é chamado o direito conexo neste circuito. Repassando os *royalties* recebidos das plataformas digitais aos selos, gravadoras e artistas, torna-se um intermediador de arrecadação e distribuição. Neste ponto, é importante deixar claro que, como se coloca num local intermediário da cadeia, a agregadora não estabelece nenhuma relação com o ECAD, que, quando quis ou quer cobrar os direitos que representa, o faz diretamente em relação às plataformas. A agregadora tampouco exerce funções relativas ao direito de autor, ou dos compositores, junto às editoras ou a eles mesmos.

O elemento tecnológico do serviço é fortemente destacado pelos agregadores em operação. Dois representantes de agregadoras afirmaram-se como partes de uma empresa de tecnologia. Um deles caracterizou-se primeiramente como uma “fábrica digital” e depois como “caminhão”, para finalmente classificar-se como um “banco” – fazendo uma analogia com as etapas da indústria de mídias físicas. Dessa forma, as agregadoras têm funcionado com três modelos de negócio: provedor / distribuidor de conteúdo; plataforma de serviços; e prestadora de ações de *music branding*.

Sempre se menciona a empresa iMusica como a primeira agregadora em território nacional. Nascida em 2000, o iMusica adotou, em seu modelo, serviços ligeiramente mais amplos que os oferecidos pelas agregadoras do mercado internacional. Criou, em 2002, um portal para venda de música digital para o usuário final, mas a partir de 2005 passou a ser um negócio *business-to-business*, agregando então conteúdo para terceiros venderem, e tornando-se também um *white label provider*, que, como já mencionamos, consiste no uso de tecnologia própria em portais de terceiros. A partir de 2009, começou a trabalhar também com o conceito de *branded content*: oferecer a tecnologia e o conteúdo para grandes marcas fazerem ações de marketing com música – como a campanha com a Tic Tac, em 2007, na qual dois selos da caixinha da bala davam direito a um download. O conceito não é novo nem peculiar do Brasil: um exemplo já longínquo é a campanha que o iTunes fez com a Pepsi, para o Superbowl, nos EUA, em 2003. Um ícone das primeiras tentativas do mercado de emplacar serviços digitais contra a pirataria, a propaganda retratava adolescentes que haviam sido processados por download ilegal, dizendo que agora podiam baixar música de graça sem infringir a lei, com códigos da tampinha da Pepsi¹⁴⁹.

149 “Apple comercial – iTunes Pepsi”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tAWWt0eU91s>>.

Quando afirmamos que o iMusica oferece serviços um pouco mais amplos em relação aos serviços do agregador clássico, é porque, em relação a lojas como iTunes, Deezer, Spotify e Rdio, o serviço prestado é o tradicional: entrega do áudio, licenciado quanto ao direito artístico. Nas relações com a telefonia móvel, no entanto, o iMusica entrega o conteúdo já pronto, liberado de direitos tanto de autor quanto o artístico (chamado “liberação autoral”).

Das agregadoras estrangeiras, algumas têm sede no Brasil, enquanto outras oferecem seus serviços no país, sem uma estrutura robusta ou *marketing* direcionado, como a The Orchard, norte-americana, e a Believe Digital, francesa. Agregadores com sede no Brasil costumam apontar que empresas que prestam serviços no país sem abrir filiais e contratar pessoas experientes no mercado musical brasileiro podem defrontar-se com muitos problemas: o ambiente brasileiro é visto como bastante peculiar, no sentido de existirem restrições incomuns. Uma bastante citada é a limitação de escuta de amostra, no site, a 30 segundos – quando do início dos serviços digitais, o ECAD cobrava, caso a amostra durasse mais tempo. Outro ponto de dificuldade na prestação de serviços desde fora é que a cobrança é feita necessariamente por cartão de crédito internacional, o que restringe enormemente o mercado consumidor. A adoção do PagSeguro, um serviço de pagamento do UOL, significaria uma mudança nesse cenário.

8.6.1. Funcionamento das agregadoras

Em tese, qualquer detentor de fonograma pode fazer o cadastro na plataforma da agregadora, escolhendo, então, o pacote de serviços que lhe convier. A agregadora não faz uma seleção prévia dos conteúdos que deseja – é acessível a todos. Os modelos de assinatura, bem como os valores a serem pagos, variam de acordo com os serviços que serão prestados.

Em geral, as agregadoras operam de forma semelhante, mas relatamos aqui o modelo apresentado pela ONErpm, tal como funcionava em janeiro de 2016. Ao inscrever-se, o artista ou selo concorda em distribuir sua música pelo prazo de um ano, com renovação automática por um período equivalente, podendo sempre rescindir o contrato, com antecedência de 90 dias. O assinante mantém todos os seus direitos e não tem exclusividade geral com a agregadora – a única exclusividade diz respeito às plataformas específicas que serão escolhidas para distribuição do conteúdo. Não seria possível, operacionalmente, que mais de uma agregadora distribísse uma

mesma faixa para o mesmo serviço. Ainda assim, um funcionário de agregadora relatou que, por desconhecimento, é comum que o artista ou selo contrate mais de uma agregadora para o mesmo serviço – inclusive artistas “grandes”, com destaque no mercado musical.

O artista ou selo deve subir os arquivos de música em formato WAV, e oferecer as informações de autoria e participações para cada faixa. Caso o assinante assim deseje, é possível distribuir as músicas licenciadas sob qualquer uma das seis licenças Creative Commons, na versão 3.0 *unported*. A loja da ONErpm também vende o álbum e, se o artista ou selo desejar, as faixas individuais. É possível também selecionar o nível de preços para venda dos arquivos (de R\$ 0,79 a R\$ 1,49, por faixa, e de R\$ 0,79 a R\$ 12,99, por álbum), e escolher até três faixas de cada álbum para distribuir gratuitamente, bem como até quatro para *ringtones*.

Então, o artista ou selo passa a selecionar as lojas em que quer distribuir. Para uma série de lojas, não é necessário pagar pela contratação do pacote: ONErpm, Facebook, YouTube, Spotify, Deezer, Rhapsody, BeatsMusic, MixRadio, Groove, Google Play.

Para distribuição no iTunes, por exemplo, o artista ou selo paga à ONErpm o valor de R\$ 29,90; para a Claro Música, R\$ 9,90. Para todos os 15 serviços pagos para os quais a ONErpm distribui, é possível pagar o pacote único de R\$ 75,00. Existe também o pacote de outros R\$ 75,00 para distribuição em lojas *mobile* (iTunes, Vivo, Claro, Tim, Oi e Algar) e R\$ 59,70 para o pacote de “serviços elite” (Audible Magic, Shazam, Soundcloud e Gracenote). Para distribuição na Vevo, o preço é de R\$ 75,00. O pacote básico inclui também o YouTube, onde a OneRPM é uma MCN – em 29 de janeiro de 2016, consta que a OneRPM tem um total de 1.812 canais, com 36.753.123 assinantes no total¹⁵⁰.

Depois desse primeiro cadastro, as músicas passarão a ser comercializadas nas lojas escolhidas. O “acordo artista”, contrato disponível na plataforma, afirma que o artista receberá “uma taxa de *royalties* até 85% de suas vendas”, considerado o valor líquido, que é aquele efetivamente recebido pela ONErpm, deduzidos os impostos e taxas incidentes. Não fica claro em quais casos ele receberá menos; alguns funcionários de agregadora afirmam a existência de dois padrões de divisão de receitas líquidas (*revenue share*): 70/30 e 80/20, sendo os maiores valores sempre

150 Ver valores atualizados em: <<http://socialblade.com/youtube/network/ONErpm>>.

destinados ao artista/selo. Tem-se estabelecido o 70/30 como padrão internacional: de início, as agregadoras começaram a trabalhar com uma participação menor, e maior repasse. Mas o crescimento de sua atuação para outros serviços, e seus planos de expansão, fizeram com que se estabelecesse esse padrão dos 30%.

Existem contratos que fogem a essa regra e reduzem a porcentagem da agregadora. É o caso de negociações com grandes gravadoras, que possuem catálogos de peso, ou ainda os contratos travados com artistas e selos independentes, mas que a agregadora entende que possuem grande potencial no mercado. Nestes casos de contratos especiais, toda a negociação é feita diretamente entre os detentores de direitos e os representantes da agregadora. Nos contratos de assinatura padrão, tudo se dá por meio da plataforma digital.

Uma vez que as obras passam a ser distribuídas, a agregadora recebe os relatórios das plataformas e os recursos provenientes das vendas, para então fazer o chamado *match*, que, nesse contexto, consiste na separação do montante arrecadado em valores individualizados, atribuindo o que é de quem. A agregadora também vai disponibilizar todos os dados de venda e escuta das músicas numa espécie de relatório de valores, que pode ser acessado pelo detentor da obra a qualquer momento. Esse documento mostra todos os dados disponibilizados nos relatórios das lojas onde as músicas do titular foram comercializadas, como o iTunes, por exemplo. A agregadora recebe o relatório, processa digitalmente, e mostra ao assinante um detalhamento exato do que tocou, em qual plataforma, quantas vezes, e os valores correspondentes em cada caso. Em tese, os saques podem ser feitos a qualquer momento, mas algumas agregadoras estabelecem um limite mínimo de US\$ 500; outras permitem o saque de qualquer ínfimo valor, o que beneficia os pequenos artistas, que tocam menos.

8.6.2. Controle das agregadoras

Se a regra é que agregadoras não estabelecem qualquer processo de aprovação em relação a gêneros ou artistas específicos, a distribuição em operadoras *mobile* é a exceção. Segundo um funcionário de agregadora, 80% do que vende em *mobile* resume-se às 10 músicas mais vendidas; 90% dizem respeito às 20 mais vendidas. Ou seja, nessa modalidade, a diversidade de conteúdos consumidos é bem menor. Assim, são feitos contratos específicos, e somente relativos a grandes sucessos de público.

Como em todos os outros casos em que não ocorre um processo prévio de controle e seleção, é comum que ocorra o *upload* de álbuns “não autorizados”, ou seja, aquele que está se cadastrando não tem direitos. Esse controle é posterior e manual. Por essa razão, as agregadoras, embora se entendam como empresas de tecnologia, devem contar, em seu quadro de funcionários, com especialistas no mercado musical. Afinal, há casos flagrantes, como, por exemplo, relativos a artistas de grande renome. Porém, há casos mais complicados, como as coletâneas.

Um dos casos relatados foi o de um sujeito que cadastrou uma coletânea de funk, com músicas “estouradas” no Brasil, partindo do pressuposto de que não teria problemas, julgando que aquele mercado é informal. O funcionário da agregadora apontou, então, que, apesar de existir certa verdade nisso, o sistema do funk é atípico, mas funciona, e nele há pessoas com direitos sobre os fonogramas. O que ocorre é que, para esse mercado, a venda física não faz sentido – e então tampouco faz sentido, na maioria dos casos, fechar contratos com grandes gravadoras, cujo modelo de negócios ainda está largamente baseado na venda física, pouco relevante para o sistema funk. Num contrato como esse, o músico recebe 14% sobre a venda digital. A ausência desses contratos não quer dizer que não exista outra configuração formal desse mercado, e o conhecimento dessa configuração, no caso relatado, fez com que a agregadora entendesse rapidamente que se tratava de uma fraude.

Uma vez feito o cadastro, as obras são automaticamente distribuídas. Com a detecção da fraude, as agregadoras utilizam suas relações próximas com a indústria para que as plataformas derrubem os álbuns em questão.

8.6.3. Outros serviços prestados por agregadoras

É comum que as agregadoras, além de distribuir músicas e vendê-las em suas plataformas, prestem alguns outros serviços em casos específicos. Elas também podem distribuir vídeos, em algumas ocasiões. Em grandes contratos, ou ainda nos casos em que julga ter em mãos um “achado” musical, a agregadora oferece, também, serviços de *marketing*. Contudo, nessa hipótese, ela vai trabalhar com todos os álbuns daquele selo, gravadora ou artista, exigindo exclusividade.

Um funcionário de agregadora declarou que a empresa recebe cerca de 60 álbuns por dia, e que existe uma curadoria interna, via diretoria de *marketing*, que identifica os melhores, ou ainda os que têm mais relações com

um serviço ou plataforma específica. A agregadora, então, envia sugestões para a loja. Segundo esse funcionário, a única razão para uma plataforma aceitar a sugestão seria a confiança no trabalho de curadoria da agregadora – em uma plataforma específica, afirma, é comum que 20% dos destaques sejam provenientes de suas sugestões. Em sua avaliação, um trabalho bem feito de seleção atrai produtores e empresários descontentes com o trabalho de *marketing* feito nas *majors*, ou ainda com atrasos ou falta de pagamento nos serviços de distribuição.

Deve ficar claro, aqui, que as agregadoras cuidam do fonograma, e não distribuirão valores relativos à composição, ou seja, o direito de autor. O pagamento de *royalties* devidos em função desse direito é feito diretamente pelas plataformas – como indicamos, aos editores e suas associações.

8.6.3. Distribuição digital e distribuição tradicional: agregadoras e gravadoras

Como pode ser percebido, gravadoras e agregadoras têm como principal modelo de negócio a distribuição de conteúdo. Contudo, essa distribuição pode funcionar de modo muito distinto no mercado tradicional e no mercado digital. Os representantes das agregadoras tendem a ver a si próprios como responsáveis por viabilizar a música independente no cenário digital, adotando práticas que consideram ser mais saudáveis do que aquelas usadas pelas grandes gravadoras.

As práticas do passado envolviam contratos de cessão total de direitos, mediante os quais a gravadora passava a ser a detentora do fonograma, e o artista receberia 3% das vendas. Atualmente, esse valor teria subido para 14%. É bastante distinto dos 70% distribuídos pelas agregadoras em caso de distribuição comum. Nesse contexto, a sobrevivência das gravadoras hoje estaria ligada principalmente às decisões tomadas no passado do ponto de vista jurídico: sua força não estaria exatamente no serviço prestado (embora atores novos no mercado reconheçam que fazer um artista “estourar” mundialmente continua dependendo das gravadoras), mas no catálogo de artistas que elas ainda detêm, fruto dos antigos contratos de cessão de direito. As agregadoras, ao contrário, nunca se tornam detentoras dos direitos sobre as músicas, ainda que exijam exclusividade de distribuição.

Outra prática comum às gravadoras era convencer o artista a assinar um contrato no qual estava previsto uma verba de *marketing*, que acabava se tornando um passivo do artista. A gravadora investiria em vendê-lo; as ven-

das pagariam esse débito. Isso teria gerado, na visão dos atores envolvidos com o mercado digital, uma relação invertida, na qual os artistas ficam presos ao contrato, caso as vendas não correspondam à verba que foi investida. A prática pode ser especialmente problemática quando o serviço de *marketing* oferecido pela gravadora não estiver sendo satisfatório – o que resulta em menos vendas, e em mais tempo de prisão ao contrato. Por essa razão, muitos artistas teriam passado a tomar para si a atividade de *marketing* de seu trabalho, contratando por si mesmos profissionais em que confiam.

Dessa forma, devido às novas posturas dos artistas, as gravadoras estariam focando seu serviço na distribuição e, por vezes, na prensagem de discos. A própria prensa, contudo, também começou a ser assumida por vários artistas. Com isso, ele passa a ser o dono do seu fonograma e estabelece com a gravadora um contrato de licenciamento não exclusivo, que pode ser desfeito sem grandes prejuízos.

Na visão dos representantes das agregadoras, não haveria hoje razão alguma para artistas buscarem o trabalho de uma gravadora, desde que não tenham vendido seus catálogos. O papel da gravadora só teria sentido caso o artista queira se tornar um *hit* descomunal, caso no qual as gravadoras ainda têm um papel proeminente. Eles reconhecem, também, que a agregadora não fornece muito suporte nos casos em que o artista opte por realizar distribuição física de mídias. Vale mencionar que, conforme alguns advogados de direito autoral fazem questão de ressaltar, as grandes gravadoras estão hoje recorrendo a formas jurídicas criativas para escapar de sua função de mera distribuidora, como os “contratos 360”, que envolvem porcentagens da empresa em todas as atividades de um artista¹⁵¹. Há notícias sobre o desenvolvimento deste modelo pelo menos desde 2002, quando começaram-se a celebrar contratos envolvendo porcentagens em todas as atividades musicais realizadas pelo artista, como shows, *merchandising*, direitos de sincronização (em audiovisual) etc. Os chamados *360 deals* envolvem normalmente adiantamentos, e os termos podem ser inesperados – no caso do rapper Jay-Z, por exemplo, um acordo de 2008 com a Live Nation¹⁵²

151 “360-degree deals, thus, see artists sign contracts with one company, assigning to them the handling of all facets of the artists career including recording, publishing, live performance, primary and secondary ticketing for tours, merchandising, endorsements, all aspects of image rights, and all other artists related rights” (ROGERS: 2013, p. 129).

152 A Live Nation, por si só, passou de ser a maior empresa dedicada ao *show business* para ser também gravadora, editora e empresariar artistas, após a fusão com a Ticketmaster ter sido aprovada pelo Department of Justice dos Estados Unidos em 2010. Não tratamos neste trabalho do *show business*, área em que também tem ocorrido uma concentra-

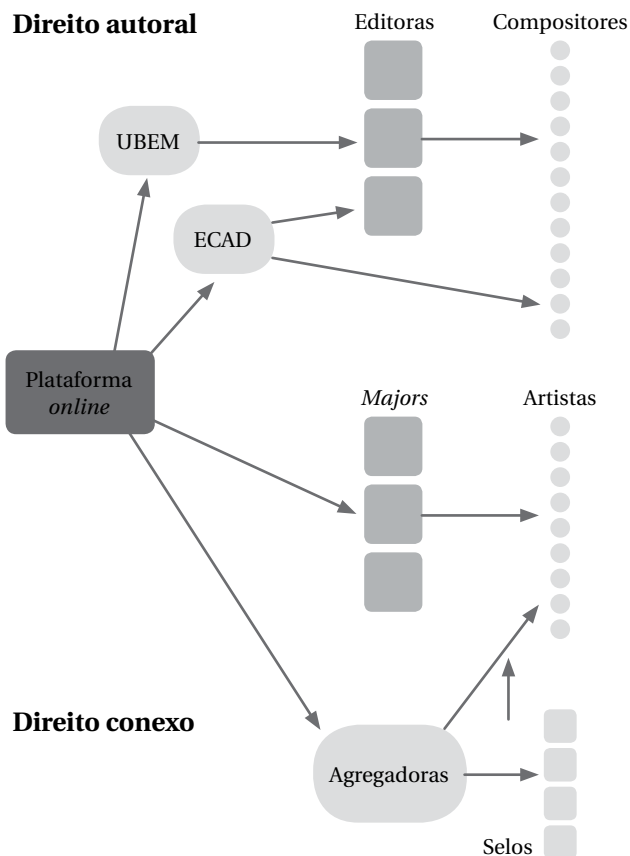
dava a ela participações, inclusive, em negócios do artista não relacionados à música em si¹⁵³. Esse tipo de negócio costuma ser trazido como evidência também de que os artistas têm recebido recursos de outras fontes, que não mais prioritariamente a venda de CDs. Além disso, caracteriza uma concentração específica do mercado, aquela do ponto de vista do artista, que passa a ter sua carreira administrada nas diversas frentes pela mesma empresa (a *major*), que pode para isso estabelecer parcerias com empresas especializadas, por exemplo, em *tours* para apresentações ao vivo.

Nesse caso, a dependência do artista em relação à gravadora também será maior – todas as participações em mídia “vêm prontas para eles”, e os *royalties*, inclusive, são muito menores. “É curioso, porque se de um lado você tem aquela coisa de ‘pá’, pulverizou, independente, [o artista] pode ter total controle, o que ficou, e ainda se mantém enquanto modelo de negócio tradicional, é algo que você prende mais ainda”.

A comparação que se estabelece entre os serviços oferecidos pela gravadora e pela agregadora importa muito da visão sobre as possibilidades de desintermediação oferecidas pelas tecnologias digitais. É bastante evidente, ao observar-se o mercado de música digital, que a crença de que qualquer artista pode se fazer ouvir na Internet, independentemente de quaisquer terceiros, precisa ser temperada com a realidade da reorganização de mercado: a entrada nas plataformas de maior visibilidade, como Spotify e iTunes, depende de contratos estabelecidos ou com os atores tradicionais – as gravadoras – ou com atores novos – as agregadoras. O iTunes não negociará com um artista individual – a não ser que ele seja um grande nome, já consolidado. Há um paralelismo em relação ao que apresentamos quanto ao YouTube, para o qual as MCNs cumprem o mesmo papel (e cabe ressaltar que as agregadoras têm também suas MCNs no YouTube). O que parece ocorrer é que as condições de serviço impostas pelos novos intermediários têm sido de fato mais vantajosas que as condições do mercado tradicional, em termos de *revenue share* e de controle: como mostramos, o artista continua sendo sempre o dono de sua música, e, em geral, não é vinculado a qualquer exclusividade, podendo deixar o contrato quando desejar.

ção considerável.

153 “In Rapper’s \$150 Million Deal, New Model for Ailing Business”, em *New York Times*, 2008.



Fluxograma: fluxo de pagamento de *royalties*, a partir de plataforma de streaming (simplificado). Fonte: elaboração própria.

O que os descontentes com a forma como a indústria da música se organizou nas últimas décadas podem ver como um grande motivo de comemoração é a pulverização de atores no mercado musical como um todo, e o desenvolvimento de estruturas que favorecem essa desconcentração. No entanto, há que se ter cuidado, então, com pistas que apontam para outras reorganizações no campo: uma nova concentração, envolvendo empresas do mercado tradicional. Em março de 2012, foi anunciada a fusão da agregadora The Orchard com a Independent Online Distribution Alliance (IODA), que teria como investidora principal do novo empreendimento a Sony Music Entertainment, que já era proprietária de 51% da Ioda, e que

passaria a ter no mínimo 50% sobre a empresa resultante¹⁵⁴. A fusão seguia-se à compra da agregadora de selos independentes Fontana, na qual a Universal Music Group já teria participação de 51%, pela INgrooves, uma outra agregadora digital, em março daquele ano¹⁵⁵. No âmbito das MCNs, pistas semelhantes: a Maker, MCN norte-americana, fundada em 2007, foi comprada pela Walt Disney Company em março de 2014, por US\$ 500 milhões, com a promessa de outros US\$ 450 milhões – sua base de usuários era de 380 milhões de assinantes¹⁵⁶. Um ano e meio antes, a DreamWorks Animation comprava a AwesomenessTV, uma MCN de então 14 milhões de assinantes, com foco em cultura adolescente, por US\$ 33 milhões¹⁵⁷. No Brasil, onde, como apontamos, o mercado de música e telefonia digital tem uma força particular, o movimento pode ser observado na compra da iMusica pela Claro, aprovada sem restrições pelo CADE (Conselho Administrativo de Defesa Econômica) em setembro de 2014¹⁵⁸.

Observando esses e outros acordos semelhantes operando no mercado musical, e atentando para o desafio que é desempenhar uma atividade de alto volume e baixa margem como é a da agregadora, um artigo da *Billboard*, já em 2009, aponta:

One by one, leading players in independent digital music have joined forces with the very companies many feel they were created to oppose – the major labels (BRUNO: 2009, p. 10).

154 “Orchard, IODA Merging; Sony Music To Invest In New Company”, em *Billboard*, 2012.

155 “INGrooves to purchase Fontana”, em *Billboard*, 2012.

156 “Disney buys Maker Studios, Video Supplier for YouTube”, em *New York Times*, 2014.

157 “DreamWorks Animation buys YouTube Channel AwesomenessTV for \$33 Million”, em *Variety*, 2013.

158 “CADE aprova compra da iMusica pela Claro”, em *Valor Econômico*, 09/09/2014. Esse processo de concentração não é observável somente em relação a empresas do ramo musical, mas também entre essas e empresas de tecnologia em geral. “For example, aside from music, the Sony Corporation has interests in movies, television and digital games as well as consumer electronics, computer hardware, CD manufacturing, and telecommunications (including mobile phones). Vivendi, the owners of the Universal Music Group, has interests in film, television, digital games and telecommunications. The Warner Music Group is owned by Access Industries who, among other things, has interests across various media and telecommunications. Prior to the sale of its recording and music publishing operations to Universal and (a consortium led by) Sony respectively in 2011, Electrical and Musical Industries (EMI) had been the largest stand-alone music company in the world and, until relatively recently had held interests in consumer electronics and information technology. As such, music companies are closely related to a plethora of other media and communication related spheres” (ROGERS: 2013, p. 122).

8.7. OS BANCOS DE DADOS E OS FORMATOS

Lidar com um volume gigante de informações sobre os fonogramas e dados sobre sua utilização em diferentes plataformas requer tecnologia e padrões. As plataformas digitais enviam aos representantes dos titulares de direitos as listas com os dados de execução, listas essas que passam a ser processadas, para que se defina exatamente o quanto distribuir nas pontas, e para que autores e artistas possam consultar os dados.

A Ubem utiliza a estrutura de uma empresa de tecnologia argentina, a BackOffice. A BackOffice opera com um formato ligeiramente diferente do padrão atual do mercado, o DDEX. A atividade da empresa consiste no *match*: ela recebe informações com baixa padronização, e faz a “limpeza”, ou seja, identifica a quem distribuir. Pode existir a necessidade de controle manual, caso as informações venham incompletas, mas o sistema aprende com as modificações e pode passar a identificar automaticamente erros comuns.

O DDEX (Digital Data Exchange), de acordo com seu site (<www.ddex.net>), é um “consórcio de empresas de mídia, organizações de licenciamento de música, provedores de serviço de música digital e intermediários técnicos focados em criar *standards* para uso por negócios da cadeira de distribuição de música”. Um funcionário de agregadora afirmou que existe um mito de complexidade quanto ao DDEX no mercado. Ele compara o DDEX a um “dicionário”, que define os campos que devem ser utilizados no tratamento das músicas. Assim, o campo “faixa” será *track*, “álbum” será *album*, “compositor” será *author*, “porcentual” será *share*. O DDEX oferece, também, modelos para preenchimento das tabelas, como aquele que define que *share* deve ser preenchido com uma porcentagem, de 0% a 100%. Trabalha também com as “coreografias”: caminhos que o arquivo tem de fazer, e respostas que o sistema deve devolver quando ocorre determinado erro. Se houvesse integração de todos os sistemas em DDEX, eles conversariam de forma automatizada, mas um sistema raramente utiliza todas as regras de DDEX, em parte por não precisar delas.

As plataformas, agregadoras e associações podem ou não utilizar DDEX, e terão um trabalho de adaptação dos formatos das listas que recebem aos seus formatos:

A relação que uma loja tem com a sociedade que vai receber é: você manda a lista, e o cara manda de volta tudo

que tem que pagar. Se mandar num formato um pouco diferente, a agregadora vai adaptar. O que muda é o nome do cabeçalho, não as informações em si. O nome do *track* vai ser o mesmo, se for *track* ou faixa.

(Funcionário de agregadora)

Segundo o mesmo funcionário, esse trabalho é simples e pouco problemático. Alguma padronização é importante, para que não ocorra de múltiplos pequenos *players* trabalharem com formatos muito diferentes. Segundo ele, o iTunes usa um formato um pouco distinto da DDEX, apesar de fazer parte do *board* do consórcio.

De acordo com um representante de plataforma de streaming, a associação alemã GEMA também está tentando criar o seu próprio formato. Ele critica a proliferação de diferentes formatos, criados para autoproteção, mas que, em sua opinião, geram esquizofrenia, com a qual as plataformas têm de lidar. Os sistemas acabam por ter de ser integrados em diferentes formatos, o que gera uma complexidade e custos adicionais.

Por fim, outra peculiaridade sobre os bancos de dados e formatos, relatada por um funcionário de plataforma, é que os metadados de arquivos enviados pelas gravadoras e agregadoras não podem ser modificados, o que pode gerar distorções – a gravadora classifica, por exemplo, uma grande quantidade de gêneros como *pop*.

8.7.1. Quase um posfácio: a celeuma YouTube, ECAD e Ubem

Discordâncias do YouTube quanto à forma como Ubem e ECAD têm cobrado os valores relativamente a *royalties* por direito de autor vêm sendo registradas tanto do lado da Ubem, quanto do ECAD. O pacto entre Google e ECAD havia vencido em dezembro de 2012; em maio de 2013, o YouTube informava ao ECAD que tinha mudado seu entendimento quanto a execução pública (Ata da 411ª Assembleia Geral Extraordinária). Em 11 de fevereiro de 2014, a diretoria da Ubem discutia que a negociação com o YouTube estava dificultosa, por causa de seu “não reconhecimento da existência de execução pública no serviço de streaming”, ou seja, por discordância em relação ao tal acordo operacional. Como resposta, a diretoria decidiu o envio à plataforma da “ata da assembleia do ECAD que aprovou o acordo operacional Ubem-ECAD” (já desfeito), bem como “conceder o prazo de uma semana para assinar o convênio, caso contrá-

rio, solicitamos que suspenda a utilização de obras de nossas afiliadas”. Como as partes não chegavam num acordo, Ubem e ECAD notificaram o Google pela retirada de todo o conteúdo que representavam da plataforma.

Em 31 de março de 2015, o Google/YouTube protocolou uma ação na justiça contra a Ubem e o ECAD. A celeuma desenvolveu-se justamente em torno do *data exchange*, ou troca de informações. Ocorreu que em outubro de 2014, conforme registrado na Ata da 433ª Assembleia Geral do ECAD, o YouTube solicitou as bases de dados tanto do ECAD, quanto da Ubem, buscando a partir delas identificar as composições relativas ao que era utilizado em sua plataforma, e fazer os repasses já discriminados. A resposta do ECAD e da Ubem foi que o procedimento em todos os casos era o inverso, e assim deveria ser com o YouTube: ele enviaria as listas, e as entidades é que fariam posteriormente a conferência das composições. No caso da Ubem, como vimos, quem o faria seria a empresa BackOffice.

A ação correu em segredo de justiça até o dia 7 de maio de 2015, quando o segredo foi retirado por liminar da 22ª Câmara Cível do TJ-RJ. Ficou claro, então, que se tratava de uma disputa a respeito de quem das partes teria o controle sobre o processo de determinar o quanto pagar para quem. O Google queixou-se, na petição inicial,¹⁵⁹ do que chamou de processo obscuro praticado pela Ubem e pelo ECAD, já que só saberia ao fim de cada trimestre para saber o que estaria licenciado e, portanto, quanto pagar – o que contrariaria, inclusive, o art. 29 da Lei de Direitos Autorais, que exige que a autorização seja dada previamente à utilização. Além disso, essa prática deixaria a empresa no escuro quanto ao volume do pagamento a ser feito em cada caso – e a falta de transparência quanto a essas informações contrariaria os dispositivos da Lei n. 12.853/13, que reformou o sistema ECAD obrigaria que as informações sobre titularidades fossem públicas, nos termos do novo artigo 98 da Lei de Direitos Autorais. Alegou que, caso o banco de dados fosse fornecido, poderia identificar desde o momento que um vídeo sobe na plataforma se há ali obras protegidas e cobertas pelo acordo com as entidades – e portanto contratar a publicidade relacionada. Por fim, questionou a legitimidade da cobrança por parte do ECAD, ou seja, o acordo operacional Ubem-ECAD.

159 Ver cópia da inicial disponível em: <<http://s.conjur.com.br/dl/peticao-inicial-google-ubem.pdf>>.

A Ubem repudiou a ação veementemente,¹⁶⁰ no que obteve apoio de artistas famosos do cenário nacional, que receberam a ação do Google como uma tentativa de se eximir dos pagamentos aos compositores, que vinham sem receber do YouTube desde o fim do acordo entre a plataforma e o ECAD. O Ministério da Cultura preocupou-se com a não remuneração aos artistas nacionais durante a disputa¹⁶¹. Em dois julgamentos (da liminar e do agravo da Ubem), o Google conseguiu impedir que o repertório das entidades fossem mantidos na plataforma até o fim da ação, mediante depósito de quase R\$ 5 milhões de reais, mas perdeu o pedido por segredo de justiça. Agora, a ação correrá, embora agentes do mercado estejam afirmando que o cenário mais provável seja um acordo. Parece-nos que, por trás desta questão de troca de informações e forma de gestão do banco de dados, revelar-se-ão questões importantes de que viemos tratando aqui: poderá ser analisada a legalidade do acordo já desfeito entre Ubem e o ECAD, a aplicação pelo ECAD das transformações trazidas pela Lei n. 12.853/13 e a extensão das obrigações que ela estabelece, e inclusive se a Ubem estaria sujeita às mesmas obrigações. O modelo adotado para o digital como um todo, e que foi elaborado à guisa da legislação e com alguma interferência do poder público, será agora integralmente analisado pelo Judiciário. Este capítulo termina, assim, pela necessidade de um ponto final, mas a história chega apenas agora a seu auge.

160 Nota de esclarecimento, disponível em: <<http://www.ubem.mus.br/noticias/nota-de-esclarecimento->>.

161 “Artistas brasileiros protestam contra Google; entenda”, em *Exame*, 22/05/2015.

CONCLUSÕES

Por Pedro Augusto P. Francisco
e Mariana Giorgetti Valente

Em janeiro de 2014, o canal de YouTube “Nostalgia” protagonizou uma das mais recentes e notórias polêmicas envolvendo direitos autorais e plataformas digitais no Brasil. Dirigido e administrado pelo jovem Felipe Castanhari, o “Canal Nostalgia” pode ser considerado um grande caso de sucesso na produção de conteúdo nacional para o YouTube. Atualmente, o canal conta com mais 5 milhões de inscritos e cerca de 410 milhões de visualizações. Seus vídeos costumam ter uma audiência que varia de 500 mil até 5 milhões de visualizações.

A ideia por trás do canal é muito simples: Felipe produz vídeos em que fala de músicas, séries de TV, filmes e desenhos animados que despertam nostalgia nele e – dado o tamanho da sua audiência – em seu público. Seu sucesso pode ser explicado, entre outros fatores, pelos temas que escolhe para cada um dos vídeos e pelo excelente trabalho de edição.

Por consequência do tipo de conteúdo que produz, o “Canal Nostalgia” faz uso de material autoral de terceiros. Os vídeos do canal – quase todos com duração em torno de 40 minutos – incluem trechos das obras que são comentadas. O dinamismo de cada vídeo é derivado do formato adotado: cenas de Castanhari falando de uma obra são intercaladas com cenas do filme, série ou qualquer outra coisa que seja o objeto da análise em questão.

O “Nostalgia” vinha operando desde 2008 sem muitos problemas. O fato de estar inserido dentro da rede de uma MCN dava ao canal uma proteção adicional para eventuais alegações de violação de direitos autorais. Essa situação começou a mudar no final de 2013, quando o YouTube instaurou o monitoramento, por meio do *Content ID*, dos vídeos de canais pertencentes às Networks. Antes dessa medida, os canais filiados às MCNs gozavam de privilégio quanto às políticas de monitoramento. Subitamente, vários canais perderam a capacidade de monetização ou tiveram vídeos removidos, pois continham material autoral de terceiros.

A mudança na política do *Content ID*, por si só, não implicou a eliminação de canais inteiros, uma vez que o monitoramento só bloqueia ou marca vídeos individuais. O problema é que, a partir do momento em que vários vídeos começaram a ser automaticamente marcados, grandes detentores de direitos autorais – como gravadoras, produtoras de filmes e videogames – teriam voltado sua atenção para o uso de suas obras por parte de importantes produtores de vídeos no YouTube. Tal foi o caso do “Canal Nostalgia”.

Em dezembro de 2013, o “Nostalgia” recebeu o seu primeiro *strike*, provocado pela Time Warner (Warner), devido ao uso não autorizado que ele fez, em dois vídeos, de trechos de desenhos animados do Cartoon Network. A administração do canal respondeu com uma contranotificação, mas não obteve retorno e o *strike* foi mantido.

Pouco tempo depois, o *Content ID* automaticamente marcou um vídeo onde Felipe comentava sobre o seriado “Os Simpsons”, cujos direitos são de titularidade da Twentieth Century Fox Film Corp (Fox). Novamente, o canal elaborou uma contranotificação. Contudo, a Fox não só ignorou os argumentos apresentados, como também aplicou o que viria a ser o segundo *strike* do “Nostalgia”.

O canal decidiu então reeditar o vídeo e colocá-lo novamente *online*, com a esperança de que as edições – que reduziam a utilização de qualquer conteúdo de terceiros a no máximo 15 segundos seriam suficientes para que a Fox removesse o *strike* que teria aplicado. No mesmo dia em que foi ao ar, 14 de janeiro de 2014, o novo vídeo foi removido e o canal levou seu terceiro *strike*.

O “Nostalgia” recebeu um aviso do YouTube, alertando que, após receber três *strikes*, a capacidade do canal para colocar vídeos novos estava suspensa e que o mesmo seria removido permanentemente em 7 dias. Aos administradores do canal, só restaria apresentar uma contranotificação que viesse a ser aceita por alguma das empresas que aplicaram os *strikes*.

O que ocorreu em seguida foi uma imensa campanha nas redes sociais em favor do “Canal Nostalgia”. Sua imensa base de fãs se mobilizou, por meio de postagens no Twitter e no Facebook, bem como de uma petição *online* na plataforma da Avaaz. Paralelamente, outros produtores de material para o YouTube manifestaram-se em seus próprios canais com vídeos de apoio. A MCN à qual o “Nostalgia” estava filiado – a Amazing Pixel – entrou em contato direto com o YouTube, na tentativa de estabelecer negociações para evitar a eliminação do canal. A plataforma, apesar de receptiva, foi

veemente ao afirmar que aquelas eram as regras, e elas devem aplicar-se a todos. Não havia nada que o YouTube poderia fazer, para além de acatar as ordens dos detentores de conteúdo que se sentiram violados.

No entanto, a comoção em torno da possibilidade de extinção do canal e os esforços para evitar esse cenário surtiram efeitos. A equipe do “Nostalgia” conseguiu estabelecer uma negociação com a Warner, que concordou em remover o *strike* que havia aplicado no final de 2013. Assim, com apenas dois *strikes* mantidos pela Fox, o canal estava a salvo.

O caso do “Canal Nostalgia” é paradigmático. Apesar de não tratar diretamente de conteúdo exclusivamente musical – afinal o YouTube é uma plataforma direcionada para material audiovisual – ele serve como ilustração para uma série de questões que levantamos ao longo da “Parte II” deste trabalho, e que, por sua vez, refletem apontamentos que fizemos desde o início.

Atualmente, estamos vivendo um momento de transição no sistema de gestão coletiva, que envolve a convivência de dois modelos. De um lado, temos o modelo tradicional, centrado na figura do ECAD e das associações de titulares. Este subsistema, tal como afirmamos ao longo da primeira parte, encontrava-se já há vários anos sob questionamento por parte de usuários, titulares e artistas. Questionavam-se as regras de arrecadação e distribuição, a falta de transparência e isonomia, bem como a ausência de qualquer tipo de fiscalização destas instituições. Sobre este último ponto, centravam-se os debates a respeito do interesse público presente nas atividades desempenhadas por organizações privadas. Como vimos, esses questionamentos resultaram na criação da Lei 12.853.

Do outro lado do espectro, temos o modelo dos novos intermediários da indústria da música. Trata-se do subsistema representado pelas plataformas digitais de distribuição e consumo de música. Esses atores, que possuem modelos de negócios diversos – rádios *online*, serviços de streaming interativo, agregadores e download pago – oferecem mecanismos de gestão coletiva diferentes daqueles implementados pelo ECAD. Afirmam que sua atividade é oferecer uma tecnologia que, ao mesmo tempo permita ao usuário escutar música de forma distinta daquela em que estava acostumado, como também seria mais eficaz para administrar os direitos dos titulares.

Esse momento de transição não vai culminar na substituição de um modelo pelo outro. Não existe uma oposição clara entre eles. Ainda que conflitos de interesse tenham surgido, o que observaremos ao longo dos próximos anos será a definição dos termos de coexistência entre os dois

subsistemas. Ou seja, como se assentarão as relações entre todos os atores do grande sistema de gestão coletiva.

Em um primeiro momento, o caso do “Canal Nostalgia” mostra a força do modelo digital. Já de início, temos em evidência um elemento que não é novidade: a existência de criadores de conteúdo dedicados exclusivamente à produção de material voltado para as plataformas digitais. Felipe Castanhari e sua equipe são exemplos consolidados desse mercado. O apoio que ele angariou quando os problemas relatados surgiram mostram a popularidade conquistada entre sua audiência. Mais do que isso, esse apoio também mostra a presença de uma comunidade ativa de criadores igualmente dedicados à produção de material para o YouTube.

Além das facilidades oferecidas para esses criadores, o modelo digital traz mecanismos cada vez mais sofisticados de proteção aos direitos autorais. O sistema de *Content ID* do YouTube é um dos exemplos presentes no mercado. Em que outro modelo os titulares de direitos tiveram a garantia de que suas obras seriam protegidas de modo automatizado no ambiente digital? Com a possibilidade de remover conteúdo não autorizado e, indo além, remunerar-se por material colocado por terceiros na plataforma por meio da monetização de vídeos que contenham obras de sua titularidade – somados aos *strikes*, que oferecem meios de controle direto sobre usos não autorizados, os mecanismos do YouTube tornam-se extremamente atraentes para titulares de direitos autorais. Apresentadas, de modo geral, como mecanismos simples e claros, as tecnologias das plataformas digitais podem parecer a solução perfeita para o problema do controle de obras autorais na Internet, bem como poderiam vir a ser uma inspiração para todo o sistema de gestão coletiva.

O que essa solução oculta são questões que vêm à tona quando prestamos mais atenção ao processo desencadeado pelos modelos digitais. Os sistemas de remuneração dos artistas não são tão transparentes quanto parecem. Poucas são as plataformas que revelam as fórmulas de distribuição dos valores arrecadados. Aquelas que o fazem – como o Spotify, por exemplo – deixam de informar dados essenciais para que cada artista consiga apurar, de forma independente, o quanto realmente deve receber. Na prática, ocorre que os sistemas das plataformas podem ser tão confusos quanto as regras de arrecadação e distribuição do ECAD.

O que também podemos observar, no caso do “Canal Nostalgia”, é um exemplo da degradação dos dispositivos de exceções e limitações aos direi-

tos de autor. Os sistemas de *Content ID* e *strikes* oferecidos pelo YouTube – bem como sistemas semelhantes apresentados por outras plataformas – são nada mais que implantações de um regime de gestão de direitos baseado no Digital Millennium Copyright Act, dos EUA. Em tese, regimes como esse não têm vigência no Brasil, mas acabam sendo aplicados no âmbito privado das plataformas digitais, fato que serve para relativizar a ideia de que esses serviços são realmente “globais”, se na verdade têm como base de funcionamento o regime jurídico de países bem específicos. Tais estruturas privadas raramente observam exceções e limitações previstas na lei de direitos autorais brasileira e muitas vezes ignoram as alegações de que determinados usos bloqueados na plataforma estariam contemplados dentro do conceito de “uso justo”. Ainda que alguns serviços forneçam a possibilidade do contraditório – permitindo a defesa do usuário que teve seu conteúdo bloqueado – a resolução do conflito e a manutenção do conteúdo ficam à mercê da vontade do titular que se sentiu violado. Quando nos damos conta de que gestão coletiva no ambiente digital ainda é um cenário que apresenta baixo grau de judicialização, a resolução de conflitos encerrada ao âmbito privado faz com que a capacidade de desenhar um cenário que favoreça o interesse público fique reduzida, uma vez que posições de poder ficam ainda mais marcadas.

O caso do “Canal Nostalgia” também nos traz outras questões: o resultado do conflito teria sido o mesmo, caso o canal não dispusesse de uma *multi-channel network* para intermediar as negociações? Seus criadores teriam capacidade de chegar aos responsáveis pelas ordens de remoção do conteúdo e dialogar para obter uma saída amigável para a situação? São perguntas que nos fazem questionar afirmações que defendem os atuais modelos digitais como incondicionalmente democráticos e abertos.

A percepção dos atores do modelo digital revela que grande parte dos fluxos de receitas com direito autoral ainda passam por outras instituições, sobre quais pouco ou nada se fala, quando não se está inserido neste subsistema. É bastante reveladora a fala de uma funcionária de MCN, de que “tudo, no fundo, se resume a acordos entre empresas, para que os produtores de conteúdo trabalhem”.

É essa nova intermediação que põe em crédito a ideia de um processo de desintermediação, tal como viemos reforçando desde o início do trabalho. É preciso enxergar o YouTube e as MCNs – além de outras plataformas digitais – como novos intermediários da indústria da música e do aúdiovi-

sual, bem como perceber a presença da tecnologia digital como um aspecto inquestionavelmente transformador, mas cujo potencial empoderador só poderá ser compreendido quando desnaturalizarmos a ideia de uma Internet essencialmente capaz de dar a qualquer criador a aptidão de se fazer ouvir, independentemente da ação de terceiros. É por isso que optamos por realizar este diagnóstico sobre quem são essas novas empresas e associações que entram em acordos e cumprem papéis de fazer com que, hoje, as receitas com música digital tenham se tornado um dado de realidade importante – baseadas em um direito autoral que, ao contrário de se desmantelar, continua estruturando os fluxos.

Precisamos lembrar que, de modo geral, os atores tradicionais abraçaram o modelo digital, como os relatórios da IFPI, citados extensivamente neste trabalho, escancaram. O possível desmantelamento das *majors* não é tão evidente como poderia parecer. Pelo contrário, alguns desenvolvimentos mostram que o discurso da crise serviu inclusive para produzir maior concentração no setor, e que, ao passo que a indústria fonográfica em si, ainda que com rendimentos menores, nunca deixou de ser lucrativa – ela tem encontrado formas de se revigorar, seja via participação em empresas de tecnologia como agregadoras e mesmo plataformas, seja por meio de novas formas contratuais, como os contratos 360, que garantem novos rendimentos – também mediante concentração. A percepção de que o streaming é uma forma de combate à pirataria está intimamente associada a esse entusiasmo.

É verdade que as tecnologias digitais permitiram a diminuição de custos na cadeia de produção: o *encoding* de MP3 é disponível para qualquer pessoa, as tecnologias digitais de gravação caseira são relativamente baratas e confiáveis, a disseminação e promoção de novos artistas é possível via mídias sociais, agregadoras permitem o acesso às plataformas de venda e streaming de música. Mas observa-se, também, que a promoção em mídias sociais já encontra seus limites na colonização desses espaços por atores tradicionais da indústria, e, no espaço que sobra, a disputa por atenção é acirrada.

Está claro, também, que a distribuição verdadeiramente massiva, ou a participação no mercado *mainstream* global, ocorre ainda via *majors*, que detêm o capital necessário em promoção, *marketing*, e por funcionarem como *gatekeepers* na grande mídia. Enquanto o sucesso massivo não é o que entusiastas de diversidade e inovação na música desejam, isso pode dificultar a atuação de selos menores voltados para o segmento pop, em

particular, que não visam nichos de mercado. Num contexto em que as *majors* ainda são o gargalo da distribuição global, e as únicas que, com a baixa remuneração dada por serviços de streaming, conseguem ter escala para apostar nos novos serviços (por enquanto), a celebrada abordagem *do-i-t-yourself* pode ser vista não como substituindo o papel da gravadora como um todo, mas substituindo seus setores de A&R – *Artist & Repertoire*, departamentos das gravadoras destinados a encontrar novos talentos. Há uma série de exemplos de artistas que, tendo ganhado visibilidade moderada na Internet, assinaram então com *majors* e, a partir de então, tornaram-se sucessos globais, como Damien Rice, cujo álbum *O* começou a ser distribuído pela pequena empresa 3MB, e foi lançado então internacionalmente com um contrato com a Warner, ou a banda Arcade Fire, que começou com a gravadora independente Merge, da Carolina do Norte, e tornou-se internacionalmente conhecida após contrato com a Universal.

Se o discurso da reintermediação pode parecer desanimador, há, no entanto, no âmbito da administração do direito artístico, sinais de abertura e descentralização. Hoje não há qualquer impedimento à circulação dos fonogramas. O cenário já é bastante distinto no que diz respeito à gestão do direito autoral, ou do compositor: como narramos, o progressivo – e em curso – afastamento do ECAD das funções de arrecadar e distribuir pelos mais relevantes serviços de consumo digital de música não parece apontar para melhorias em relação às queixas dirigidas ao funcionamento do modelo tradicional. Vimos que está sendo estabilizada a atuação de uma nova grande associação para administrar a parte autoral dos direitos, a Ubem, e que reflete, em funcionamento e estrutura, alguns dos problemas que viemos tratando, na “Parte I”, em relação ao ECAD pré-reforma legal da gestão coletiva. Em contraposição ao que está ocorrendo com o direito artístico, o compositor independente tem poucas chances nesse sistema: não pode entrar na associação que se coloca como *one-stop shop* em algumas circunstâncias, a não ser por uma editora, e, para editoras, as barreiras à entrada, em termos financeiros, podem ser grandes. Em termos de transparência, já surgem reclamações de não associados sobre não entenderem que posição ocupam no sistema, se direitos relativos às suas músicas são arrecadados, e para onde vão.

O acordo da Ubem com o ECAD é questionável, de início, pelo fato de o próprio Judiciário brasileiro entender que a cobrança de direitos pelos serviços digitais não deve ser feita pelo ECAD, por não se tratar de execu-

ção pública. A falta de uma explicação clara sobre as razões desse acordo é outro problema, agravado pela circulação das mesmas figuras entre as duas associações.

De outro lado, se o ECAD for definitivamente afastado das operações no âmbito digital, é o músico executante que se vê em uma situação onde suas fontes de renda ficam reduzidas. Esse tipo de artista, titular de direitos conexos, recebe, excluído o cachê e, portanto, em termos de *royalties*, exclusivamente dos recursos advindos da execução pública. Confirmado o papel da Ubem e a ilegitimidade do ECAD para arrecadar dos serviços de streaming, em um cenário de distribuição digital cada vez mais dominado por essas plataformas, e mantida a situação em que o músico não recebe *royalties* da utilização dos fonogramas pelas gravadoras, corre-se o risco de essa categoria ver sua já reduzida fatia de participação minguar ainda mais.

Para além disso, há que se refletir sobre a quem interessa que ocorra uma determinada transição de poder do ECAD para outras organizações, em vez de apostar-se no reforço e melhoria do sistema ECAD. Ainda que existam discussões legais permeando essa passagem (e que esteja pendente, ainda, o posicionamento do STJ sobre o assunto), nada impediria que o conceito de execução pública fosse transformado, como ocorreu ao longo da história do século XX. De outro lado, se o ECAD não tem monopólio legal para arrecadar de determinadas atividades, isso não significaria necessariamente que ele não poderia assumir essas funções contratualmente. Ainda que a Ubem esteja cumprindo bem sua função tecnológica – afinal, não há evidências do contrário – esse processo parece o oposto da modernização. Quase dois anos após a promulgação da lei que reforma o ECAD, alguns problemas que ela endereçou podem estar silenciosamente movendo-se para outro lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABECS; DATAFOLHA. *Mercado de meios eletrônicos de pagamento, Ano VI*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.abecs.org.br/app/webroot/files/media/7/6/0/b22af92330e3c5e830f69bee3e064.pdf>>. Acesso em: 28 de fev. 2014.
- ABPD. Mercado mundial e fonográfico brasileiro em 2015. Disponível em: <<http://www.abmi.com.br/website/arquivos/legislacao/mercado-fonogra-fico-brasileiro-e-mundial-2014-abr2015-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 20 de junho de 2015.
- ABPI. O direito autoral em obras musicais na Era digital. In: *Boletim da ABPI*, n. 43, jul. 2003.
- ABRÃO, Eliane Y. *Direitos de autor e direitos conexos*. 1 Ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
- ALBINI, S. *The Problem with Music*. Disponível em: <<http://www.thebaffler.com/salvos/the-problem-with-music>>. Acesso em: 2 de abr. 2015.
- ALMENDRA, Vanisa Santiago Gayoso e. *Estudos técnicos sobre a gestão coletiva de Direitos Autorais*, Unesco e Ministério da Cultura, 2014.
- ANDERSEN, B.; FRENZ, M. Don't Blame the P2P File-Sharers: the Impact of Free Music Downloads on the Purchase of Music CDs in Canada. In: *Journal of Evolutionary Economics*, vol. 20, n. 5, 2010. p. 715-740.
- _____. The Impact of Music Downloads and P2P File-Sharing on the Purchase of Music: A Study for Industry Canada. Maio de 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/1DBXFQ2>>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. 2ª Ed., ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.
- _____. Aspectos jurídicos da distribuição em linha de obras literárias musicais, audiovisuais, bases de dados e produções multimídia. In: *Direito da sociedade da informação*. Portugal: Coimbra Editora, 2004.

- _____. Representatividade e legitimidade das entidades de gestão coletiva de direitos autorais. In: *Revista da Ordem dos Advogados*, ano 73, vol. IV, out./dez. 2013. Portugal: 2013. p. 151. Disponível em: <<http://www.oa.pt/upl/%7B4b4a9e38-4966-454c-ae50-678ff72be95c%7D.pdf>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.
- BARCINSKI, André. Carbonos do pop. In: *Revista Piauí*, n. 94, julho de 2014.
- BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BOURREAU, M. *et al.* Selling Less of More? The Impact of Digitization on Record Companies. In: *Journal of Cultural Eco-nomics*, v. 37, 2013. p. 327-346.
- BRANCO, Sérgio e PARANAGUÁ, Pedro. *Direitos autorais*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- _____. *O domínio público no direito autoral brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.
- _____. e BRITTO, Waler. *O que é creative commons? Novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/11461>>. Acesso em: 29 de janeiro 2016.
- BRUNO, A. Make it Your Own. *Billboard*. vol. 123, 2 abr. 2011.
- BURGESS, J.; GREEN, J. *Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009. p.144.
- BYRNE, D. *How Will the Wolf Survive: Can Musicians Make a Living in the Streaming Era?*. Disponível em: <<http://davidbyrne.com/how-will-the-wolf-survive-can-musicians-make-a-living-in-the-streaming-era>>. Acesso em: 5 de abr. 2015.
- CADE, Conselho Administrativo de Defesa Econômica. Processo nº 08012.003745/2010-83, vulgo “caso ABTA x ECAD”. Brasília. Disponível em: <<http://www.cade.gov.br/>>.
- CALIXTO, B. Unidos, Venceremos. In: *Revista UBC*, vol. 18, 18 de set. 2013. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/arquivos/download/revistas/revista_ubc18_130830_web_af.pdf>. Acesso em: 28 de fev. 2015.
- CAVE, D. File Sharing: Guilty as Charged? *Salon*, 23 ago. 2012a.
- _____. File Sharing: Innocent Until Proven Guilty. *Salon*, 13 jun. 2012b.
- CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. *Direito autoral na reestruturação capitalista: o caso da indústria fonográfica no Brasil*. Dis-

- sertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Jurídicas (PPGCJ/UFPB), em 2013. Disponível em: <http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_arquivos/23/TDE-2014-06-03T083240Z-2399/Publico/arquivototal.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.
- CGI.BR. *TIC Domicílios e Empresas 2013*: pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação no Brasil. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_DOM_EMP_2013_livro_eletronico.pdf>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- _____. *TIC Domicílios 2014*: pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros, 2015. Disponível em: <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Domicilios_2014_livro_eletronico.pdf>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- CHAVES, Antonio. Desenvolvimento do direito de autor no Brasil Após a Lei n. 5.988/73. In: *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*. vol.73, jan./dez. de 1978. p. 39-56.
- _____. O ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). In: *Revista da Faculdade de Direito*. vol. 77, 1982.
- _____. A colaboração das autoridades policiais na cobrança dos direitos de autor. In: *Justitia*, 45 (121), abr./jun. 1983.
- COASE, Ronald. *The Nature of the Firm*. Reino Unido: Periódico Economica, 1937.
- COOTER, Robert e ULEN, Thomas. *Direito & economia*, 5ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- DANAHER, B. *et al.* Converting Pirates without Cannibalizing Purchasers: The Impact of Digital Distribution on Physical Sales and Internet Piracy. In: *Marketing Science*. vol. 29, n. 6, 2010. p. 1138-1151.
- _____; SMITH, M; TELANG, T, R. *Piracy and Copyright Enforcement Mechanisms*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. (Innovation Policy and the Economy, 14).
- _____. _____. Gone in 60s: The Impact of the Megaupload Shutdown on Movie Sales. In: *International Journal of Industrial Organization*. vol. 33. p. 1-8, 2014.
- _____; WALDFOGEL, J. *Reel Piracy: The Effect of Online Film Piracy on International Box Office Sales*. SSRN Scholarly Paper, nº ID 1986299. Rochester, NY: Social Science Research Network, 16 jan. 2012. Dis-

- ponível em: <<http://papers.ssrn.com/abstract=-1986299>>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- DANIEL CAMPELLO QUEIROZ. *Injustiça autoral*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniaoinjustica-autoral-14660490>>. Acesso em: 6 de abr. 2015.
- DIAS, Maurício Cozer. *Utilização musical e direito autoral*. Campinas: Bookseller, 2000.
- GEERE, D. Universal Music boss: Streaming is the future. In: *Wired UK*, 16 de fev. 2011. Disponível em: <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2011-02/16/universal-music-streaming>>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- GERVAIS, Daniel (Coord.). *Collective Management on Copyright and related rights*. 2ª ed, Reino Unido: Kluwer Law International BV, 2010.
- GLOBAL ENTERTAINMENT AND MUSIC BUSINESS PROGRAM. *Rethink Music: New Business Models in the Music Industry*. Valencia: Berklee College of Music, 2013. Disponível em: <<http://www.rethinkmusic.com/wp-content/uploads/2013/04/RethinkMusic2013FramingPaper.pdf>>. Acesso em: 1 de abr. 2015.
- GODOY, Adilson. Um grande perigo ronda o direito autoral brasileiro. In: *Revista Música! Ordem dos Músicos do Brasil*. Ano 5, n. 14. 2014.
- GOOD, O. *Youtube's Copyright Crackdown: Everything You Need To Know*. Kotaku. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://kotaku.com/Youtubes-copyright-crackdown-simple-answers-to-compli-1485999937>>. Acesso em: 2 de abr. 2015.
- HILLER, R. S.; KIM, J.-H. Online Music, Sales Displacement, and Internet Search: Evidence from Youtube. *CAPRI (Center for the Analysis of Property Rights and Innovation)*, CAPRI Working Paper 13 2. 2014. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/216999608/CAPRI-Working-Paper-13-2>>. Acesso em: 22 mar. 2015.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do café Nice*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- IFPI. *IFPI Digital Music Report 2014: lighting up new markets*. [S.l.]: IFPI. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2014.pdf>>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- _____. *IFPI Digital Music Report 2015: charting the path to sustainable growth*. [S.l.]: IFPI. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

- KARAGANIS, J. *Media Piracy in Emerging Economies*. New York: Social Science Research Council, 2011. Disponível em: <<http://piracy.ssrc.org>>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- LESSIG, Lawrence. End the War on Filesharing. In: *Financial Times*, 19 de jun. 2012.
- LIEBOWITZ, S. Policing Pirates in the Networked Age. In: *Cato Institute's Policy Analysis*, v. 438, 15 de maio 2012.
- LOSSO, F. M. *Os direitos autorais no mercado da música*. São Paulo: Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2008.
- LUNNEY, J. *Empirical Copyright: A Case Study of File Sharing and Music Output*. SSRN Scholarly Paper, nº ID 2372630. Rochester, NY: Social Science Research Network, 1 jan. 2014. Disponível em: <<http://papers.ssrn.com/abstract=2372630>>. Acesso em: 18 de mar. 2015.
- MACIAS, D. *Making Dollars: Clearing Up Spotify Payment Confusion*. Hypebot.com. Disponível em: <<http://www.hypebot.com/hypebot/2012/11/clearing-up-spotify-payment-confusion.html>>. Acesso em: 31 de mar. 2012.
- MICHEL, N. The Impact of Digital File-Sharing on the Music Business: An Empirical Analysis. *Topics in Economic Analysis & Policy*. vol. 6, 2006.
- MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. Disponível em: <<http://www.andremidani.net>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras Edições e Livraria Ltda., 2000.
- MULLIGAN, M. *How much streaming is really worth to artists: a Consumption Analysis*. *Music Industry Blog*. [S.l: s.n.]. Disponsiras Ediscórdia na tradição autoral brasileira. Empirical Analysis. Acesso em: 1 de abr. 2015.
- NEGROPONTE, N. Being Digital – A book (p)review. *Wired*, 1 de fev. 1995. Disponível em: <http://archive.wired.com/wired/archive/3.02/negroponte.html?pg=1&topic=&topic_set=>>. Acesso em: 6 de abr. 2015.
- NETTO, José Carlos da Costa. *A reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*. Brasília – DF: Ministério da Educação e Cultura, 1982

- NIELSEN. 2014 *Nielsen Music U.S. Report*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/public%20fact-sheets/Soundscan/nielsen-2014-year-end-music-report-us.pdf>>. Acesso em: 17 de mar. 2015.
- OBERHOLZER-GEE, F. File Sharing and Copyright. *Paper paper apresentado na conferência Vienna Music Business Research Days*, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/09-132.pdf>>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- _____; STRUMPE, K. The Effect of File Sharing on Record Sales An Empirical Analysis. mar. 2014. Disponível em: <www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf>. Acesso em: 17 de fev. 2015.
- ORCHARD, Ioda Merging; Sony Music To Invest In New Company: Sources. In: *Billboard*, 5 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/1098586/orchard-ioda-merging-sony-music-to-invest-in-new-company-sources>>. Acesso em: 3 de mar. 2015.
- PEREIRA, A. D. Música e eletrônica: “sound sampling”, obras de computador e direitos de autor na Internet. In: *Direito da sociedade da informação*. Coimbra: Coimbra Editora, 2004.
- PONTES NETO, Hildebrando; ROCHA, Márcia Regina Barbosa M. da. Evolução histórica e realidade do direito autoral. In: *CNDA, legislação e normas*. 4. ed., Brasília : CNDA, 1988.
- PRIESTMAN, C. *Web Radio: Radio production for Internet streaming*. 1 edition ed. Oxford; Boston: Focal Press, 2001.
- RAMOS, F. M. DOS S.; VAN HAANDEL, J. C. O webcasting sonoro, a web rádio, a narrativa transmídia e a relação da produção radiofônica jornalística com a audiência. SBPJor F AssociaS.; VAN HAANDEL, J. C. In: *O webcasting sonoro*. 12º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, nov. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/17iRyTO>>. Acesso em: 16 de fev. 2015.
- ROGERS, Jim. *The death and life of the music industry in the digital age*. London: Bloomsbury, 2013.
- SANJEK, Russell. *American popular music and its business*. New York: Oxford University Press, 1998.
- SANTIAGO, Oswaldo. *Aquarela do direito autoral, três acórdãos do Supremo*. Rio de Janeiro: UBC, 1985.
- SANTIAGO, Vanisa. A gestão coletiva no Brasil. In: *Fala Caetano*, 21 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br/blog>>

- post.php?post_id=1406>.
- SIVERS, D. *A conversation with Derek Sivers*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.puremusic.com/pdf/derek.pdf>>. Acesso em: 1 de mar. 2015.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2003.
- STOCKMENT, A. Internet Radio: The Case for a Technology Neutral Royalty Standard. In: *Virginia Law Review*, v. 95, 2009. Disponível em: <<http://www.potiwwhy.com/deal/>>. Acesso em: 16 de fev. 2015.
- TESCAROLLI, M. T. D. *Pesquisa setorial*. [S.l.]: BM&A: Brazil Music Exchange. Disponível em: <<http://music/2014/nov/04/taylor-swift-sp>>. Acesso em: abril de 2014.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- TORRI, Verônica. *Gestão coletiva de direitos autorais e defesa da concorrência*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Iuris, 2011
- TRIGO-DE-SOUZA, L. M. Rádios. Internet.br: o rádio que caiu na rede... In: *Revista USP*, v. 56, fev. 2002. Acesso em: 19 de fev. 2015. p. 92-99.
- VAN HAANDEL, J. C. I; VAN HAANDEL, F. P. V. Por uma classificação dos produtos do webcasting sonoro. In: *Anais eletrônicos do II Simpósio Nacional da ABCiber – Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura – PUC-SP*, 2008. Disponível em: <<http://www.cencib.org/simpósioabciber/anais>>.
- _____. *Formatos emergentes de criação e transmissão de áudio online: A construção do webcasting sonoro*. Mestrado em comunicação e semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- VARELLA, G. Serviço desafinado. In: *Revista do IDEC*. vol. 153, abr. 2011. Disponível em: <http://www.idec.org.br/uploads/revistas_materias/pdfs/2011-04-ed153-capa-musica.pdf>. Acesso em: 26 de fev. 2014.
- _____; VALENTE, M. Brazil. *Updating the UN Guidelines for Consumer Protection*. Kuala Lumpur: Consumers International, 2013. p. 71-84. Disponível em: <<http://www.consumersinternational.org/media/1353300/Updating-ungcp.pdf>>. Acesso em: 27 de fev. 2015.

- WUELLER, J. R. *Mergers of majors: Applying the failing firm doctrine in the Recorded Music Industry*. SSRN Scholarly Paper, n. ID 2293412. Rochester, NY: Social Science Research Network, 1 jan. 2013. Disponível em: <<http://papers.ssrn.com/abstract=2293412>>. Acesso em: 20 de fev. 2015.
- ZENTNER, A. Measuring the effect of music downloads on music purchases. In: *Journal of Law and Economics*. vol. 49, n. 1, 2006.

NOTÍCIAS DE JORNAIS E REVISTAS UTILIZADAS

- AGRELA, Lucas. *Somos uma solução contra a pirataria, diz diretor do Rdio*. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/somos-uma-solucao-contra-a-pirataria-diz-diretor-do-rdio>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- ARTHUR, Charles. Thom Yorke blasts Spotify on Twitter as he pulls his music. In: *The Guardian*, 15 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/technology/2013/jul/15/thom-yorke-spotify-twitter>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- BARNES, Brooks. Disney buys Maker Studios, Video Supplier for Youtube. In: *The New York Times*, 24 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/03/25/business/media/disney-buys-maker-studios-video-supplier-for-youtube.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- BOGRAND, Emilie. Brandon Martinez on Youtube. In: *Music Business Journal, Berklee College of Music*, ago. 2013. Disponível em <<http://www.thembj.org/2013/08/brandon-martinez-on-youtube/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- BRUNNER, Bob. Bjork On Keeping “Vulnicura” Off Spotify: “It”s About Respect, You Know?. In: *Fast Company*, 26 de fev. 2015. Disponível em: <<http://www.fastcompany.com/3042429/creative-conversations/bjork-on-keeping-her-new-album-off-spotify-its-not-about-the-money-it>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- CHRISTMAN, Ed. Ingrooves to Purchase Fontana. In: *Billboard*, 2 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/retail/1098611/ingrooves-to-purchase-fontana>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

- DEARO, Guilherme. Artistas brasileiros protestam contra Google: entenda. In: *Exame*. 22 abr. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/artistas-brasileiros-protestam-contra-google-entenda>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- DELANEY, Kevin J. Youtube to test software to ease licensing fights. In: *Wall Street Journal*, 13 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.wsj.com/articles/SB118161295626932114>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- DIAS, Tatiana de Mello. O Youtube e o ECAD. In: *Link Estadão*, 12 abr. 2011. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/o-Youtube-e-o-ecad/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- DREDGE, Stuart. Thom Yorke calls Spotify “the last desperate fart of a dying corpse”. In: *The Guardian*, 7 out. 2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/technology/2013/oct/07/spotify-thom-yorke-dying-corpse>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- _____. YouTube multi-channel networks stake claim to the future of TV. In: *The Guardian*, 14 out. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/media/2014/apr/13/miptv-conference-multichannel-networks-mcns-youtube-tv-cannes>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- _____. YouTube subscription music licensing strikes wrong notes with indie labels. In: *The Guardian*, 22 maio 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/technology/2014/may/22/indie-labels-youtube-subscription-music>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- ELLIS-PETERSEN, Hannah. *Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/2014/nov/04/taylor-swift-spotify-streaming-album-sales-snub>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- HATMAKER, Taylor. Billboard music charts now count streaming music apps. *The Daily Dot*, 20 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.dailydot.com/technology/streaming-music-billboard/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- HIGA, Paulo. Agora você pode enviar gratuitamente até 50.000 músicas para o Google Play Música. In: Tecnoblog. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/174286/google-play-musica-limite-50-mil/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- INGHAM, Tim. Sony fully acquires The Orchard in \$200m deal. Disponível em: <<http://www.musicbusinessworldwide.com/sony-fully-acqui->

- res-the-orchard-in-200m-deal/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- IZAGUIRRE, Monica. CADE aprova compra da iMusica pela Claro. In: *Valor Econômico*, 9 de set. 2014. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/empresas/3688196/cade-aprova-compra-da-imusica-pela-claro>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- JOHNSTON, Casey. Music streaming, promotion, and the next song on your radio station. *Ars Technica*, 29 jun. 2014. Disponível em: <<http://arstechnica.com/business/2014/06/music-streaming-promotion-and-the-next-song-on-your-radio-station/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- KLEINA, Nilton. Beyoncé lança álbum surpresa só no iTunes. In: *TecMundo*, 13 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/musica/48209-beyonce-lanca-album-surpresa-so-no-itunes.htm>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- KRUKOWSKI, Damon. Making Cents. *Pitchfork*, 14 nov. 2012. Disponível em: <<http://pitchfork.com/features/articles/8993-the-cloud/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- LEEDS, Jeff. In Rapper's \$150 Million Deal, New Model for Ailing Business. In: *The New York Times*, 3 abr. 2008. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0CE4DF1E31F930A-35757C0A96E9C8B63>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- LESSIN, Jessica E. Behind the Battles Over Music, a Bigger Prize. Disponível em: <<https://www.theinformation.com/Behind-the-Battles-Over-Music-a-Bigger-Prize>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- MATYSZCZYK, Chris. Jon Bon Jovi: Steve Jobs killed the music business. *CNET*, 15 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.cnet.com/news/jon-bon-jovi-steve-jobs-killed-the-music-business/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- MULLIGAN, Mark. YouTube, record labels and the retailer hegemony. In: *Music Industry Blog*. [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://musicindustryblog.wordpress.com/2014/06/18/Youtube-record-labels-and-the-retailer-hegemony/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- PINCUS, Matt. YouTube, partners needs to work harder to pay songwriters, publishers fairly. In: *Billboard*, 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/1552521/Youtube-partners-needs-to-work-harder-to-pay>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

- RANDALL, David K. The One Bright Spot In The Music Business. *Forbes*, 1 set. 2009. Disponível em: <http://www.forbes.com/2009/01/09/music-publishing-itunes-biz-media_cz_dkr_0109music.html>. Acesso em: 2 de abr. 2015.
- SANTOS, Nuno Ferreira. Sociedade Portuguesa de Autores acorda com Youtube cobrança de direitos. In: *Público*, 12 maio 2014. Disponível em: <<http://www.publico.pt/n1635624>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- SETTI, Renan. Apple: negociações para o lançamento da iTunes avançam. In: *O Globo*. 19 de nov. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/apple-negociacoes-para-lancamento-da-itunes-avancam-3349959>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- SZALAI, Georg. Spotify's Daniel Ek Zings Dr. Dre's Beats Music (Q&A). In: *The Hollywood Reporter*, 22 jan. 2014. Disponível em <<http://www.hollywoodreporter.com/news/spotify-s-daniel-ek-zings-dr-672509>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- TAGIAROLI, Guilherme. *Serviço de música Spotify chega ao Brasil; assinatura grátis tem anúncios*. Disponível em: <<http://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/28/servico-de-musica-por-assinatura-spotify-chega-oficialmente-ao-brasil.htm>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- VELLOSO, Felipe. *Google Play Music finalmente chegou ao Brasil, e ele nos impressionou*. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/musica/63403-google-play-music-finalmente-chega-brasil-ele-impressionou.htm>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- WALLENSTEIN, Andrew. *DreamWorks Animation Buys Youtube Channel AwesomenessTV for \$33 Million*. *Variety*. Disponível em: <<http://variety.com/2013/digital/news/dreamworks-animation-buys-Youtube-channel-awesomenesstv-for-33-million-1200432829/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- WILKINSON, Dan. The Band That Tried To Make Money From Spotify Has Been Banned From Spotify. In: *Vice Motherboard*, 7 de maio 2014. Disponível em: <<http://motherboard.vice.com/blog/the-bank-that-tried-to-make-money-off-of-spotify-with-silence-isnt-sorry>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- [s.a.]. Advogados querem mais mudanças em nova lei. In: *JusBrasil*, 2009. Disponível em: <<http://oab-ma.jusbrasil.com.br/noticias/1771322/>>

- advogados-querem-mais-mudancas-em-nova-lei>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- [s.a.] *Olhar digital*: Streaming está matando a pirataria no Brasil. Disponível em: <<http://olhardigital.uol.com.br/pro/noticia/streaming-esta-matando-a-pirataria-no-brasil/46412>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- [s.a.] Spotify chega a 20 milhões de assinantes. In: *O Estado de S. Paulo*. 10 jun. 2015. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/spotify-chega-a-20-milhoes-de-assinantes-e-75-milhoes-de-usuarios/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.
- [s.a.] *Spotiwhy?*: Are Subscription Music Services a Sustainable Business Model? Glacial Concepts. Disponível em: <<https://glacialconcepts.wordpress.com/2011/10/05/spotiwhy/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

ANEXO

Resultados de pesquisa de jurisprudência sobre streaming

Tribunal	Número de ocorrências	Identificação da decisão
TJ do Acre	0	
TJ de Alagoas	0	
TJ do Amapá	0	
TJ do Amazonas	0	
TJ da Bahia	0	
TJ do Ceará	0	
TJ do Distrito Federal e territórios	0	
TJ do Espírito Santo	0	
TJ de Goiás	0	
TJ do Maranhão	0	
TJ do Mato Grosso	0	
TJ do Mato Grosso do Sul	0	
TJ de Minas Gerais	1	1. ECAD x Amirt 0792721-10.2011.8.13.0000. 16ª Câmara Cível.
TJ do Pará	0	
TJ da Paraíba	0	
TJ do Paraná	0	
TJ de Pernambuco	0	
TJ do Piauí	0	
TJ do Rio de Janeiro	4	1. ECAD x <i>Rádio Globo</i> 0386048-66.2009.8.19.000. 21ª Câmara Cível. 2. ECAD x <i>MySpace</i> 0386089-33.2009.8.19.000. 10ª Câmara Cível. 3. ECAD x <i>Rádio Oi</i> 0174958-45.2009.8.19.000. 19ª Câmara Cível. 4. ECAD x <i>Rádio Globo</i> 0048707-14.2011.8.19.000. 2ª Câmara Cível.
TJ do Rio Grande do Norte	0	
TJ do Rio Grande do Sul	0	
TJ de Rondônia	0	
TJ de Roraima	0	
TJ de Santa Catarina	1	5. ECAD x Acaert 2011.000771-6
TJ de São Paulo	2	6. ECAD x Aesp 0173652-06.2010.8.26.010 7. ECAD x <i>ABC Brazil New Time</i> 0013964-34.2011.8.26.056
TJ de Sergipe	0	
TJ de Tocantins	0	
Superior Tribunal de Justiça	1	8. Agravo em Recurso Especial n. Nº 380.655 - MG (2013/0257318-0).
Total	8	



“ Este livro busca descrever as dinâmicas de um meio extremamente complexo e em transformação, a partir das muitas perspectivas que o compõe. É uma tentativa de reunir em uma só obra as muitas versões difusas sobre a gestão coletiva de direitos autorais e o ambiente digital, superando explicações simplórias sobre o atual estado da arte. Nosso desejo é que todos aqueles interessados em conhecer esse aspecto da indústria da música no Brasil tenham neste livro um ponto de partida para debater e, na melhor das hipóteses, apontar propostas de enfrentamento dos desafios aqui apresentados. ”

 **FGV DIREITO RIO**



IDRC | CRDI

International Development Research Centre
Centre de recherches pour le développement international

Canada

ISBN? 978-85-7920-198-1



9 788579 201981