



## **Músicas compartilháveis: um olhar sobre a propriedade intelectual em tempos de Internet<sup>1</sup>.**

Márcio Monteiro<sup>2</sup>.  
Universidade Federal de Pernambuco.

### **Resumo**

Este trabalho analisa a popularização do compartilhamento de música pela Internet e como a tecnologia tem estruturando novas relações entre as gravadoras, os artistas e os internautas, tendo como base a nova discussão que surge sobre propriedade intelectual dentro do ciberespaço. Pretende-se compreender, neste sentido, como um novo modelo de licenciamento está se apresentando como alternativa para a produção e circulação de músicas. A análise é fruto da necessidade de se compreender as novas relações sociais, artísticas e comerciais estabelecidas a partir do desenvolvimento de tecnologias de compartilhamento gratuito de músicas pela Internet e suas implicações sobre a indústria fonográfica.

### **Palavras-chave**

Gravadoras; Licenciamento; mp3; Compartilhamento.

### **Introdução**

A causa da crise no mercado fonográfico mundial seria um formato de arquivo que está sendo trocado na Internet de forma indiscriminada? Os internautas são os *Davis*, que com suas fundas, ou programas e *sites* de compartilhamento, estão desequilibrando as gravadoras, os gigantes da música? Como os novos modelos de licenciamento de música têm se consolidado como alternativa para que os artistas possam distribuir suas músicas fora do circuito das grandes gravadoras? Estas são algumas das questões que este artigo pretende discutir, sem a pretensão de dar respostas definitivas para o assunto.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT de Produção Editorial e Cultural, do IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Radialista. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de Mídia e Processos Sociais. Bolsista CNPq. E-mail: themarcmont@hotmail.com.



Em um primeiro momento, analisamos como se deu a constituição dos conceitos de propriedade intelectual, direito autoral e direito de cópia. Em seguida, analisamos as ressalvas recentes que têm sido feitas a estes conceitos a partir de novos modelos de licenciamento de música e da análise de algumas implicações da popularização do compartilhamento de música pela Internet sobre a indústria fonográfica.

### **A música como propriedade**

Um dos pontos centrais para se compreender a luta entre as gravadoras e os internautas que baixam música da Internet sem pagar por elas é o direito de cópia, que muitas vezes é confundido com o direito autoral. É para a manutenção deste direito de cópia que a indústria fonográfica lançou uma campanha contra o *download*<sup>3</sup> ilegal, não apenas para garantir o direito em si, mas o lucro que obtinha a partir dessa disposição legal que lhe era favorável.

Para entender bem a distinção entre direito de cópia e direito do autor, temos que percorrer a história da propriedade intelectual. O desenvolvimento da imprensa, cujo um dos idealizadores foi Gutenberg, criou um cenário propício para as primeiras discussões sobre a idéia de propriedade intelectual. Naquele momento histórico em que muitos livros eram copiados em grande quantidade, foi necessária a criação de dispositivos legais que garantissem o direito de reprodução das obras impressas. É como aponta Einsenstein: “Por volta de 1500, já estavam sendo criadas ficções legais capazes de ajustar o patenteamento de invenções e a atribuição de propriedades literárias” (Eisenstein, 1988, p. 99).

O surgimento do direito de cópia, segundo Abrão, estaria relacionado a uma espécie de direito que a realeza na Inglaterra dava aos donos de casas de impressão, para que houvesse um controle sobre o que estava sendo copiado. O que se tinha na verdade era um tipo de censura disfarçada, na tentativa de controle real sobre o que estava sendo copiado. Daí ser chamado de *copyright*, base do monopólio sobre o direito de reprodução da obra.

[...] concederam à associação de donos de papelaria e livreiros o monopólio real para garantir-lhes a comercialização de escritos. A corporação, então, tornou-se uma valiosa aliada do governo em sua campanha para controlar a produção impressa [...] exercendo a censura sobre aqueles que lhe fossem desfavoráveis na oposição à realeza. A esse privilégio no controle dos escritos chamou-se

---

<sup>3</sup> O termo se aplica ao ato de “baixar” arquivos.



copyright, que nasceu, pois, de um direito assegurado aos livreiros, e não como um direito do autor dos escritos (Abrão, 2002, p.28).

A Revolução Francesa é o evento-chave para o aparecimento em forma de lei dos Direitos Autorais. Duas leis, uma de 1791 e outra de 1793, reconheciam o direito do autor sobre a propriedade da obra, e que havia necessidade da autorização do autor para a representação de peças teatrais. A primeira Convenção Internacional realizada sobre o assunto aconteceu em 1840, em um contrato entre o Reino da Sardenha e o Império da Áustria, além de outros países como o Ducado de Parma e o Estado Pontifício. Em 1886, a Suíça recebeu as principais potências européias para a assinatura de uma União Internacional, organizada em uma lei básica geral e uniforme para a proteção de obras artísticas, literárias e científicas, o que viria a ser a Convenção de Berna.

O conceito de propriedade intelectual foi sistematizado na Conferência Diplomática de Estocolmo, que aconteceu em 1967, com a criação da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI)<sup>4</sup>. Na oportunidade, foram definidos os aspectos da criação que são protegidos internacionalmente, entre os quais estão a propriedade industrial e o *copyright*. Destaca-se, como interesse desta pesquisa, a proteção conferida às interpretações dos artistas e intérpretes e as execuções dos artistas instrumentistas, fonogramas e emissões de radiodifusão.

Nos Estados Unidos, a lei de direitos autorais no âmbito da música ampara artistas, compositores e gravadoras de forma diferenciada, e este modelo tem servido de base para os países onde as principais gravadoras do mundo tem filiais, como é o caso do Brasil. Enquanto que os artistas são beneficiados apenas com o percentual relativo à quantidade de cópias vendidas de um disco, as gravadoras e os compositores recebem ainda pela execução pública feita da música e pela venda de partituras. E é importante ressaltar que a legislação americana já previa, desde 1992, com a *Audio Home Recording Act*, perdas em suas vendas ocasionadas pela fabricação de suportes graváveis<sup>5</sup>.

Na legislação brasileira, o direito autoral é resguardado pela Lei 9.610, uma legislação específica sobre os direitos autorais, e sobre direitos conexos. No texto, reprodução é a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre propriedade intelectual, e suas garantias sobre a propriedade industrial e o direito do autor podem ser obtidas no *site* da World Intellectual Property Organization, cujo endereço é <http://www.wipo.int/>

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o direito autoral nos Estados Unidos, ver Obringer, no endereço <http://www.hsw.com.br/direito-autoral-sobre-a-musica-nos-eua.htm>.



científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido. Já a reprodução não autorizada é chamada de contração.

O licenciamento é um direito de uso vendido pelos selos, os donos da gravação, bem como pela editora, o representante dos compositores, para que uma determinada música possa ser regravada, ter um trecho incluído em uma nova música ou mesmo ser executada em ambiente público. O modelo de licenciamento praticado pela indústria fonográfica brasileira, cuja administração é feita pela Associação Brasileira Licenciamento Fonográfico, também está amparado pela lei 9610/98. O artigo 93 diz que o produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de autorizar ou proibir a reprodução direta ou indireta, total ou parcial do fonograma; a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução; a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão; e quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

A ABPF tem a função de:

[...] administrar, receber e distribuir os direitos autorais para seus associados, pela reprodução e/ou armazenamento de seus fonogramas, com ou sem imagens, para fins posteriores de execução pública, inclusive através da radiodifusão e de transmissão por qualquer meio<sup>6</sup> (Abpd, 2007).

A licença para uso deve ser solicitada antes que o conteúdo musical seja utilizado, e não inclui o pagamento que é feito cada vez que a música é executada publicamente, que deve ser efetuado junto ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)<sup>7</sup>.

O que se conclui do exposto é que o direito autoral e o licenciamento não podem ser confundidos com o *copyright*. Como já foi dito, é para a manutenção deste direito de cópias que as gravadoras têm lutado contra os internautas que compartilham música pela Internet. E um dos pontos-chaves para o estudo da legalidade no âmbito da distribuição de música pela Internet estaria no generalizante inciso VII do artigo 28, da Lei brasileira de direito autoral, que ainda trata daquilo que depende de autorização prévia e expressa do autor: "a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas *ou qualquer outro sistema* que permita ao usuário

---

<sup>6</sup> Mais informações sobre o licenciamento praticado pela indústria fonográfica podem ser obtidas no seguinte endereço: <http://www.abpd.org.br/licenciamento.asp>.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre o ECAD, ver <http://www.ecad.org.br>.



realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e no caso em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe pagamento pelo usuário" (grifo do autor). E também no inciso IX, que diz: "a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero".

Já o artigo 37, da referida lei, diz que "a aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor", ratificando que só ao autor pertence o direito de reproduzir, publicar ou ter a obra em seu computador, ou mesmo de distribuí-la a outros. Mas, seria pertinente fazer, sobre este aspecto, alguns questionamentos: por que um consumidor, tendo adquirido um determinado disco, não se torna o dono, proprietário, daquela cópia do disco? Sendo dono, ele não pode, através das tecnologias existentes que possibilitam isto, fazer uma cópia daquele disco para um amigo, um vizinho? E se este consumidor disponibiliza uma faixa, ou todas as faixas, de um disco que comprou, está cometendo crime de pirataria?

Segundo a indústria fonográfica, sim. O que a indústria não explica, ao generalizar o conceito de pirataria, é o fato de que aquela nova cópia feita de um determinado disco não se constituiria roubo pelo simples fato de que não faz com que haja menos um disco nas lojas para ser comercializado, ou então, que alguém que não necessariamente compraria um determinado disco passe a tê-lo, obtendo-o gratuitamente, como alguém que ganhou uma fita cassetes gravada por um amigo (o que pela lei americana, já estava previsto pela lei de cópia doméstica, de 1992).

No que diz respeito à aplicação da lei no âmbito da Internet, o que os legisladores garantem é que os conceitos tais como publicação, reprodução e contração não se restringem apenas ao mundo material. De acordo com Corrêa, "os direitos garantidos por lei incorporam, agora, qualquer forma processo ou meio que venha a ser desenvolvido" (Corrêa, 2002, p. 28).

O autor alerta para a necessidade de se observar os "crimes digitais" como aqueles ligados às informações arquivadas ou em trânsito entre computadores, usadas de maneira ilícita. Ele observa que existe no país legislação suficiente para investigar e julgar os crimes digitais, e no caso específico do compartilhamento ilegal de música, segundo a Lei, a contrafação, ou a reprodução não autorizada de músicas, não deixa de



ser violação aos direitos autorais só porque estão acontecendo dentro de um ambiente como é a Internet. Conclui o autor:

Não existe nada de absurdo na Grande Rede; é apenas um grande número de computadores ligados uns aos outros, sem a interferência estatal, trocando informações. Ao direito, cabe o estudo das eventuais situações que nasçam dessa troca de informações, sempre auxiliado pelas mesmas técnicas que possibilitaram a construção destas últimas (Corrêa, p. 107).

Os legisladores estão apoiados nas mais diversas leis e nos mais diversos acordos para garantir o cumprimento dos direitos que são exclusivos dos autores. Mas, num contexto em que há altos índices de “violações” desse direito, surgem aqueles que questionam a legitimidade de certos atos praticados em nome dessa proteção.

### **Ressalvas à idéia de propriedade**

Em oposição ao conceito de *copyright*, depara-se agora com *Creative Commons*<sup>8</sup> – um projeto mundial que estabelece um conjunto de ferramentas que permite aos artistas de todo o mundo escolher a forma como querem proteger suas obras.

Lessig (2005), um dos autores que iniciou a discussão sobre propriedade intelectual e as ressalvas que seriam necessárias à sua aplicação, cita o caso de um estudante americano, Jessé Jordan, que pagou US\$ 12 mil (resultado de acordo) à RIAA<sup>9</sup> por ter desenvolvido um sistema de busca e compartilhamento dentro da universidade, algo semelhante ao Google. A RIAA alegava que o estudante operava uma Rede de distribuição de música, e que isso era violação dolosa à Lei de *copyright*.

A RIAA é um *lobby* extraordinariamente poderoso. Seu presidente ganha mais de US\$ 1 milhão por ano. Os artistas, por outro lado, não são bem pagos. Um músico com disco gravado ganha em média US\$ 45.900. Há muitos modos de a RIAA afetar e direcionar a política. Então, onde está a moral de em tomar o dinheiro de um estudante porque ele administra um mecanismo de buscas? (Lessig, 2005, p. 66).

Um resumo do conceito de *Commons*, dado pelos próprios desenvolvedores do projeto:

[...] alguns recursos, uma vez criados, não podem ser esgotados. Nas palavras de Thomas Jefferson, “aquele que recebe uma idéia de mim, recebe instrução para si mesmo sem diminuir a minha; assim como aquele que acende sua vela na minha, recebe luz sem apagar a minha”.

---

<sup>8</sup> Criado em 2001, é uma opção de licença flexível que se apóia no princípio de “alguns direitos reservados, em oposição a “todos os direitos reservados”, praticado pelas gravadoras. Mais informações podem ser obtidas no endereço <http://www.creativecommons.org.br>.

<sup>9</sup> Ou *Recording Industry Association of America*, é a entidade que representa as principais gravadoras americanas.



Uma idéia não é diminuída quando mais pessoas a utilizam. O Creative Commons aspira cultivar um “commons” onde as pessoas sintam-se livres para reutilizar não só idéias, mas também palavras, imagens e música sem pedir permissão – por que a permissão já foi concedida a todos<sup>10</sup> (Creative Commons, 2007).

O *Creative Commons* pratica atualmente seis tipos de licença principais: 1) licença *by-nc-nd*: permite que outros façam *download* das obras e as compartilhem, contanto que mencionem e façam o link ao autor, mas sem poder modificar a obra de nenhuma forma, nem utilizá-la para fins comerciais; 2) licença *by-nc-sa*: permite que outros remixem, adaptem e criem obras derivadas sobre a obra com fins não comerciais, contanto que atribuam crédito ao autor e licenciem as novas criações sob os mesmos parâmetros; 3) licença *by-nc*: permite que outros remixem, adaptem, e criem obras derivadas sobre a obra sendo vedado o uso com fins comerciais, porém as obras derivadas não precisam ser licenciadas sob os mesmos termos desta licença; 4) licença *by-nd*: permite a redistribuição e o uso para fins comerciais e não comerciais, contanto que a obra seja redistribuída sem modificações e completa, e que os créditos sejam atribuídos ao autor; 5) licença *by-sa*: permite que outros remixem, adaptem, e criem obras derivadas ainda que para fins comerciais, contanto que o crédito seja atribuído ao autor e que essas obras sejam licenciadas sob os mesmos termos. Todas as obras derivadas devem ser licenciadas sob os mesmos termos desta. Dessa forma, as obras derivadas também poderão ser usadas para fins comerciais; e 6) licença *by*: permite que outros distribuam, remixem, adaptem ou criem obras derivadas, mesmo que para uso com fins comerciais, contanto que seja dado crédito pela criação original.

### **O mp3 como formato popular de circulação de música**

Segundo Teixeira (2002), aliar a tecnologia que viabilizou o ciberespaço<sup>11</sup> com a tecnologia de compressão de dados<sup>12</sup> veio da mente de dois jovens americanos, Jeff Patterson e Rob Lord, precursores do quadro que temos hoje de distribuição *online* de música. Peterson era músico de uma cidade pequena, e sabia que não tinha como tornar

---

<sup>10</sup> Para mais informações sobre os conceitos de domínio público e *commons*, ver [http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=39](http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=39).

<sup>11</sup> O ciberespaço se constitui, na forma como o conhecemos hoje, pela popularização dos computadores pessoais e a consolidação da Internet como rede de circulação de informação. Para mais informações sobre o assunto, ver Castells (1999), Lévy (2001).

<sup>12</sup> Uma das possibilidades da nova tecnologia era a conversão de todas as informações em uma versão digital, o que significou que cada tipo de conteúdo que já existia começou a assumir um formato binário chamado de bit, o menor elemento atômico no DNA da informação. Para um estudo sobre as implicações sociais desta digitalização das informações, ainda geradora de tantos questionamentos e cujos méritos principais seriam a compressão de dados e a correção de erros, ver Negroponte (1995).



conhecidas as músicas de sua banda. Criou um *site* com Lord, um ex-gerente de uma loja de discos, um dos primeiros a encontrar música na Internet.

Um rápido *download* e uma audição foram suficientes, e a vida de Lord deu uma virada rápida e profunda. [...] Todos os seus *e-mails* passaram a conter a seguinte assinatura: 'Música Livre, A Distribuição de Música Pela Internet Vai Mudar Tudo'. [...] Lord tornou-se uma figura central de um grupo que parecia compreender instintivamente o poder da Internet na distribuição de música (Teixeira Jr., 2002, p. 27).

A prática de circulação de música pela Internet foi se consolidando principalmente por causa da popularização do *mp3*<sup>13</sup>. O formato, desenvolvido por um instituto de pesquisa alemã, se popularizou por permitir arquivos de música circulassem na Internet com tamanho reduzido. De acordo com Rathbone (2000), é uma tecnologia simples de compressão de arquivos em menos de 10% do tamanho original, retendo um som bem próximo à qualidade que apresentava no CD. O autor diz que quando o som é digitalizado, o computador transforma o som em números. A qualidade mais próxima ou mais distante à qualidade dos CDs originais dos arquivos de *mp3*, obtida com a compressão dos dados, está relacionada à taxa de compactação.

Mas o uso do *mp3* era ainda restrito, e vislumbrava ainda poucas utilizações, entre as quais se destacam as apresentadas por Davis e Holmes (2000): criação de rádios pessoais na Internet, localização de canções raras e troca de gravações feitas em casa. O usuário poderia, a partir de então, levar música por onde fosse, armazenar os arquivos e distribuí-los à vontade. E os artistas teriam a possibilidade de publicar e distribuir sua própria música e promover seu próprio trabalho. Até mesmo as gravadoras poderiam usar a tecnologia para promover suas canções e artistas, além de diminuir os custos de distribuição e venda direta aos clientes via Internet. Entre as desvantagens do formato, segundo os autores, estariam: a necessidade de ter um computador para usar arquivos, a qualidade inferior à música original e o fato de que a troca sem permissão era (e ainda é) ilegal, já que fere o que há de mais valioso para a indústria fonográfica, o direito de fazer cópias de suas músicas. Para os artistas, as desvantagens estariam na possibilidade de ter seus discos distribuídos ilegalmente, o que os leva, junto com a gravadora, a perder dinheiro.

---

<sup>13</sup> O *mp3* é um formato de arquivo de áudio desenvolvido pelo Instituto Fraunhofer, localizado na Alemanha, que possibilita a compressão de um arquivo de áudio em 10 vezes o seu tamanho original. Para mais informações sobre o formato, ver Teixeira Jr. (2002).





No início, ainda de acordo com Teixeira Jr. (2002), o compartilhamento dos arquivos de música entre os internautas se dava através de *sites* específicos de onde as músicas eram baixadas pelos usuários, tais como *RioPort*, *Creative Labs Nomad*, *Music Match* e *MP3 Box*. Até mesmo pelos *sites* de busca era possível localizar arquivos com essa característica. Mas, arquivos com problemas durante o *download* levaram Shawn Fanning, estudante da Universidade de *Northeastern* de Boston, a desenvolver o *Napster*, o sistema mais popular a utilizar a tecnologia *P2P*<sup>14</sup>. Bastava apenas que o usuário baixasse o *software* pela Internet, para que gratuitamente pudesse compartilhar arquivos do seu computador com outros usuários. Entre os benefícios oferecidos pelo *software* estava um amplo repertório, distribuído gratuitamente entre aqueles que possuíam o programa, além de ser de fácil utilização e de gerar nos usuários um senso de comunidade, de compartilhamento.

Mas, tanto sucesso despertou a preocupação das gravadoras, que se viram roubadas no direito de cópia pelos usuários do programa. É válido questionar aqui se a luta das gravadoras, que trás a bandeira de uma luta pelo direito autoral, é na verdade uma luta pelo direito do autor de receber seus rendimentos, ou se é, na verdade, a preocupação da indústria com as cópias (que não tem conseguido controlar). Isto porque, alegando que as perdas eram grandes e as violações aos direitos do autor precisavam ser banidas, a indústria fonográfica americana foi às últimas instâncias jurídicas possíveis com o *Napster* e seus administradores, e conseguiu, enfim, tirá-lo do ar em junho de 2001. Mas, de forma alguma isso acabou com a troca de arquivos *mp3*, protegidos pelos direitos autorais. Ao contrário, muitos outros programas semelhantes ao *Napster* surgiram para dar aos usuários as mesmas possibilidades que eles tinham antes, de compartilhar música de graça pela Internet, entre eles o *Morpheus*, *LimeWire* e *GNUcless*, o *Freenet*, e os populares *Kazaa* e *Emule*<sup>15</sup>.

Quando a rede registrou, em 2002, o pico de 600 mil pessoas conectadas ao mesmo tempo, usuário ligado a usuário, e a previsão era de que esse número iria aumentar para 1 milhão de usuários em poucos meses, as gravadoras ensaiavam as primeiras tentativas de comercializar música pela Internet, como forma de amortizar o compartilhamento ilegal e, em conseqüência, reverter a queda nas vendas de discos. A idéia era fornecer um acervo de músicas *online* para ser baixado pelos clientes, a partir

---

<sup>14</sup> Uma tecnologia desenvolvida em que cada computador pode funcionar ao mesmo tempo como cliente e servidor, ao contrário da tecnologia anterior em que apenas um servidor controlava um grupo de clientes. Para mais informações sobre a tecnologia, ver Oram (2001).

<sup>15</sup> *Sucedores do Napster crescem 492% entre março e agosto*, Folha Online, 10/10/2001.



do pagamento de um valor mensal. E ainda, abriram diversos processos contra os programas de troca de música, reclamando que os serviços subtraíam seus lucros na violação dos direitos de cópia das músicas compartilhadas. Nos termos da ação, “os réus criaram um bazar de pirataria do século 21, onde a troca de material protegido ocorre nas amplas extensões da Internet”<sup>16</sup>.

Após um ano em que a queda nas vendas chegou a 10,3%, e principalmente depois de atribuir à troca ilegal de *mp3* a culpa pela crise, as gravadoras anunciaram uma novidade: o CD “anticópia”, iniciativa que pretendia fazer com o que o CD não funcionasse em *drives* de computador, nem PC nem Macintosh. Mas o que se sabia na época era que a pirataria de CDs<sup>17</sup> era muito maior que a pirataria digital<sup>18</sup>. O novo CD não agradou os fãs nem os analistas, que consideram a medida “desesperada e retrógrada”<sup>19</sup>.

A segunda opção da RIAA foi a de processar usuários individualmente pela troca de arquivos de músicas protegidas por direitos autorais. Apesar da complexidade em manter uma quantidade tão alta de processos, as gravadoras os justificavam com o argumento de que ou se venciam a pirataria *online*, ou cerca de 600 mil profissionais poderiam perder seus empregos em 2003, além de sofrer a quarta queda consecutiva na quantidade de CDs vendidos. As gravadoras pretendiam ainda usar os próprios artistas na campanha contra a pirataria. “[...] a associação também considera lançar uma campanha de marketing com vários artistas famosos, pedindo aos internautas que respeitem as leis de direitos autorais”<sup>20</sup>.

A popularização dos tocadores de *mp3*, o crescimento do lucro dos serviços de música digital paga (25 mil músicas foram compradas entre janeiro e março de 2004) e a quantidade de processos contra usuários comuns das redes de compartilhamento ilegal, de forma global, oxigenaram o ânimo da indústria fonográfica. E na justiça, as gravadoras estavam realmente vencendo. Até novembro de daquele ano, pelo menos 6.952 pessoas, cujas identidades eram na maioria desconhecidas, já estavam sendo acusadas de fazer *downloads* ilegais de músicas protegidas por direitos autorais. Desses, apenas 800 já haviam feito acordos, pagando cerca de US\$ 3 mil em multas.

---

<sup>16</sup> Gravadoras processam softs de troca de música *FastTrack*, Folha Online, 03/10/2001.

<sup>17</sup> As gravadoras levam em consideração os CDs piratas vendidos no comércio informal.

<sup>18</sup> Neste tipo de pirataria, levam em conta o compartilhamento ilegal de música na Internet.

<sup>19</sup> CD anticópia pode ser “tiro pela culatra” para gravadoras, Folha Online, 08/04/2002.

<sup>20</sup> Gravadoras cogitam processar internautas que pirateiam música, Folha Online, 05/07/2002.



Ao analisar este quadro, Lessig (2005) observa que a luta das gravadoras contra a pirataria não é tão simples. Isso porque a própria definição de pirataria sugerida pelas gravadoras como “roubar o autor do seu rendimento” não seria tão legítima como aparenta. Ele diz que é necessária uma análise profunda sobre a existência e os reais danos que a troca de música pela Internet realmente opera sobre a indústria fonográfica e sobre os artistas. Existiriam quatro grupos distintos de pessoas que baixam música da Internet e, portanto, quatro tipos diferentes de implicações sobre a legislação:

- a) indivíduos que baixam CDs inteiros da Internet, substituindo a compra dos álbuns. Para esse primeiro grupo, o autor faz a ressalva de que ninguém garante que eles comprariam o disco caso ele não pudesse ser encontrado de graça na Internet.
- b) aqueles que baixam músicas novas para fazer experimentações, e assim redistribuem essas músicas para os amigos, para que estes também experimentem, e assim decidem comprar ou não o CD.
- c) aqueles que baixam músicas de álbuns que não são mais vendidos no mercado comum, ou cuja compra pela Internet demandasse muito dinheiro. Nesse caso, a ressalva é: se o dono da música não a vende mais, ele não perde nada com o usuário que a encontra na Internet.
- d) aqueles que distribuem material não protegido pelas leis de *copyright*, único tipo de distribuição que não é ilegal.

Para o autor, apenas o primeiro grupo é claramente prejudicial, mas até esse prejuízo deveria ser contraposto ao fato de que se as gravadoras vendem mais para aqueles que testam, do que perdem para aqueles que simplesmente substituem o CD original pelos arquivos em formato *mp3*, elas saem lucrando. Mas a ressalva que se precisa fazer a esta análise é que, na verdade, estes grupos não são estanques, mas que um determinado usuário, dependendo do seu interesse no momento, pode se posicionar em cada um dos grupos citados.

Foi em paralelo a estes acontecimentos que a Creative Commons surgiu, em 2001, como uma alternativa para a circulação de músicas. Através do projeto, a distribuição legal de música pela Internet começou a ser possível. O cantor Gilberto Gil, ministro da cultura, foi o primeiro artista brasileiro a aderir ao novo modelo de licença para a circulação de suas músicas, e teve logo uma música sua copiada, remixada e



compartilhada digitalmente por um DJ. Gil era entusiasta do novo modelo de licença, e chegou a afirmar que “[...] o que estamos precisando é de uma certa reforma agrária no campo da propriedade intelectual”<sup>21</sup>.

Outro grupo que é considerado pioneiro no uso da nova possibilidade de licença para a circulação de músicas foi a banda pernambucana Mombojó<sup>22</sup>. O primeiro CD, gravado de forma independente, também foi disponibilizado no site da banda para *download*, sob a licença Creative Commons.

Neste mesmo rumo, a gravadora independente Trama lançou em 2003 o portal TramaVirtual, um espaço para músicos, onde estes poderiam ter sua própria página para divulgação do seu trabalho e de sua agenda, além de poder disponibilizar suas músicas em formato *mp3* para que estas sejam analisadas pelo público que visita o *site*. E também é um espaço para o público, para que este possa conhecer o trabalho de diversas bandas independentes, além de poder fazer críticas ao trabalho dos artistas. Como resultado deste processo, em 2005, a Trama lançou o primeiro álbum da banda Cansei De Ser Sexy, um grupo que inicialmente disponibilizou suas músicas para serem ouvidas pelos usuários do *site*.

### **Considerações finais**

Esses pontos demonstram que os ouvintes estão cada vez mais interessados em descobrir essa tecnologia de circulação de música, e ao que parece, estão querendo fazer essa descoberta pagando o menos possível, ou de preferência, não pagando nada. Mas, o descontentamento das gravadoras ainda pode ser sentido nas exigências feitas aos programas de compartilhamento para que proteja as músicas com direito autoral, nas campanhas de televisão e rádio em que artistas aparecem desaprovando a pirataria, nos discursos da RIAA de que a pirataria, seja ela digital ou física, desemprega, diminui a arrecadação de impostos e traz sérios prejuízos à indústria.

Quanto aos aspectos legais que envolvem a discussão, a lei tem buscado se tornar cada vez mais específica para proteger os direitos dos artistas e das gravadoras dentro e fora da Internet. São crescentes as campanhas anti-pirataria, e o uso do judiciário para combater as práticas de distribuição não autorizada de música. O Direito está se modernizando, para acompanhar os avanços tecnológicos e garantir a proteção legal de cada direito existente. E também são crescentes os movimentos pela libertação

---

<sup>21</sup> Artistas discutem alternativa para uso da propriedade intelectual, Folha Online, 03/06/2004.

<sup>22</sup> Mais informações sobre a banda podem ser obtidas pelo endereço <http://www.mombojo.com.br>.



e democratização da comunicação e da arte, e as críticas feitas ao imperialismo das gravadoras, com as discussões sobre modelos alternativos de licenciamento e circulação de música.

E se as gravadoras não conseguiram barrar o compartilhamento como gostariam, elas tiveram que repensar a maneira como a indústria da música estava se movendo. O mercado fonográfico atual é outro, comparado àquele da época em que o *mp3* surgiu e se popularizou. Atualmente, as *majors* são 4, e não mais 5. A fusão da Sony com a BMG aconteceu devido à necessidade de ser ter uma empresa mais forte para lutar pelos interesses da indústria fonográfica. Essas gravadoras ainda controlam a maior fatia do mercado fonográfico, mas agora precisam dividir espaço com os inúmeros selos e gravadoras que surgiram de forma independente. Surgiram *sites* especializados em venda de músicas pela Internet, onde os internautas passaram a comprar músicas a varejo, passou-se a se discutir a importância de penalidades cada vez mais severas aos piratas.

Os artistas também amadureceram com as mudanças que o *mp3* instaurou na lucrativa história das gravadoras. Houve um avanço por parte dos artistas em conhecer as novas possibilidades de criação, gravação e distribuição de músicas, e decidir se ficaram do lado mais tradicional do mercado, ou se acompanhariam o ritmo da tecnologia, abrindo mão da relativa estabilidade que as gravadoras oferecem ainda seja o maior atrativo.

O que se pode observar é o avanço que aconteceu em todos os aspectos de debate sobre o tema, e da necessidade cada vez maior de se analisar as novas relações sociais existentes entre as gravadoras, o legislativo, os cientistas e os internautas. É necessário maturidade para se discutir um fenômeno que não vai retroceder, mas que se modernizará e se popularizará a cada dia.

### **Referências bibliográficas**

ABPD. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br>>. Acessado em: 21 de abril de 2007.

ABRÃO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna (Org.). **Coletânea de Legislação de Comunicação Social**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2001.



BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. 5a. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CORRÊA, Gustavo Testa. **Aspectos jurídicos da Internet**. São Paulo: Editora Saraiva, 2000.

CREATIVE COMMONS. Disponível em: <<http://www.creativecommons.org.br/>>. Acessado em: 12 de abril de 2007.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DURANTE, Gabriel Barros. **Redes Peer-to-Peer**. Disponível em: <[http://www.gta.ufrj.br/grad/04\\_1/p2p/](http://www.gta.ufrj.br/grad/04_1/p2p/)>. Acesso em 30 de agosto de 2005.

ECAD. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/>>. Acessado em: 21 de abril de 2007.

EISENSTEIN, Elizabeth. **A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

HAMMES, Bruno Jorge. **O Direito da Propriedade Intelectual**. 3. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 19.

HART-DAVIS, Guy, HOLMES, Rhonda. **MP3!**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre**. Nova York: The Penguin Press, 2004.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, primeira reimpressão, 2001.

MANSO, Eduardo Vieira. In: Doutrina – Série Sobre Direito Autoral. **O Direito Autoral de Âmbito Constitucional**. Brasília, 1989. p. 37-63.

NEGROPONTE, Nicholas. **A Vida Digital**. 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OBRINGER, Lee Ann. **Como funciona o direito autoral sobre a música nos Estados Unidos**. Disponível em: <<http://www.hsw.com.br/direito-autoral-sobre-a-musica-nos-eua.htm>>. Acessado em: 22 de abril de 2007.

ORAM, Andy. **Peer-to-peer: o poder transformador das redes ponto-a-ponto**. São Paulo: Editora Berkeley, 2001.

RATHBONE, Andy. **MP3 para dummies**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

TEIXEIRA JR., Sérgio. **Mp3 - A Revolução da Música Digital**. São Paulo: Editora Abril, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.