

Direito Autoral, do Fonógrafo à Web e Novos Hábitos de Consumo em um Novo Mercado¹.

José Eduardo Ribeiro de Paiva²
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

O direito autoral é um dos pilares de sustentação da indústria fonográfica desde o início do século XX. Porém, desde o século XV já se encontram iniciativas e leis que visavam proteger a autoria de uma obra, algo que a medida em que os meios de duplicação se desenvolveram, se tornou fundamental para autores e produtores. A indústria fonográfica, desde 1909, quando houve o primeiro “Copyright Act” que estabelecia valores a ser pagos por obras duplicadas, teve uma enorme preocupação em manter este sistema funcionando. Porém, na medida em que a música se desvinculou do suporte e passou a ser transmitida por novos canais, como a web, a situação mudou com a introdução da pirataria e o mercado passou a buscar uma reconfiguração desta relação muitas vezes conflitante entre artistas, público e indústria.

Palavras-chave: direito autoral; pirataria; streaming; mp3; web

A questão do direito autoral no mundo da música é um dos principais fatores conflitantes entre artistas, indústria e público no século XX. Esta situação de conflito se revelou determinante a partir do surgimento dos processos de gravação e duplicação sonora e dos processos de reprodução massiva, se bem que já houvessem discussões anteriores a isto se referindo a impressão de partituras não autorizadas. Garantir a propriedade intelectual e desautorizar o uso indevido de um trabalho é algo mais antigo do que muitos imaginam. Segundo BURKE (2000, cap. VII:06) a primeira patente foi dada a Filippo Brunelleschi, em 1421, pelo projeto de um navio, e a primeira lei de patentes aprovada em Veneza em 1474. O primeiro direito autoral artístico foi dado pelo Senado de Veneza em 1567 a Ticiano, para “impedir a imitação não autorizada de suas obras”, e com o crescimento da impressão e o lucro das editoras, a Inglaterra aprovou uma lei de direito autoral em 1709, seguida pela França em 1791. Tais leis delimitavam tanto a proteção do direito do autor quanto a garantia de que o conteúdo das obras não seria alterado pelos impressores da época.

¹ Trabalho apresentado ao GP Rádio e Mídia Sonora do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Departamento de Mídias, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas

A primeira proteção aos direitos de autor no Brasil ocorreu a partir da lei de 11 de agosto de 1827, que “estabeleceu os cursos jurídicos de São Paulo e Olinda. Determinou a lei um privilégio exclusivo de dez anos sobre os compêndios preparados por professores, obedecidas algumas condições” (MIKUZAMI, 2006: 287) . O artigo 261 do Código Criminal do Império, ainda de acordo com o autor, colocava a proibição sobre

Imprimir, gravar, lithografar ou introduzir quaisquer escriptos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e de annos depois de sua morte, se deixarem herdeiros.

A lei no. 496, de primeiro de agosto de 1898, estipulava a proteção ao autor por cinquenta anos após o primeiro de janeiro de sua publicação (art. 3º, 1º), condicionada a depósito na Biblioteca Nacional, dentro de dois anos (art. 13), sob pena do direito perecer (MIKUZAMI, 2006: 288). Ainda, segundo o autor, foi a constituição de 1891 que trouxe a primeira previsão constitucional dos direitos autorais, ao colocar que “aos autores das obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mechanic. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar” (MIKUZAMI, 2006:288). Pouca coisa mudou até a lei 9610/88, que rege atualmente as questões do direito autoral no Brasil.

O mercado norte americano foi o primeiro a normatizar a indústria fonográfica e as questões de direito autoral daí decorrentes. Em 1904 já se chegava a marca do milhão de cópias vendidas, com uma gravação de Caruso (CHANAN, 1994:05), o que demonstra a velocidade com que este mercado se expandiu e a necessidade de regulamentação do mesmo. Entre o final do século XIX e até o surgimento do rock and roll nos anos 50 ele foi dominado pelo que se convencionou chamar de “Tin Pan Alley”, grupo de editores e compositores que representavam boa parte da música popular neste período, com “produtos que definiram a música popular norte americana ‘mainstream’.... Alguns de seus principais compositores eram Irving Berlin, Jerome Kern, George and Ira

Gershwin, Cole Porter ”³ (KERNFELD,2011:18). A primeira associação de direitos autorais norte americana, ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) foi fundada em 1914, a partir de um grupo de membros do Tin Pan Alley, com a função de gerenciar licenciamentos das obras de seus membros para execução pública ou transmissão, estando em atividade até hoje⁴. A criação da ASCAP foi precedida pelo “Copyright Act” de 1909, que estabeleceu a primeira lei estipulando um valor a ser pago a cada obra duplicada (KERNFELD,2011:21).

Pela primeira vez na história americana, se negociou a paz entre um fornecedor e um usuário, regulamentada pelo governo federal, e o preço para o uso da propriedade privada fixado pela legislação nacional. Um royalt de 2 centavos para cada rolo de piano, registro de fonógrafo, ou cilindro fabricado deveria ser pago ao proprietário do copyright.⁵

Por mais que houvessem cópias ilegais de cilindros, rolos de piano ou partituras, e mesmo que isto movimentasse valores expressivos para a época, ainda não haviam meios de comunicação massivos. Isto será transformado pelo crescimento do rádio após a primeira guerra mundial, principalmente pelas novas tecnologias sonoras, das quais a mais importante foi a implantação da gravação elétrica a partir de 1925 que agregou considerável qualidade as transmissões. Em 1926 a RCA (Radio Corporation of America) organizou suas estações em rede, a National Broadcasting Company (NBC), e a questão do direito autoral se viu frente a força do rádio como meio de reprodução musical e diversas outras atitudes daí derivadas, algo ainda não totalmente resolvido pelas regulamentações legais da época. Um bom exemplo deste conflito ocorreu em 1931, quando a empresa de hotelaria “Jewell-La Salle Realty Co” adquiriu uma rádio e passou a oferecer sonorização a todos os quartos de seus hotéis via alto falantes ou fones de ouvido aos hóspedes. Isto deu origem a um caso judicial que ficou conhecido como “Buck v. Jewell-La Salle Realty Co”, que tratava justamente da redistribuição de

³ No original: the products of Tin Pan Alley would define mainstream American popular song. ... Since that time, the stature of its finest writers - Irving Berlin, Jerome Kern, George and Ira Gershwin, Cole Porter...

⁴ em 2012, a ASCAP arrecadou 812 milhões de dólares.

⁵ No original: For the first time in American history, the peacetime bargaining process between a supplier and a user was regulated by the federal government, and the price for use of private property fixed by national law. A royalty of 2 cents for each piano roll, phonograph record, or cylinder manufactured was to be paid to the copyright owner.

conteúdo sonoro via rádio, sendo que o Suprema Corte concluiu que “...a transmissão eletro-magnética de uma transmissão de rádio através de alto-falantes é o mesmo processo que tocar um fonógrafo... a reprodução, em ambos os casos, equivale a uma performance⁶”. Esta questão ainda hoje é tratada da mesma forma: qualquer espaço que utilize algum processo de transmissão de obra musical deve recolher os direitos autorais, mesmo que a emissão original já o tenha feito.

No âmbito do mundo analógico, as questões sobre direito autoral, em sua maioria, versavam sobre situações de desrespeito as legislações vigentes, geralmente fáceis de identificar e punir. Mesmo os discos piratas, os “bootlegs” alternativos dos anos 60 não tinham como objeto final a cópia de material protegido pela lei, e sim colocar em circulação material alternativo, fossem performances ou sobras de estúdio de gravações comerciais. A própria degradação tecnológica dos processos analógicos de cópia contribuía fortemente para limitar a circulação de material pirata, que permanecia em campos específicos de atuação. Muitas apreensões de material, como a descrita por KERNFELD (2011:143) apontam para um pequeno volume de cópias, como a apreensão de 72.334 discos e fitas pirata pelo FBI durante o período de abril 1982 a março 1983.

Porém, no final dos anos 70 surgem os primeiros dispositivos de áudio digital, entre os quais o sampler. Basicamente, o sampler é um equipamento capaz de armazenar sons digitalmente, que permite diversas edições sobre o mesmo, geralmente controlados por teclados cromáticos, o que o coloca como um instrumento musical eletrônico. Esta capacidade de amostrar sons de qualquer fonte sonora, inclusive de outras gravações⁷, fez com que algumas questões tivessem de ser repensadas, principalmente pela nova dimensão dada ao que se convencionou chamar de plágio⁸, que é a apropriação de uma linha melódica por outro que não seu compositor. Em sua forma tradicional, o plágio se refere a um material executado por um intérprete, ou seja,

⁶ ...by analogizing the electro-magnetic transmission of a radio broadcast through speaker cables to the mechanical process of playing a phonograph: “Reproduction in both cases amounts to a performance.” In <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/283/191/case.html>, consultado em 10 de abril de 2016.

⁷ A técnica de amostrar sons em samplers é conhecida no jargão profissional como “sampling”.

⁸ Plágio tem sua definição pelo ECAD como “...a cópia não autorizada de uma obra, feita de forma ardilosa, com o intuito de mascarar a própria cópia, no todo ou em parte, e representa uma apropriação da forma utilizada pelo autor para expressar sua ideia ou sentimento. Plagiar é a ação de apresentar como de sua autoria, uma obra ou parte de uma obra, que originalmente foi criada por outro. O plágio fere os direitos morais e patrimoniais do verdadeiro autor (ECAD ONLINE, disponível em: <<http://www.ecad.org.br>>”).

a melodia original passa por um processo onde é copiada e executada por outro que não seu executante ou autor original. Porém, com o sampler, trechos de gravações finalizadas, isto é, gravadas, mixadas e finalizadas passaram a ser utilizadas por outros que não seus criadores, gravações estas protegidas por todas as leis de direitos autorais e conexos. Não se trata apenas de uma discussão que envolva os direitos sobre uma canção, mas sim os direitos sobre o fonograma, que é, de acordo com a lei 9610/98 “...toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”. No mundo analógico, das cópias de fonogramas não autorizadas, não havia a possibilidade da manipulação sonora do material, algo que se torna corriqueiro com o sampler, quebrando tanto o direito moral⁹ quanto o patrimonial da obra.

A utilização de samplers no início dos anos 80 se tornou um procedimento habitual na linguagem da música pop. O site whosampled.com traz uma minuciosa relação de obras que foram utilizadas por diversos artistas, e uma verificação cuidadosa provoca surpresas. James Brown é um dos artistas mais sampleados de todos os tempos: o site aponta 4808 samples de suas obras, realizados a partir da sua performance, e não das notas musicais contidas em suas linhas melódicas. REYNOLDS (2011:314-315) tem uma clara análise deste fenômeno.

Estudos acadêmicos sobre o uso do sampler têm generalizado a questão como se fossem “as ruas” contra as empresas de entretenimento multinacionais. Isso reflete o viés esquerdista da academia e uma tendência para ver toda a área dos direitos de propriedade, incluindo direitos autorais, como intrinsecamente conservadores, alinhados com as empresas e proprietários da terra, o “status quo”. Alguns teóricos argumentam também que as idéias de originalidade e de propriedade intelectual são etnocêntrica, apontando que as culturas populares capitalistas não ocidentais ou pré muitas vezes têm noções mais coletivas de autoria..... A análise marxista do “sampling” pode ver o uso do sampler como a mais pura forma de explorar o trabalho dos outros. Em um sentido mais geral, você pode vê-lo como uma forma de mineração cultural a céu aberto, um saque das ricas produtividades do passado musical¹⁰.

⁹ Por direito moral, se entende, entre o disposto no Art. 24 da lei 9810/98, “o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra”

¹⁰ No original: It's curious that almost all the intellectual effort expended on the subject of sampling has been in its defence. When sampling first made waves in the mid-eighties, journalistic discussions nearly always focused on the legal aspect, framing the samplers in

Porém, obras criadas a partir de samples reivindicam seus direitos autorais, como JONES (1992:107) lembra.

Frank Zappa, que apresenta sons sampleados em suas gravações recentes, incluiu a seguinte declaração no LP “Jazz from Hell”: “Reprodução ou sampler não autorizado é uma violação das leis e sujeito a processos criminais aplicáveis”.¹¹

Na primeira metade dos anos 80 esta foi uma grande discussão, que se perdeu rapidamente entre as que se seguiram. Por mais que um sampler pudesse quebrar questões de direito autoral, ele é um instrumento musical dispendioso, que necessita de conhecimentos específicos para sua utilização e com um restrito campo de atuação. Porém, na segunda metade dos anos 80 os Cds (Compact Discs) e as fitas DAT (Digital Audio Tape) irão se popularizar rapidamente pelo mercado consumidor, trazendo a tona novas discussões legais. O primeiro dispositivo doméstico de gravação digital foi o gravador DAT, que a um custo médio de mil dólares era capaz de gravar de forma digital qualquer som em fitas menores que um K7. A partir daí o mercado fonográfico se viu pela primeira vez perante uma tecnologia onde as cópias poderiam sempre soar iguais ao original, sem perda de qualidade, e isto provocou a primeira grande discussão sobre direitos autorais e de como protegê-los a vista desta nova tecnologia. “...a indústria da música embarcou em uma estratégia em duas frentes para proteger seus interesses de direitos autorais. Em primeiro lugar, a indústria ameaçava ações judiciais contra qualquer empresa que comercializasse gravadores de DAT nos Estados Unidos.

punk-like terms (as rebellious, iconoclastic). Academic studies of sampling have likewise generally sided with 'the streets' versus the multinational entertainment companies. This reflects the left-wing bias of academia and a tendency to see the whole area of property rights, including copyright, as intrinsically conservative, aligned with corporations and land-owners, the status quo. Some theorists also argue that ideas of originality and intellectual property are ethnocentric, pointing out that non-Western or pre capitalist folk cultures often have much looser, more collective notions of authorship. ... A Marxist analysis of sampling might conceivably see it as the purest form of exploiting the labour of others. In a more general sense, you could see it as a form of cultural strip-mining, a ransacking of the rich seams of past musical productivity.

¹¹ No original: Frank Zappa, who features sampled sounds prominently on his recent recordings, included the following statement on his Jazz From Hell LP: "Unauthorized reproduction/sampling is a violation of applicable laws and subject to criminal prosecution."

Em segundo lugar, a indústria pressionou o Congresso para obter assistência com proteção contra cópias”¹².

A pressão das gravadoras junto ao Congresso norte americano resultou no Audio Home Recording Act (AHRA) de 1992, que pela primeira vez, tratou especificamente das questões do áudio digital na gravação doméstica. Inicialmente, ele determinou que cada equipamento vendido dos EUA que se destinasse a gravação digital tivesse a tecnologia SCMS (Serial Copy Management System)¹³, e em segundo lugar, instituiu uma taxa de 2 por cento sobre o valor dos DATs comercializados nos EUA que reverteria as gravadoras, em uma atitude semelhante ao Copyright Act de 1909. Porém, em 1992, o mercado já estava se transformando novamente, com a entrada dos primeiros gravadores domésticos de CD e os microcomputadores com maior capacidade de armazenamento. Os DATs neste momento estavam cada vez mais restritos ao mercado profissional de produtoras de áudio e vídeo, o que limitou muito o alcance do AHRA. Quando surgiu o primeiro reprodutor portátil de mp3, chamado Rio, lançado pelo Dimond Multimedia Systems, houve forte pressão da RIAA para que o mesmo fosse enquadrado nas regras do AHRA, juntamente com os computadores e discos rígidos (HDs). Porém, a nona corte de Apelações julgou improcedente a ação, na medida em que ...” Ao contrário das máquinas de fita de áudio digital, por exemplo, cujo objetivo principal é fazer cópias digitais de gravações de áudio, o objetivo principal de um computador é executar vários programas e gravar os dados necessários para executar esses programas e executar várias tarefas”¹⁴. O reprodutor Rio também foi excluído das normatizações do AHRA, pois “...o Rio não pode fazer cópias de transmissões; em vez disso só pode fazer cópias de um disco rígido do computador, não é um dispositivo de gravação digital¹⁵” Assim, os computadores pessoais e os

¹² No original: the music industry embarked on a two-prong approach to protect their copyright interests. [86] First, the industry threatened lawsuits against any company that marketed DAT recorders in the United States. Second, the industry pushed Congress for assistance with copy protection. Disponível em <http://bciptf.org/wp-content/uploads/2011/07/25-AN-EXPLORATION-OF-RIGHTS-MANAGEMENT-TECHNOLOGIES-USED-IN-THE-MUSIC-INDUSTRY.pdf>, consultado em 02/04/2016.

¹³ O SCMS permite ao criador de uma gravação escolher entre restringir a cópia de uma fita ou liberá-la, através de um código colocado na gravação.

¹⁴ No original: Unlike digital audio tape machines, for example, whose primary purpose is to make digital audio copied recordings, the primary purpose of a computer is to run various programs and to record the data necessary to run those programs and perform various task . In: Recording Indus. Ass'n of Am. v. Diamond Multimedia Sys., 180 F.3d 1072, 1078 (9th Cir. 1999).

¹⁵ No original: Because the Rio cannot make copies from transmissions, but instead, can only make copies from a computer hard drive, it is not a digital audio recording device

reprodutores mp3 ficaram fora das normalizações do AHRA, o que criou imediatamente dois enormes campos de ação para a pirataria: o das gravações em suportes digitais gravados através de computadores, como o Compact Disc, e o da circulação e download pela web de obras protegidas pelas leis de direito autoral.

Pode-se visualizar a pirataria em três momentos distintos: o primeiro, que vai até os anos 60, desde as cópias ilegais de partituras até os “bootlegs” ligados a contracultura e aos discos piratas com conteúdos alternativos; o segundo, onde a cópia física e não autorizada de material protegido pelas leis de direito autoral passa a ser comercializada desde as fitas cassete até os CDs, que teve seu início nos anos 1970 e que sobrevive até hoje; e o terceiro com a distribuição de material musical, comercial ou não, pela web em formatos como o mp3. Aos segundo e terceiro pode-se acrescentar também a questão da utilização do sampler e da manipulação de obras de terceiros por compositores e produtores, mas esta questão raramente é colocada nos problemas dos direitos autorais. Porém, ela encerra uma discussão mais ampla, que é a da atribuição da autoria de uma obra a alguém, fundamental para a questão do copyright. Apenas como uma breve discussão, o caso mais emblemático desta situação envolveu a pianista Joyce Hatto, falecida em 2006, e uma série de álbuns póstumos atribuídos e ela lançados por seu marido, o produtor William Barrington-Coupe. Porém, estes discos eram gravações de outros artistas lançadas em nome de Joyce, sendo que muitas foram premiadas, e o caso foi considerado pela BPI (British Phonographic Industry) “um dos mais extraordinários casos de pirataria que a indústria fonográfica viu até hoje”¹⁶.

O valor arrecadado atualmente pelos direitos autorais em boa parte do mundo representa algo muito maior que a venda de gravações físicas ou não, o que demonstra a importância deste segmento para a indústria de bens culturais. Segundo a IFPI, oito por cento do faturamento mundial da indústria fonográfica são provenientes de direitos autorais, algo próximo dos bilhão e meio de dólares, levando-se em conta um faturamento anual de 15 bilhões de dólares. No Brasil, o valor distribuído pelo ECAD referente a arrecadação de direito autorais no ano de 2014 foi de R\$ 902,9 milhões, e o valor apontado pela ABPDA para o mercado das gravadoras foi de 454 milhões, assim distribuídos: 236 milhões faturados com a venda de cópias físicas e 218 milhões com vendas de downloads, serviços de streaming e telefonia móvel.

¹⁶ No original: “one of the most extraordinary cases of piracy the record industry had ever seen”, in http://questioncopyright.org/files/sharing_defeats_plagiarism, consultado em 23/03/2016.

Mesmo com estes valores, ainda existe uma grande luta pelo mundo referente a cobrança dos valores de direitos autorais, onde artistas, gravadoras e público muitas vezes são colocados em lados contrários da discussão. Principalmente nas questões de distribuição musical pela rede, que desde o final dos anos 90 vem provocando crises na indústria fonográfica, com os direitos autorais sendo vistos, conforme REYNOLDS afirma anteriormente, “como intrinsecamente conservadores, alinhados com as empresas e proprietários da terra, o “status quo”. Todas as experiências que principiaram neste período visando a criação de sistemas de venda on-line, como Cerberus e Liquid Audio, caíram por terra quando do surgimento dos softwares de troca de arquivos baseados em tecnologia P2P, popularizado pelo Napster. Apenas em 2003, como surgimento da plataforma Itunes este cenário principia a ter uma lenta mudança. Por outro lado, a RIAA ¹⁷adota a política do confronto legal, utilizada desde o início o século XX que criminaliza qualquer um que desrespeite as leis de direito autoral, e foi através desta acusação que conseguiram extinguir praticamente todos os softwares de troca de arquivos. Porém, há uma grande diferença entre os que buscam lucro nas atividades de falsificação e pirataria e o fã anônimo que apenas quer escutar a música de seu ídolo, e que pode ser processado, multado em valores milionários e eventualmente preso por isto.

As vendas de discos caem, e conceitos como “álbum” deixam de existir, na medida em que a troca de arquivos pela rede e os novos sistemas de venda trabalham sobre faixas isoladas, que podem ser reagrupadas pelo usuário em suas próprias playlists. A produção fonográfica, onde um de seus objetos de valor era o conceito de álbum, a organização das canções em um suporte, deixa de ter importância, e essa organização passa a ser feita pelo usuário. Assim, além da questão da pirataria, diversas outras questões afloram ao se pensar nos novos formatos de circulação pela web. MORTON (2000:178) coloca que

Os usuários e consumidores de gravação de som sistematicamente quebraram as regras estabelecidas por inventores, engenheiros, gestores, decisores políticos e corporações. Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, os consumidores encontraram um aumento do número de maneiras de desviar a tecnologia para seus próprios fins, muitos dos quais os coloca em conflito com as empresas e

¹⁷ Recording Industry Association of America, organização norte americana que representa as gravadoras dos EUA, fundada em 1952. Inicialmente, sua função era certificar as vendas de discos, mas hoje é profundamente envolvida com a questão do direito autoral de seus associados.

instituições que fornecem os dispositivos¹⁸.

Como dito anteriormente, este desvio da tecnologia feito pelos usuários sempre resultou em embates legais. Porém, criminalizar o ouvinte e o público nunca foi uma boa solução, sendo ineficiente na maioria das vezes pela velocidade com que as coisas se transformam no mundo digital. A partir do crescimento do iTunes, a partir de 2003, boa parte do mercado e dos próprios artistas constataram a importância de se compreender a importância da rede e da circulação de arquivos para os negócios. Apesar do estrondoso sucesso do iTunes, ele nada mais é que um modelo tradicional de gravadora, que vende serviços de download de músicas, a um custo médio de US\$ 1 cada canção, distribuindo este valor da seguinte forma: 14% ao artista, 30 % para a empresa e 56% para o selo de gravações (VOGEL, 2011:267) . Ou seja, a cada canção vendida no iTunes o artista recebe em média US\$ 0,14.

A primeira e bem sucedida iniciativa nos sistemas de streaming assinados pela rede, foi o Spotify, criando pela empresa sueca Spotify AB. Funcionando tanto em plataformas grátis quanto pagas, o sistema fornece streaming de áudio aos usuários, que podem criar sua própria playlist e escuta-la quando quiser, porém apenas dentro do aplicativo. Uma rádio sob demanda, com um acervo que abrange significativa parte da música que já foi produzida pelo mundo a um custo médio de 10 dólares mensais de assinatura. Estes sistemas pagam direitos autorais, mesmo que a um valor muito menor que o habitual, e mesmo assim respondem, segundo relatório da IPFI de 2015, por 23 por cento do valor arrecado no mundo todo em direitos. Mas para se ter uma idéia do pequeno valor pago por execução, “...um artista norte-americano que tenha uma canção que seja escutada um milhão de vezes recebe, em média, 1500 dólares”.¹⁹ “Em 2013 o Spotify pagou entre US\$ 0,006 e US\$ 0,0084 a cada vez que uma música foi tocada no service”²⁰. Apenas como comparação, um milhão de downloads do iTunes renderia ao artista US\$ 140.000,00.

¹⁸ no original: Users and consumers of sound recording consistently broke the rules set for them by inventors, engineers, managers, policy makers, and corporations. As it became easier and less expensive to make a sound recording, especially after World War II, consumers found an increasing number of ways to divert the technology to their own ends, many of which put them in conflict with the companies and institutions supplying the devices.

¹⁹In http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3567273&seccao=M%FAfica, consultado em 12/03/2016.

²⁰ In <http://canaltech.com.br/noticia/musica/CEO-do-Spotify-se-defende-das-acusacoes-que-o-servico-paga-pouco-aos-artistas/>, consultado em 12/03/2016.

A questão que fica clara nos valores pagos é que a execução de alguma obra para render um valor significativo tem de ser absolutamente massiva, o que pode contribuir para uma perigosa homogeneidade cultural sem precedentes na história da humanidade. Quantos artistas de selos menores de gravação poderão competir com os grandes nomes dos poderosos selos de gravação e obter números expressivos de execução? Ou quantos artistas locais poderão fazer frente aos produtos globalizados? Um dos recordistas em execução do Spotify é Ed Sheeran, com 2,9 bilhões de reproduções de seu catálogo, sendo que uma música atingiu mais de 500 milhões até outubro de 2015, atrás apenas de Eminem²¹, números inquestionáveis e que dão a dimensão global da circulação do material. Esta talvez seja a grande ameaça embutida nos sistemas de assinatura de música ou vídeo, a da necessidade de um número cada vez maior de visualizações para manter a própria indústria em funcionamento.

Alguns estudos apontam que o número de usuários que utilizaram serviços de P2P para downloads ilegais desde 2011 diminuiu em 40 %, e essa tendência continua ano a ano. Segundo o grupo NPD (empresa de assessoria empresarial), “Entre outros fatores, o aumento do uso de serviços de streaming legais tem provado ser uma alternativa para fãs de música que fundamentalmente usariam redes P2P para obter música”²². O relatório Digital Music 2015 da IFPI aponta um número de 41 milhões de assinantes destas plataformas hoje pelo mundo, o que faz um faturamento bruto de quase meio bilhão de dólares anuais. Os dados também apontam para uma queda de oito por cento nas vendas dos formatos físicos e de downloads no último ano. Tanto a queda de downloads ilegais quanto a de vendas físicas ou de downloads legais e o crescimento dos serviços de assinatura podem demonstrar que a praticidade destes últimos vem sendo um fator determinante para o público. Na medida em que não necessitam de espaços físicos ou virtuais para armazenar arquivos, eles se tornam uma excelente solução para a mobilidade musical. A qualidade sonora muitas vezes é questionável, mas alguns serviços oferecem opções sonoras melhores a custos mais altos, mas servem perfeitamente a escuta em aparelhos móveis de qualidade mediana.

²¹ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1693123-reproduzido-500-milhoes-de-vezes-hit-de-ed-sheeran-e-recordista-do-spotify.shtml>

²² no original: “Among other factors, the increased use of legal and licensed streaming services has proven to be an alternative for music fans who formerly used P2P networks to obtain music.” In: <https://www.npd.com/wps/portal/npd/us/news/press-releases/the-npd-group-music-file-sharing-declined-significantly-in-2012/>

A indústria vem mantendo seu faturamento mundial em um patamar próximo desde 2010, com pequenas variações. O que se perde em um formato ganha-se em outro, e um dos pontos centrais desta discussão será sempre o direito autoral. Muitas vezes esta questão é vista apenas pela ótica da indústria, e poucas vezes o artista é o real protagonista desta história. Em 2008, um grupo de artista se reuniu sob o nome de Featured Artists Coalition (FAC – thefac.org), justamente para discutir seus direitos autorais no mundo da internet, que começava a mostrar o streaming como um novo e promissor campo. Os integrantes do grupo acreditam que suas músicas estão sendo utilizadas e distribuídas de formas muito mais variadas do que no passado - a internet é o principal fator dessa mudança -, mas sem os músicos receberem mais por isso. "Os artistas não participam dessas negociações, e seus interesses provavelmente são considerados sem o devido cuidado. Os artistas deveriam receber uma compensação justa por esses acordos", destaca o estatuto da Coalizão.²³ Para muitos, nada mudou desde então.

Inicialmente, artistas com mais visibilidade, como Taylor Swift ou Beyonce, liberavam apenas algumas faixas para os sistemas de assinatura, evitando que os lançamentos fossem neles disponibilizados. Especificamente, um destes sistemas, o Tidal foi montado pelos músicos, com a promessa de pegar melhor valores de direitos aos artistas. Recentemente, teve início uma série de processos contra o Spotify por parte de artistas insatisfeitos com os valores pagos, o que pode colocar fim a pequena trégua entre público, artistas e gravadoras.

O maior problema ainda se refere com certeza aos valores pagos. Em seus mais de cem anos, a indústria e boa parte dos artistas se acostumaram a valores bem significativos em pagamento de direitos autorais, onde o suporte gravado tinha importância fundamental. Vender discos e tocar em rádios significava muito dinheiro, porém o mercado de vendas físicas ou digitais está em declínio ano a ano e a rede pulverizou o pagamento dos direitos autorais e popularizou a pirataria. Assim, novas relações entre artistas, mercado e público começam a se desenhar para a sobrevivência de todos.

²³ in <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/artistas-se-unem-contra-gravadoras>, consultado em 20/03/2016.

Praticamente todas as empresas que fornecem este tipo de serviço trabalham sobre modelos e valores próximos, e a grande busca delas ainda é a criação de uma plataforma de navegação que permita o máximo de interação com o usuário. Procura de músicas e artistas por diversos graus de afinidade a partir de algumas poucas informações do usuário, playlists que podem ser criadas pelos ouvintes, enfim, níveis crescentes de interatividade que podem conduzir a experiência da escuta nestas plataformas. Por outro lado, o público, a partir do momento em que os sistemas de assinatura procuram determinar afinidades e gostos para sugerir a escuta ao ouvinte, pode perder bastante de sua capacidade de interação e ser dirigido para materiais específicas. Afinal, a ideia de que o ouvinte seja seu próprio “curador” ainda é uma das principais propostas das tecnologias que fizeram a mobilidade da escuta e a apropriação tecnológica por parte dos usuários. Delegar esta função aos sistemas de assinatura musical pode ser uma perigosa ferramenta para determinar tendências e artistas ao grande público, ao mesmo tempo em que lhe retira boa parte do poder de decisão sobre o quê e como escutar.

Por mais que a discussão sobre direito autoral ocupe espaço hoje, na maioria das vezes ela é produto da questão das gravadoras e raramente representa questões dos artistas. Mais do que discutir valores, o principal é como compreender este modelo de negócios totalmente diferente do modelo de venda de suportes sonoros no qual a indústria se baseou até então. Alguns grupos, como o Iron Maiden utilizam o trafego de downloads de suas músicas, seja legal ou ilegal, para fazer a programação de suas turnês, sempre com casa cheia e alto faturamento. Não se trata de discutir jurisprudência, e sim de verificar o quanto uma obra ou artista circula na “janela midiática”. Se antigamente o alcance de uma gravação era medido pela venda de suas cópias, hoje as estatísticas e a visibilidade obtida na rede em toda sua dinâmica são elementos sólidos que determinam o sucesso de uma obra. Muitas vezes esta circulação pode ocorrer sem gerar recursos diretos ao artista, ao contrário da venda física ou de downloads, mas nem por isso é menos eficiente. Esta visibilidade midiática é fundamental, lembrando que a performance, o estar no palco, voltou a ser o elemento de lucro da música atualmente, um espaço ainda controlado pelo artista independente de mídias, redes, suportes ou quaisquer outros fatores. Paradoxal, mas a tecnologia é quem empurra o músico de volta ao palco, na medida em que lhe tira o controle sobre a circulação da sua obra. Hoje, mais que viver de direitos autorais, os artistas estão cada

vez mais voltados ao mundo dos shows, uma das poucas atividades ligadas a música que tem inflacionado nos últimos anos. E este retorno é claramente uma reconfiguração do campo de ação contruído pelo artista como decorrência das novas formas de circulação musical dos últimos anos, onde a rede se tornou o grande canal para as mídias sonoras.

REFERENCIAS

BURKE, Peter. **Uma História Social do Conhecimento**, de Gutemberg a Diderot. Zahar, Rio de Janeiro, 2012.

JONES, Steve. **Rock Formation Music Technology and Mass Communication**, SAGE Publications, Newburry Park, USA, 1992.

IFPI **Digital Music Report 2015. Charting the Path to Sustainable Growth**. Disponível em www.ifpi.org.

KERNFELD; Barry. **Pop Song Piracy Desobedient Music Distribution Since 1929**, University of Chicago Press, Chicago, 2011.

MIKUZAMI, Pedro Nicoletti. **Função Social da Propriedade Intelectual: Compartilhamento de Arquivos e Direitos Autorais na CF/88. 2007**. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MORTON, David. **Off the record The Technolofy and Culture of Sound recording in America**. Rutgers University Press, New Jersey, 2000.

REYNOLDS, Simon. **Retromania Pop Culture´s Addicition to Its Own Past**. Faber and Faber, New York, 2011.

Vogel, Harold L. **Entertainment Industry Economics**. Cambridge University Press, New York, 2011.