

**CENTRO UNIVERSITÁRIO “ANTÔNIO EUFRÁSIO DE TOLEDO” DE
PRESIDENTE PRUDENTE**

CURSO DE DIREITO

**ASPECTOS LEGAIS E ECONÔMICOS DO DIREITO AUTORAL MUSICAL NA
INTERNET**

Mariana Tiemi Ichioka

Presidente Prudente/SP
2018

**CENTRO UNIVERSITÁRIO “ANTÔNIO EUFRÁSIO DE TOLEDO” DE
PRESIDENTE PRUDENTE**

CURSO DE DIREITO

**ASPECTOS LEGAIS E ECONÔMICOS DO DIREITO AUTORAL MUSICAL NA
INTERNET**

Mariana Tiemi Ichioka

Monografia apresentada como requisito parcial de Conclusão de Curso para obtenção do grau de Bacharel em Direito, sob a orientação do Prof^o. Guilherme Prado Bohac de Haro.

Presidente Prudente/SP
2018

ASPECTOS LEGAIS E ECONÔMICOS DO DIREITO AUTORAL MUSICAL NA INTERNET

Monografia aprovada como requisito
parcial para obtenção do Grau de
Bacharel em Direito

Banca Examinadora

Guilherme Prado Bohac de Haro
Orientador

Examinador

Examinador

Presidente Prudente/SP, _____ de _____ de 2018

A música é o meio mais poderoso do que qualquer outro porque o ritmo e a harmonia têm sua sede na alma. Ela enriquece esta última, confere-lhe a graça e ilumina aquele que recebe uma verdadeira educação.

Platão.

Dedico este trabalho aos meus pais,
esteio de toda a minha vida. Também
dedico a todos os artistas que
transformam o mundo com a
sensibilidade da arte.

AGRADECIMENTOS

São diversos os agradecimentos e menções que devo me ater ao me referir à produção do presente trabalho. Ao longo deste período realizando pesquisas, tirando dúvidas e pedindo sugestões, muito aprendi e necessitei de ajuda aqueles ao meu redor. Mesmo que tenha sido uma caminhada deveras trabalhosa, muito proveitosa e engrandecedora foi.

Gostaria de primeiramente agradecer a Deus por me proporcionar tamanha oportunidade de caminhar mais um passo adiante em minha vida e aos meus pais **Célia Regina Vítolo** e **Wilson Masayuki Ichioka**, que tanto estigma têm por mim, sempre acreditando no meu potencial em meus estudos jurídicos. Difícil é colocar em palavras o que é de mais precioso para minha vida, então me atenho a dizer que os amo e que prometo continuar dando sempre o meu melhor.

Também é impossível deixar de escrever um parágrafo agradecendo unicamente ao meu orientador **Prof. Guilherme Prado Bohac de Haro**, a quem tanto admiro e que nunca deixou de demonstrar seu apoio por meu potencial, me oferecendo sempre ajuda e atenção todas as vezes que precisei. Simplesmente uma referência a quem sempre me remeto.

Agradeço igualmente todos aqueles amigos que me apoiaram e que sabem dos meus conflitos e dificuldades para chegar até aqui. Em especial ao meu amigo **Willian Teodoro**, que é músico e que me deu relevantes nortes e informações para orientação deste trabalho.

E por fim, a todos os professores da **Toledo Prudente** no qual já compartilharam seu conhecimento e suas experiências comigo em sala de aula, o meu imenso obrigada, pois sem seus amparos, com certeza meus passos seriam bem menores.

RESUMO

A música traz consigo uma variedade de melodias aptas a mover sentimentos e mensagens que tocam o íntimo das pessoas. Embora a primeiro momento não aparente, muita tecnicidade é envolvida neste tema ao que se refere à produção, à exploração, à divulgação e à apresentação do trabalho musical no mercado, principalmente considerando o rápido avanço tecnológico e das mídias digitais por onde ele mais se propaga. O objetivo do presente trabalho é abordar o estudo do direito autoral musical sob duas óticas complementares. A primeira busca compreender o mercado da música, abrangendo seus peculiares conceitos, analisando o perfil do consumidor fonográfico moderno e o que se espera do comportamento de tal indústria perante estes novos ares tecnológicos. E o segundo viés busca fazer um estudo sob os pilares legislativos e jurídicos que se debruçam na questão, uma vez que longos e variados são, compreendendo como lidam com violações e irregularidades no tratamento da obra autoral. Em ambos os focos estudados, leva-se em consideração a potência da *internet*, que muito modifica as relações jurídicas.

Palavras-chave: Direito Autoral. Tecnologia. Mercado Fonográfico. Pirataria. Lei 9.610/98.

ABSTRACT

The music itself brings a variety of melodies able to move feelings and messages that touch people and their hearts. Although in the first moment this may be not very apparent, a great deal of technicality is involved regarding the production, exploration and presentation of musical work, especially considering the rapid technological advancement and digital medias where it strongly propagates. The main objective of this present essay is to approach the study of music copyrights under two complementary optics. The first one seeks to understand the music industry, covering its peculiar concepts, analyzing the profile of modern phonographic consumer and what is the expected behavior of such industry before these new technological horizons. And the second bias seeks to study the legislative force and legal pillars related, since they are long and varied, understanding how they deal with violations and irregularities in the treatment of authorial work. In both points, the power of Internet is heavily considered, since it greatly modifies legal relationships.

Keywords: Authors' Rights. Technology. Phonographic Industry. Piracy. Law 9.610/98.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A PROPRIEDADE INTELECTUAL	3
1.1 O Direito Autoral como Protetor da Atividade Econômica	4
1.2 Direitos Patrimoniais do Autor	6
1.2.1 Direito Moral do Autor	9
1.3 Direitos Conexos	10
1.4 A Multiproteção Legislativa	13
2 O DIREITO AUTORAL NO ÂMBITO MUSICAL	16
2.1 A Tecnologia e a Necessidade de Adaptação	16
2.2 Irregularidades Contra a Obra Autoral: A Pirataria	20
2.2.1 Teoria da Adequação Social No Mercado Atual	23
3 FUNCIONAMENTO DE ÓRGÃOS MUSICAIS	29
3.1 Gravadoras e Editoras Musicais	29
3.2 Associações	30
3.3 ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição	31
3.3.1 Simulcasting e Webcasting	34
4 A AUTORIZAÇÃO DE RECRIAÇÕES MUSICAIS NA INTERNET	40
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

INTRODUÇÃO

Um dos vários objetivos da ciência do Direito é regulamentar situações cotidianas e dar a estes determinados padrões de resolução. Como bem defendido por vários juristas de renome, tais como Norberto Bobbio (2001), a importância das normas positivadas para o bem da harmonia social é enorme e afeta o bom funcionamento da sociedade. Seu propósito é titularizar todas as situações da vida a fim de que direitos e deveres sejam obedecidos e respeitados em sua essência.

No entanto, enumerar e classificar nunca serão verbos de fácil conjugação no Direito Brasileiro, já que nem sempre é possível colocar no texto legal todos os eventos do mundo empírico. E, ao se adentrar no âmbito do direito autoral, que enumera proteções que circundam os direitos de uso e exploração da obra intelectual artística, este enunciado se torna ainda mais clamoroso e evidente, pelo simples fato do objeto de estudo já pressupor natureza totalmente subjetiva: a criatividade e o intelecto humano, grandezas extremamente peculiares onde padronizações e normas dadas não alcançam.

Por isto, a princípio, o foco do estudo do direito autoral aparenta preservar tais bens de relevante valor para a liberdade de criação, de modo com que tenham seu devido tratamento e titularidade. No entanto, mesmo assim sendo, esta modalidade do direito não deixa de ser uma máquina que movimenta significativo capital por trás de suas atividades empresariais envolvidas, então, além de aparentemente “proteger a criatividade”, ele protege todos os negócios e investimentos envolvidos em todo o seu contexto de criação e elaboração.

Dois dos mais simbólicos objetos de proteção do estudo autoral são as produções artísticas visuais (como ilustrações, desenhos, pinturas) e as dramaturgas-editoriais (livros, roteiros para filmes e novelas, publicações científicas e afins). No entanto, mesmo com a amplitude de tais segmentos, é impossível que estes não sejam ofuscados pelo promissor e emergente mercado musical, foco do presente trabalho.

A música se encontra presente no cotidiano das pessoas, mesmo que este fato não seja inicialmente notável. Melodias ambientes em um bar de tarde, o jovem com os fones de ouvido no metrô, a trilha sonora de um filme, um simples

cover no *YouTube*, a paródia de um *hit* em comerciais... Sempre estamos rodeados por ela em diferentes e peculiares situações. Carregando os sentimentos provenientes do íntimo subjetivismo do artista, a música possui o dom de transmitir sensações inexplicáveis através do som.

No entanto, dados notáveis revelam que a música não move somente sentimentos, mas sim um ciclo de capital e negócios. Segundo a PMB (Pró-Música Brasil), instituição que representa a indústria fonográfica do país, foram de U\$ 295,8 milhões o valor da receita gerada do mercado musical no Brasil em 2017, sendo 60,4% destes movimentados pela área digital através da *internet*. Com o advento desta, que muito influencia no mercado e nas relações sociais atuais, fácil é o crescimento da criação e da divulgação musical, que proporcionalmente abrem caminhos para desavenças jurídicas desafiadoras à Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98.

O presente trabalho utiliza tais considerações para trazer como protagonista o mercado da música, analisando suas peculiaridades sob parâmetros tecnológicos que tanto influenciam no perfil moderno do consumidor fonográfico.

Para tal explanação, foram-se estabelecidos dois pilares essenciais, sendo estes o legal e o empresarial, ou seja, abordando tantos os ditames normativos (leis, decretos e tratados internacionais), bem como tal as estratégias de mercado e suas tendências, para assim melhor compreender os desafios enfrentados por todos aqueles envolvidos nessa cadeia de produções tão frutífera.

Nisto, o principal método científico utilizado fora o dedutivo, pois se focou inicialmente em um estudo amplo dos elementos básicos do tema (explicando concepções do mundo do direito autoral e afins), para então em seguida criar análises e conclusões concretas que são a gênese do trabalho.

1 A PROPRIEDADE INTELECTUAL

O conceito de propriedade é introduzido pela primeira vez no Código Civil no capítulo referente ao estudo do Direito das Coisas, matéria que titulariza a proteção de bens móveis e imóveis, materiais ou imateriais, sempre enfatizando o poder que o homem tem sobre estes e bem como seus direitos e garantias exercidos.

A propriedade intelectual, embora possa ganhar forma igualmente física nos bens que é expressa (como a ideia de um *design* em uma cadeira, a história em um livro, a composição em um CD), não muda o fato de que estes só podem ser consolidados com base na criatividade, na inteligência, na inovação e na liberdade de expressão, virtudes que não são passíveis de serem tocadas, vistas, sentidas. A propriedade intelectual protege justamente isto, titulando as obras produzidas pelo intelecto humano, sejam de cunho artístico, científico, literário, industrial.

Em 1967, a Convenção da OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual), assinada em Estocolmo, trouxe em seu art. 2º a lista de atribuições da propriedade intelectual:

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 proteção contra a concorrência desleal, e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico;

Deste artigo, pode-se extrair o fato de que este ramo pode ser dividido em duas grandes subcategorias: O direito autoral e o direito industrial.

O direito industrial está muito mais focado para a praticidade e nas inovações que transformam o dia-a-dia das pessoas (como a elaboração de *design* de móveis, roupas e dentre outros), ou mesmo que assim não transforme, ao menos possa estar presente e ser notado por elas no âmbito industrial e comercial (como um desenho de uma empresa ou o logo de uma marca famosa). Dentro de seus estudos, têm-se diferentes modalidades, como a marca, desenho industrial, a patente e outros, cada um com o objetivo de servir um propósito diferenciado. Está

titulado na Lei nº 9.279/96, a LPI - Lei da Propriedade Industrial.

Já a defesa autoral está devidamente expressa na Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98 que é focada exclusivamente para as produções literárias, artísticas e científicas, que englobam o entretenimento, a informação e afins. Esta modalidade, entretanto, não atinge somente ao autor primário e sua obra, mas todos aqueles envolvidos no processo de criação e produção, como editores, intérpretes, compositores e análogos.

O que pode ser extraído de uma eventual comparação de tais ramos jurídicos é que ambos agregam a proteção aos produtos finais das ideias a serviço das atividades econômicas, porém aplicados de formas diversas. Uma grande diferença entre estas duas subcategorias é o fato de que no direito autoral não precisa de um prévio registro em órgão competente para que sua constituição esteja convalidada. A propriedade industrial necessariamente está subordinada às regras e exigências do Instituto Nacional de Propriedade Industrial, o INPI, ao contrário das regras da propriedade autoral que já determina em seu art. 8º da Lei 9.610/98: “A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro”.

Portanto, embora sejam segmentos unidos em nome da propriedade intelectual, não devem ser confundidos, pois seu tratamento e essência são de fato, diferentes, dadas tais considerações.

1.1 O Direito Autoral como Protetor da Atividade Econômica

Superada a fase de salientar o caráter singular da criatividade e o intelecto humano (principalmente no direito autoral onde o entretenimento é protagonizado), bem como tal as subclassificações do estudo, há, em seguida, a necessidade de destacar o fato de que a propriedade intelectual é a ciência que atua como um verdadeiro escudo em nome das atividades empresariais e econômicas que são consequência da elaboração e realização de tais obras.

Mesmo que, de fato, todas as peculiaridades do universo subjetivo do autor sejam sim relevantes, o direito autoral não protege a criatividade, a inspiração e as meras ideias por si só. É o que defende Fábio Ulhoa Coelho (2006, p. 260-263), que traz uma visão mais pragmática e técnica a respeito, abordando os efeitos econômicos e de todo o contexto do desenvolvimento de uma obra intelectual. Na questão prática, os interesses envolvidos vão muito mais além. O mesmo se aplica,

consequentemente, à produção industrial.

Se a principal proteção do direito autoral se desse simplesmente nas ideias e no imaginário humano, todas e quaisquer obras que abordassem os mesmos temas, ainda que de maneira levemente semelhante à outra, já seriam automaticamente consideradas como plágios. Fabio Ulhoa Coelho usa o exemplo de Machado de Assis mencionando que não seria abusivo escrever uma história no ponto de vista de um morto assim como fez o autor em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, isso seria a cópia de uma *ideia*, mas não violaria o direito autoral.

É importantíssimo ressaltar, por fim, que o direito autoral, ao contrário do industrial, não protege a ideia por ela mesma, mas pela forma com que se apresenta. É certo que contextualizei o tema na proteção das ideias valiosas. Fiz assim porque considero uma opção didática para sua introdução; mas não pode escapar essa ressalva porque, juridicamente falando, o direito autoral não protege ideias. Como esclarecido mais à frente, no campo da obra artística, literária ou científica, os interesses do autor são tutelados relativamente à forma adotada para a expressão da ideia, mas não quanto ao seu “conteúdo”. Qualquer pessoa pode escrever romance com a narrativa de um morto, repetindo a genial ideia que, na literatura brasileira, é obra de Machado de Assis (Memórias Póstumas de Brás Cubas). Não incorre plágio enquanto copia apenas a ideia; apenas desrespeita o direito autoral ao reproduzir, no todo ou em parte, textos machadianos. Em suma o direito autoral não protege ideias. O bem tutelado por este ramo do direito da propriedade intelectual é a forma da expressão artística, literária ou científica.

Ou seja, é inevitável haver uso dos mesmos artifícios criativos, com os mesmos clichês e mesmas expressões, mesmo em obras completamente distintas, pois faz parte da arte ser recriada e transformada. Utilizando exemplo análogo de Ulhoa, se as ideias fossem o foco de proteção, qualquer história envolvendo vampiros em sua narrativa seria considerada como violação da obra de John William Polidori¹, “O Vampiro”, pioneiro no gênero que levou o arquétipo desta figura mitológica aos clássicos da literatura como “Drácula” de Bram Stoker² (e inúmeros outros). Mesmo que tais obras do exemplo já estejam em domínio público, seria justamente esta a lógica aplicada ao titular meramente as ideias como objeto de proteção do direito autoral. Uma situação totalmente incongruente, onde todas as obras seriam remetidas à criações alheias, afundada em um ciclo *ad eternum* impossível de extrair quaisquer conclusões.

O que é de fato protegido neste ramo do Direito é o conjunto de

¹ Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/6087>> Acesso em: 22 de maio de 2018.

² Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/345>> Acesso em 22 de maio de 2018.

investimentos, produções, negociações, divulgações, enfim, todo este aglomerado de atividades que dão forma e viés empresarial em que se sustenta e materializa a base da obra produzida, convertendo-a em lucro tangível. Seja uma música, um livro, um filme, há sempre uma equipe de pessoas trabalhando e lapidando o conteúdo para que esta chegue ao público em sua melhor forma possível: Apresentada, revisada, com boa divulgação, ao modo de que seja de agrado popular. Todas estas tarefas envolvem tempo e dinheiro gastos que, como se esperam, devem vir com o devido retorno como toda atividade produtiva.

O valor cultural, a originalidade e singularidade de um trabalho também não são objetos principais de resguardo. Obras peculiares e criativas que quebram padrões podem ter sua importância no âmbito em que são publicadas, mas não em termos de titularidade de proteção jurídica. No direito autoral, assim como os ramos menores agregados ao direito civil, a logicidade é puramente materialista e busca proteger interesses econômicos.

Na indústria cinematográfica, para a produção de um filme nos padrões de cinema atuais, é necessário um alto investimento, com ampla equipe técnica com câmeras, equipamentos de iluminação, fotografia, um elenco de atores e atrizes (de preferência bem conhecidos pelo público), figurinos e na caracterização, artistas visuais, a elaboração de um roteiro, enfim, são inúmeros procedimentos e etapas para torná-lo real. No entanto, o provento recebido será nada menos que o retorno rentável de um trabalho que foi consequência de uma série de produções realizadas, o que se busca proteger o direito autoral.

Encarando a temática, por fim, como um escudo as proteções intelectuais, também significa dizer que há a proteção de toda a atividade empresarial por trás desta. Pois a partir do momento em que o autor tem seus direitos violados, ele efetivamente deixa de ganhar o que lhe é devido e outro passa a ser beneficiado, gerando prejuízo. Na lógica materialista dos estudos civis, encaixa-se perfeitamente com a proposta e lógica na questão envolvida.

1.2 Direitos Patrimoniais do Autor

No tocante à natureza jurídica dos estudos do direito autoral, há a divisão deste sob dois diferentes prismas: o direito patrimonial e o direito moral do autor. Tal modalidade é separada, pois preserva duas garantias essenciais de

naturezas opostas ao criador e a sua produção.

Roberto Senise Lisboa (2005, p. 501) expõe tal entendimento pacificado na doutrina:

Os direitos autorais não são direitos meramente patrimoniais, pois constituem-se como categoria com especificidade própria, ante a existência de direitos morais do criador da obra, a serem devidamente protegidos. Pelo fato de os direitos intelectuais possuírem aspectos morais e patrimoniais, pode-se afirmar que os direitos autorais são *sui generis*, o que perfeitamente explica a sistematização própria que lhes deve ser conferida.

Portanto, uma consequência desta divisão se dá no fato de que o direito autoral possui caráter *sui generis*, pois não se adequa nem exclusivamente em um nem exclusivamente a outro, mas ambos concomitantemente. Nota-se, então, uma das várias peculiaridades do direito autor.

Considerando que o direito autoral visa à proteção da atividade econômica e empresarial, o direito patrimonial do autor vem com a função de justamente concretizar tal questão, assim titulando as devidas garantias de exploração da obra e como isto de fato pode ser feito.

O viés patrimonialista assim defendido encontra-se expresso no art. 28 e seguintes da Lei 9.610/98, onde menciona-se que “Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.” Por esta redação do código, nota-se a menção dos clássicos vocábulos do Direito Civil vistos no direito de propriedade, como usar, fruir e dispor. Isto significa que o autor tem amplos poderes para a utilização e do manejo de sua obra a fim que estes lhe retribuam devido retorno financeiro, fazendo total jus ao caráter protetor ao lucro das atividades nela envolvidas.

No artigo seguinte (art. 29), aborda-se situações em que outras pessoas podem também atuar sobre o conteúdo autoral, desde que autorizadas pelo criador, como a edição, adaptação, tradução, distribuição, reprodução, dentre outros. Esta possibilidade dá aos direitos patrimoniais natureza de transmissibilidade, ou seja, são direitos que podem ser detidos por outras pessoas uma vez que há a devida concordância daquele titular legítimo. Por consequência direta, também se pode extrair a conclusão de que eles são renunciáveis já que o criador pode conferir a outrem tal poder.

Outra característica relevante do direito patrimonial é a sua

temporariedade, havendo, portanto, um limite que o afasta de uma aplicação soberana do mesmo. Dados 70 (setenta) anos após o falecimento do autor, a obra decai em domínio público, podendo ela ser utilizada por terceiros sem que haja qualquer pendência ou irregularidade judicial. As composições clássicas eruditas, por exemplo, como as de compositores renomados como Beethoven, Mozart, Debussy, Chopin, há anos já se encontram em domínio público, podendo ser livremente reproduzidos em outros suportes, tais como ser utilizado como trilha sonora em filmes, séries, propagandas e jogos, ser reinterpretado por outros musicistas e afins. Ou seja, outros indivíduos não relacionados com a sua produção podem livremente utilizar e gerar lucro sobre esta sem qualquer compromisso de retribuição ou pagamento para qualquer pessoa ou instituição, como os descendentes do autor ou a justiça.

A justificativa para tal possibilidade é de movimentar a carga cultural e impedir que a obra permaneça impregnada no esquecimento após a morte de seu criador, possibilitando, portanto, que muito mais pessoas tenham direito e acesso ao entretenimento, à literatura, à arte, à música, e afins. Outras futuras gerações podem se enriquecer de tal conteúdo, recriando-o, estudando-o, analisando, sendo, por fim, muito válido e significativo para a cultura como um todo.

Outras características relevantes são a penhorabilidade e a prescritibilidade. A primeira, advinda ao fato de que os direitos autorais são considerados bens móveis (segundo art. 3º da Lei de Direitos Autorais), remete a ideia de que podem ser passíveis de penhor para satisfazer o credor em uma eventual ação judicial. A segunda, por sua vez, também consequência da sistemática civilista, mostra a presença e a função do tempo da aptidão de direitos, não estando os autorais excluídos.

Por fim, com tais exemplos, definições e características, percebe-se aqui o quão o direito patrimonial do autor se mostra essencial nos estudos do direito autoral, sendo um verdadeiro produto da lógica protetiva econômica. O valor obtido em retorno nada mais é do que justo e coerente para aquele que igualmente dispõe de tempo e dinheiro, merecendo, em consequência direta, a devida titularidade.

1.2.1 Direito Moral do Autor

Walt Disney, idealizador e fundador do estúdio de animação mais renomado do mundo, sempre alegava com toda certeza, sem hesitar: “Amo mais o Mickey do que qualquer mulher que conheci”. A paixão do animador com o seu trabalho e personagens era motivo de orgulho e uma das razões pelas quais as produções do estúdio sempre emocionaram gerações.

E isto é um ponto notável na maioria esmagadora dos autores com suas obras. O criador desenvolve um vínculo de afetividade e identificação incrível com seu trabalho, pois a sua obra intelectual nada mais representa do que fragmentos de seus anseios, sentimentos, vontades e pensamentos, sendo um verdadeiro misto do subjetivismo do autor. Um escritor conhece seu personagem mais do que qualquer outra pessoa, um compositor sabe o significado de cada verso da letra de sua música, um pesquisador sempre irá ser fiel a sua própria doutrina.

Para muitos artistas, produtores, escritores e afins, o lucro econômico proveniente dos direitos patrimoniais é meramente uma consequência secundária e benéfica, porém não primordial. A origem da motivação na elaboração da obra vai muito mais além de movimentação de capital e de negócios, mas sim da necessidade do indivíduo de se expressar. A prova disto se dá na facilidade de encontrar inúmeros trabalhos deste cunho disponibilizados gratuitamente (e legalmente) na *internet*, como livros em PDF, jogos e músicas para *download*, dentre outros, provando que o autor muitas vezes não idealiza o lucro como se supõe no objetivo da proteção autoral mencionada no tópico anterior.

Por isso, analisando sob este prisma, o capital fica totalmente em segundo plano. Surge então a necessidade do Direito que concretize e proteja também este sentimento envolvido na relação entre o criador e sua criação, de modo que assim sejam relevantes e aparentes os direitos morais do autor.

No art. 24 da Lei 9.610/98, há um rol que lista todas as atribuições definidas como direitos morais conferidas ao artista.

Art. 24. São direitos morais do autor: I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; III - o de conservar a obra inédita; IV - o de assegurar a integridade da obra,

opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra; V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

São diversas ações e situações que envolvem a afeição de ser o legítimo criador de uma obra intelectual, artística ou literária. Implicam na independência e autonomia de poder realizar o que quiser com o seu próprio trabalho, prezando pelo laço indestrutível formado entre eles. Por parte da doutrina, entende-se o art. 24 como sendo um rol exemplificativo, pois são inúmeras as situações que podem surgir decorrentes à proteção moral do autor. Além disso, são compreendidos como igualmente direitos de personalidade (dados nos arts. 11 e 12 do Código Civil), possuindo suas mesmas características e peculiaridades, envolvendo a esfera da autodeterminação.

Como os autores simplesmente podem abrir mão de explorar a sua obra economicamente na categoria anterior (viés patrimonialista), a *contrario sensu* é coerente afirmar que os direitos morais do autor por sua vez são inalienáveis e irrenunciáveis, conforme já expressa a redação do art. 27 da Lei 9.610/98. Por se tratarem de direitos de personalidade e de natureza imaterial, todas as características atreladas ao patrimônio serão aqui desqualificadas, pois não se está abordando nada referente ao lucro e ao retorno financeiro, e sim um ponto que infere na honra subjetiva do indivíduo como criador. O postulado legal do art. 27 faz com que outra série de características também se originem como consequência, como a sua impenhorabilidade, imprescritibilidade, perpetuidade e intransmissibilidade.

Embora o termo “direito moral” do autor seja criticado por parte da doutrina, continua ainda sendo muito bem aplicado no que tange às garantias inerentes de todo criador e sua obra.

1.3 Direitos Conexos

No caso da indústria fonográfica, entende-se como necessário (ou no mínimo, recomendável) um trabalho coletivo que faça a lapidação da obra antes que

esta chegue ao público. Embora existam artistas que produzem seu conteúdo de maneira independente, o mercado musical é muito exigente e concorrido, de forma que não sejam incomuns as produções profissionais em equipe. Gravadoras, musicistas, produtores e outros profissionais especializados podem estar envolvidos no processo de criação de uma música.

Por isso, existe a diferenciação entre os termos “direito de autor” e “direitos conexos”, que são denominações que defendem diferentes sujeitos deste processo coletivo de criação. Esta segunda, no entanto, é exclusiva ao mercado fonográfico, dada apenas pelas hipóteses da lei.

O primeiro, direito do autor, visa em proteger o detentor originário da obra, ou seja, no contexto musical é aquele que efetivamente fez a elaboração, composição e criação de seu conteúdo. No caso, o compositor que moldou os arranjos musicais e/ou escreveu a letra (se tiver).

No caso de direitos conexos, são atividades secundárias à criação propriamente dita, mas que ainda são necessárias para que a música igualmente exista e tenha força no mercado. Muitas vezes, eles são como o meio para o qual o trabalho se exterioriza, como por exemplo, o intérprete que dá vida as letras do compositor ao cantá-las.

Não necessariamente tais sujeitos serão pessoas diferentes, pois o mesmo indivíduo pode compor e cantar suas próprias criações ao mesmo tempo, tais como grandes nomes da música popular brasileira, Roberta Miranda, Tim Maia e dentre inúmeros outros. No entanto, os direitos conexos surgem quando há a existência distanciada de tais atividades.

A LDA lista em seu art. 89 três grupos provenientes de direitos conexos: os artistas, intérpretes e executantes, o produtor fonográfico e as empresas de radiodifusão.

No caso do intérprete, por exemplo, ele acrescenta sua própria interpretação da música, incluindo seu timbre de voz, seu sotaque, ênfases em determinadas estrofes e dentre outras condutas personalíssimas. Inegável é o fato que, mesmo sendo um detentor de direito conexo e não tendo participação na gênese da obra, o intérprete possui carga de influência na mesma, pois determina como certa produção chegará aos ouvidos do público. Ao cantá-la, ele acaba

recriando a música a seu gosto e, conseqüentemente, muito provável que os ouvintes sempre irão relacioná-los.

Os direitos conexos, no caso de uma hipotética pirâmide hierárquica, ficariam abaixo dos direitos do autor, pois decorrem deste. Porém, esta comparação se resume apenas na teoria; na prática, os direitos conexos são basicamente os mesmos do que os direitos do autor, sendo estendidos igualmente a medida do possível. A lei expressa tal preponderância no art. 89: “as normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão”.

Portanto, tanto o compositor que escreve e compõe, como o cantor que reproduz a música, recebem tratamento igual, embora sejam classificações diferentes.

Um caso prático a ser notado sobre a influência dos direitos conexos do autor envolve a dissolução de bandas e grupos musicais, principalmente quando há a troca e demissão de vocalistas. A banda finlandesa de metal sinfônico *Nightwish*, por exemplo, em sua longa trajetória sendo a precursora do gênero, contou com a presença de três vocalistas: Tarja Turunen, Anette Olzon e Floor Jansen. As duas primeiras, demitidas, costumam apresentar os clássicos da banda em seus *shows* de carreira solo e em vídeos nas redes sociais. Mesmo não sendo compositoras e não tituladas do direito do autor (pois não contribuíram para a criação das letras e dos arranjos musicais), suas participações como intérpretes foram significativas para dar o formato das obras, de forma que a legislação assim lhes concedesse a autonomia de utilizar as músicas mesmo não estando afiliadas ao grupo. Não há a necessidade, portanto, neste caso concreto, de pedir autorização ou pagar taxas para o compositor, justamente pela presença dos direitos conexos.

Obviamente, cada legislação varia no tocante a temática, mas os direitos conexos não contornam somente em âmbito nacional, pois tal conceituação surgiu pela primeira vez na Convenção de Roma em 1961 (promulgado no Brasil pelo Decreto nº 57.125), envolvendo diversos países que assim assinaram e incluíram tais ideias em seus ordenamentos jurídicos.

A respeito das produtoras fonográficas, a sua essência será explanada separadamente no tópico “3.1. Gravadoras e Editoras Musicais”.

Outra ressalva relevante que a lei faz a respeito dos direitos conexos se dá na duração de sua existência, limitada em um período fixo de tempo. De acordo com a própria, no art. 96:

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

Uma vez transpassado esse limite legal de 70 (setenta) anos, qualquer indivíduo poderá usufruir dos direitos conexos, podendo reproduzi-los independentemente de qualquer autorização daqueles titulados pela lei. A contagem do prazo inicia-se a partir de 1º de janeiro do ano seguinte à data de fixação de tais direitos.

1.4 A Multiproteção Legislativa

Ao se adentrar aos estudos referentes ao direito autoral, muito se há a explorar e minuciar no tocante a legislação vigente. Trata-se de um tema cuja titularidade se encontra esparsa e abrangente, disponível em diversos diplomas legais, sejam estas leis especiais, convenções internacionais e na própria Constituição Federal.

A mais importante e específica delas, como já mencionado, sem dúvida é a Lei 9.610/98, que enumera as principais prerrogativas do direito ao autor. Acompanhada desta, está a Lei n.º 9.279/96, a Lei da Propriedade Intelectual, mais ampla abrangendo também a propriedade industrial.

Na Constituição Federal, livro soberano do ordenamento jurídico, os direitos autorais estão ostensivos nos incisos XXVII e XXVIII do art. 5º, abordando não só questões gerais do tema, mas também questões específicas como a transmissão aos herdeiros.

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 de imagens 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.

Além disso, mesmo que o direito autoral se adequa ao estudo da propriedade intelectual nos ramos do Direito Civil, na legislação penal também há a previsão expressa para a sua proteção. No art. 184³ do Código Penal.

Em âmbito internacional, por sua vez, é indispensável mencionar convenções e tratados tais como a Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Intelectual (Decreto n.º 1.263/94) e a Convenção de Berna (Decreto n.º 79.905/75), ambos ajudaram a consolidar o entendimento da norma autoral na legislação pátria.

Dentre eles, o diploma autoral mais antigo dentre a jurisdição nacional e internacional sem dúvida é a Convenção de Berna, promulgada no Brasil em 1975. Criada no ano de 1886 na Suíça, na cidade de Berna, ele estabelece parâmetros básicos e definições de termos relacionados ao direito autoral, abrangendo uma quantidade significativa de países signatários (172 ao todo) e servindo como um verdadeiro ponto de referência para legislações pátrias. A Lei de Direitos Autorais no Brasil foi claramente inspirada nos preceitos de tal Convenção, por exemplo.

A Convenção de Berna abrange trabalhos de cunho literal e artístico, como elencado no artigo 2º, em seu primeiro tópico:

1) Os temas "obras literárias e artísticas", abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como os livros, brochuras e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras; as obras cinematográficas e as expressas por processo análogo ao da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por processo análogo ao da fotografia; as obras de arte aplicada; as ilustrações e os mapas geográficos; os projetos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências.

³ Art.184. Violar direito autoral: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa. § 1º Se a violação consistir na reprodução, por qualquer meio, de obra intelectual, no todo ou em parte, para fins de comércio, sem autorização expressa do autor ou de quem o represente, ou consistir na reprodução defonograma e videofonograma, sem autorização do produto ou de quem o represente: Pena - reclusão, de um a quatro anos, e multa. § 2º Na mesma pena do parágrafo anterior incorre quem vende, expõe à venda, introduz no país, adquire, oculta ou tem em depósito, para o fim de venda, original ou cópia de obra intelectual, fonograma ou videofonograma, produzidos com violação de direito autoral.

Interessante também é o fato da existência de diversas associações e sociedades nacionais destinadas a exercer um suporte exclusivo ao autor, seja ele de qualquer natureza. Um exemplo é o ECAD, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, responsável por lidar com as questões dos direitos autorais no âmbito musical recolhendo e distribuindo os devidos valores provenientes do seu uso. É uma iniciativa que realmente funciona e que remete o devido retorno financeiro aos compositores, intérpretes, musicistas e qualquer aquele envolvido na produção da obra. A ABDA, Associação Brasileira de Direito Autoral, também pode ser citada, cujo se debruça sobre todo o exposto de forma ainda mais ampla.

Portanto, pode-se afirmar que grande é o zelo formal ao direito autoral. Não só no âmbito legislativo em seus diversos diplomas legais, mas entidades e associações (formadas pelos próprios artistas) também atuam para protegê-lo. Todos caminham em um mesmo sentido vetorial, visando na figura do autor e a sua obra, estes devendo ser sempre protegidos ao frisar a soberania do princípio da liberdade de expressão, garantindo que seus direitos - morais e patrimoniais - sejam de fato assegurados.

Na prática, muitas vezes esta proteção deixa a desejar mediante as situações de plágio e pirataria, mas em âmbito meramente formal ainda se prevalece esta multiplicidade de órgãos, leis, tratados e códigos que orbitam em volta do tema. Essa abundância ocorre devido ao fato do direito autoral se encontrar em diversos suportes nos mais variados tipos de mídias possíveis, tais como livros, aplicativos, vídeos, arquivos de computador, e dentre uma série de outras produções possíveis. Cada suporte e modalidade diferente de mídia há uma necessidade de tratamento individual, já que são produzidos e disseminados ao público de formas distintas, não devendo, portanto, ter o mesmo tratamento. Para *softwares*, por exemplo, tem-se a Lei n.º 9.609/98 e, pelo único fato de haver uma lei própria a este tipo de criação, já expõe o motivo pelo qual há tantas normas e órgãos circundando a matéria.

2 O DIREITO AUTORAL NO ÂMBITO MUSICAL

Uma vez compreendida a importância que é dada a criatividade e suas respectivas atividades econômicas, parte-se para uma segunda etapa onde se analisam as formas em que o entretenimento (o grande suporte do direito autoral), se manifesta e mostra seu verdadeiro colorido. Seja na literatura, nas artes visuais, cinema, são inúmeros os meios em que este pode tocar o coração das pessoas. As palavras, as imagens, as expressões, as falas, tudo que é sensivelmente notável pelos sentidos humanos pode ser contabilizado nesta enorme lista. E a música, o principal foco do presente trabalho, é uma delas.

Uma variedade gigantesca de conceitos aparecem dispostos a explicar a essência da palavra música. No entanto, proporcional a esta grande quantidade, muito fácil é a ocorrência de equívocos deste termo com outros vocábulos do universo fonográfico.

Se fossemos, por exemplo, defini-la somente por ondas sonoras, a conceituação estaria equivocada, pois atribui à música um conceito bem mais amplo do que esta supõe. Sob tal ótica, apenas a perturbação do silêncio (como um ruído, por exemplo) seria o suficiente, o que sabemos que não é verdade. No entanto, é bem mais amplo, sendo um trabalho organizado e arquitetado, de forma que transmita ao seu ouvinte, sensações percebidas pelo sentido auditivo humano.

Para adentrar neste universo da proteção da obra musical, essencial é analisar a questão sobre dois diferentes prismas: o primeiro, legal e técnico, indicando a influência dos diplomas legislativos condizentes com o tema tais como a Lei n.º 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais), a Constituição Federal, os tratados internacionais, o Decreto n.º 4.869/15 e dentre outros; e o segundo, empresarial, que engloba muitas estratégias do mercado visando sempre o ponto de vista progressista da tecnologia, bem como tal o comportamento do público a que se destina.

2.1 A Tecnologia e a Necessidade de Adaptação

Evidente é o fato de que, atualmente, em uma sociedade comunicativa movida pela informação, há mais pessoas conectadas no mundo do que as

desconectadas. Segundo o IBGE⁴, aproximadamente 70% da população brasileira possui acesso à *internet*, sendo esta porcentagem em constante crescimento a cada ano.

No que pese a existência de tal aparente cuidado econômico mencionado nos tópicos anteriores, sabe-se, em contrapartida, que nem sempre a norma aplicada acompanha a capacidade de comunicação e inovação da sociedade. A todo o momento, o indivíduo aprimora seus conhecimentos e os aplica na ciência da informação, transformando e atualizando o seu redor.

Por isso, até mesmo as normas mais modernas estão sujeitas a ficarem desorientadas diante dos novos cenários tecnológicos. O atual estudo do direito autoral exige, necessariamente, a reflexão acerca dos novos avanços telecomunicativos e seus principais efeitos, considerando a influência que os aparatos virtuais e digitais exercem no dia-a-dia das pessoas. A todo o momento, correntes de informações, mensagens, imagens, dados, arquivos são transmitidos ao globo pela incrível facilidade destes meios.

Com isto, é inegável que as obras agraciadas por proteção legal se encontram mais vulneráveis nas vias *online*. Em um contexto mais remoto sem influência da *internet* e afins, a violação era tímida, onde sua constatação era mais difícil ou até impossível de se notar. No entanto, a *contrario sensu*, na mesma proporção que estes direitos estão em perigo, igualmente são mais fáceis as infrações serem detectadas e combatidas, onde a disposição de dados se torna um ponto benéfico.

Por exemplo, por não haver a presença de compartilhamento *online* como antigamente, a violação de músicas se dava frequentemente em reproduções desautorizadas em lojas, restaurantes, discotecas e afins. No obra de Mario Cozer Dias, “Utilização Musical e Direito Autoral” (2000, s.p), um dos poucos livros na época publicados sobre a produção musical e seus direitos no Brasil, o autor esgota-se em vários capítulos relatando a forma do tratamento legal da utilização da música em diferentes estabelecimentos físicos, mostrando como era esta a preocupação da doutrina.

Não que tal modalidade de violação não ocorra nos dias atuais - muito

⁴ Nove entre dez usuários de *Internet* no país utilizam aplicativos de mensagens. Disponível em < <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/20077-nove-entre-dez-usuarios-de-internet-no-pais-utilizam-aplicativos-de-mensagens> > Acesso em: 04 de março de 2018.

ao contrário, ainda surge a necessidade de analisar a atual forma que os direitos autorais são aplicados e descumpridos, ou seja, mais focada nos parâmetros das redes sociais, aplicativos e arquivos compactos. Assim, conseqüentemente, aproximar-se da realidade dos consumidores e produtores do mercado fonográfico.

Para muitos artistas e criadores de conteúdo, a força da tecnologia até poderia ser considerada o “Mal do Século”⁵ para seus trabalhos, já que, como mencionado, facilitam o abuso da obra. No entanto, muito retrógrado e cômodo seria a mera posição de contrariar avanços das telecomunicações e impedir que suas vantagens multifacetadas sejam exploradas.

A palavra-chave no que tange aos “limites” da tecnologia visa-se na adaptação (informação verbal)⁶, ou seja, deve o mercado das obras autorais se preocupar, planejar e se reorganizar para que as novas ferramentas revolucionárias não sejam um empecilho em sua produtividade econômica. Não só como evitar que assim seja, mas também utilizá-la ao seu favor e converter esta aparente desvantagem em um ponto benéfico, impulsionando os frutos de sua propriedade intelectual. E para compreender este ponto, necessário é analisar a forma que a música alcançou o público conforme os anos.

A maneira que as pessoas tinham de obter entretenimento (seja por meio de músicas, filmes, jogos e mídias digitais em geral) se dava em dois únicos caminhos antagônicos: o primeiro e mais custoso caminho legal fundido aos altos impostos do governo; e o segundo e mais conveniente, porém extremamente irregular, a política da polêmica pirataria. Ambos os meios apresentavam seus argumentos, mas, ao observar o comportamento do consumidor na época, era praticamente impossível conciliar suas duas principais vantagens, ou seja, a qualidade musical dentro dos parâmetros legais com um custo que fosse considerado razoável.

Considerando a primeira opção, a obtenção legal destes produtos sempre advinha da compra física e direta do produto. No entanto, possuir um CD ou DVD e exibi-los em uma prateleira nunca fora a prioridade do consumidor. Nesses casos, paga-se mais pelo pela forma, pelo transporte e pela embalagem, do que propriamente seu conteúdo, protegido pelo direito autoral.

⁵ Referência e comparação análoga à expressão de Chateaubriand na literatura europeia.

⁶ Ponto enfatizado na palestra do Dr. Marcelo Villaça em sua palestra com o tema “Direito Civil na Era Digital”, ministrada no dia 23 de março de 2018 no Centro Universitário Antônio de Eufrásio Toledo.

Embora existam situações específicas, como colecionadores e fãs assíduos de determinado grupo, a embalagem física do produto musical não representa a gênese do trabalho. Antigamente, ter uma coleção era até mais comum, pois não haviam meios de separar a música do suporte, o que hoje já é possível com o compartilhamento de arquivos em diferentes plataformas, seja por aplicativos e aparelhos eletrônicos.

Pensando na forma que o entretenimento musical assim se dava e analisando-o num contexto atual, comprar um álbum completo não é uma alternativa prática e popular. Serviços como *Spotify* e *Deezer*, por exemplo, funcionam de uma forma diferente, possibilitando que se pague um único valor para um leque variado de opções. Este tipo de serviço mostra a postura adotada por empresas para que se adaptaram melhor aos interesses do consumidor, facilitando e melhorando significativamente o aproveitamento do serviço. Assim, é bem mais conveniente utilizar um aplicativo repleto do mais variado catálogo de opções de artistas, gêneros e compositores e ouvir quando e onde quiser, do que comprar, por exemplo, um álbum físico de um CD com faixas limitadas, somente possíveis de serem reproduzidas no computador ou até mesmo em um rádio.

Partindo para um exemplo análogo no âmbito da literatura, a influência da tecnologia se torna ainda mais visível com a chegada de *e-books* e aplicativos destinados à leitura como um todo. Embora possível concluir a preferência aos exemplares físicos, principalmente por estudantes ou profissionais intelectuais, o contexto de um cidadão brasileiro comum cujo pouco lê abre convidativamente a possibilidade da plataforma virtual como um meio alternativo estimulante.

Seja por falta de tempo, por interesse, instrução ou dinheiro, o fato é que a leitura nunca fora o entretenimento favorito no país, portanto, a chegada de uma reinserção nas vias digitais vem como uma proposta diferente de aproximar as pessoas ao conhecimento, fazendo-as a ter acesso a conteúdos que, em seus suportes originais, não seriam assim tão interessantes, como o livro físico. Estima-se que, dentre os brasileiros com acesso a *internet*, cerca de 94,2% utilizam as redes sociais⁷, fato que garante uma alta troca de informações e conteúdo.

Este exemplo no contexto da literatura mostra claramente que o mercado musical caminha junto a outras áreas do entretenimento no sentido de sua

⁷ Dados disponíveis em: <<https://www.valor.com.br/brasil/5337837/ibge-942-dos-brasileiros-usam-internet-para-trocar-textos-e-imagens>> Acesso em: 04 de março de 2018.

modernização e quebra de barreiras, sejam elas econômicas, educacionais e sociais.

Tal inserção cultural pela facilidade dos meios que ela se dispõe é extremamente vantajosa, pois, desta forma, mais indivíduos estão sujeitos a serem agraciados pelo direito constitucional do lazer, disposto em três diferentes momentos na lei maior: no art. 7º, IV, no art. 217, § 3º; e por fim no art. 227. Em uma interpretação sistemática utilizando os parâmetros de tais postulados legais, encara-se a postura do legislador de trazer a proteção deste direito.

2.2 Irregularidades Contra a Obra Autoral: A Pirataria

Longa e extensa pode ser considerado o emaranhado de discussões envolvendo a pirataria. Sendo uma opção paralela ao consumo do entretenimento, o seu uso envolve uma série de embates morais, sociais, econômicos e tarifários no país. Deste meio, aplicativos e sites com *downloads* gratuitos vêm com o objetivo de facilitar o acesso ao conteúdo protegido pelo direito autoral, muito impulsionado pelo dinâmico acesso a informações, dados e arquivos na *internet*. Tecnicamente conceituada, em sua essência é dada como a violação da produção intelectual em decorrência da venda e redistribuição de cópias não autorizadas (ou falsificadas) de determinado produto.

Como já relatado ao longo do trabalho, a legislação pátria conta com a proteção constitucional e infraconstitucional que asseguram o direito do autor e conexos, protegendo suas respectivas ideias e criações. O trio de leis esparsas relacionadas (Lei dos Direitos Autorais, Lei da Propriedade Intelectual e a Lei de Software) reforçam a ideia da criminalidade da pirataria, protegendo interesses distintos, porém unidos neste mesmo sentido.

No entanto, somente tais diplomas nunca foram suficientes para conter o avanço do comércio ilegal de produtos intelectuais, de forma que a comunidade internacional também tenha sua parcela de incentivo e pressão para melhor proteger os interesses do autor e de sua produtividade econômica.

No âmbito dos tratados internacionais assinados, o primeiro e mais simbólico é a Convenção de Berna, promulgada pelo Decreto nº 75.699/75. Como mencionado no tópico “A Multiproteção Legislativa”, tal convenção fora fundamental

para estabelecer os primeiros parâmetros base para a legislação de direito autoral, sendo aplicado até hoje.

Além deste, há o ADPIC - Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (originalmente TRIPS Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights). O TRIPS ou ADPIC é um tratado internacional cujo faz parte de uma série de acordos assinados em 1994 implantados sob a égide da Organização Mundial do Comércio (OMC) e igualmente traz suas prerrogativas protetivas no Brasil. A partir de seu art. 8, parte II, o acordo trata do direito autoral e, mais especificamente, no art. 14 encontram-se as prerrogativas de direitos conexos. Das violações propriamente ditas, o TRIPs dispõe em seu art. 61:

Os Membros concordam em cooperar entre si com o objetivo de eliminar o comércio internacional de bens que violem direitos de propriedade intelectual. Para esse fim, estabelecerão pontos de contato em suas respectivas administrações nacionais, deles darão notificação e estarão prontos a intercambiar informações sobre o comércio de bens infratores. Promoverão, em particular, o intercâmbio de informações e a cooperação entre as autoridades alfandegárias no que tange ao comércio de bens com marca contrafeita e bens pirateados.

Sob este postulado aborda-se a cooperação internacional, prezando para que os países colaborem e ajudem entre si para que o problema seja diminuído, informando uns aos outros sobre qualquer dado ou situação que assim possa ferir o referido acordo.

Outra medida internacional contra a pirataria no Brasil a ser observada, embora não tenha a importância coercitiva legislativa, é a inclusão do país no “Special 301 Priority Watch List”, lista criada pelo Escritório de Representação Comercial dos Estados Unidos⁸ (o USTR – United States Trade Representative), que aponta uma série de países com suas respectivas situações de violação a propriedade intelectual. O órgão realiza críticas e sugestões de melhorias nesta questão, com relatórios e pesquisas anuais⁹. É de certa forma relevante, pois são dados públicos que mostram informações de maneira globalizada, possibilitando comparações, análises e discussão de melhorias, trazendo o assunto a âmbito

⁸ Office of the United States Trade Representative (USTR). Disponível em <<https://ustr.gov/>> Acesso em 06 de julho de 2018.

⁹ A análise anual mais recente até a elaboração deste trabalho fora disponibilizada em abril de 2018. O Brasil continua sendo considerado um país em “estado de observação”. Disponível em <<https://ustr.gov/about-us/policy-offices/press-office/press-releases/2018/april/ustr-releases-2018-special-301-report/>> Acesso em: 06 de julho de 2018.

global. Nesta lista, o Brasil se encontra em estado de observação (como o nome já menciona), onde os índices não são considerados alarmantes como a China (país onde a violação é bruta), porém oscila com uma proteção imperfeita.

Além disso, na legislação pátria, foi implantado o Conselho Nacional de Combate a Pirataria, o CNCP. Sendo uma instituição pertencente ao Ministério da Justiça, ela tem adotado uma série de medidas estratégicas para reduzir o avanço deste crime. Seu histórico advém da CPI da Pirataria em 2004¹⁰, que investigava esquemas provenientes de organizações criminosas atuando nas unidades da federação sob comando de Law Kin Chong. Em seu relatório final, a CPI alegava a necessidade do Brasil de unificar estas questões em um único órgão, para que organizações deste patamar não ocorram nunca mais.

Regulamentado pelo Decreto nº 5.224 de 2004, em seu artigo primeiro, ele estabelece seus objetivos:

Art. 1º: O Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos contra a Propriedade Intelectual, órgão colegiado consultivo, integrante da estrutura básica do Ministério da Justiça, tem por finalidade elaborar as diretrizes para a formulação e proposição de plano nacional para o combate à pirataria, à sonegação fiscal dela decorrente e aos delitos contra a propriedade intelectual. Parágrafo único. Entende-se por pirataria, para os fins deste Decreto, a violação aos direitos autorais de que tratam as Leis nos 9.609 e 9.610, ambas de 19 de fevereiro de 1998.

Como observa-se, não há uma definição legal unificada e específica a respeito deste termo (embora seja o órgão que cuida da questão no Brasil) e sim apenas um ditame generalizado que remete a dois outros códigos, sendo a Lei dos Programas de Computador e a Lei dos Direitos Autorais.

Dadas tais ponderações, reflete-se: qual o impacto da pirataria no mercado fonográfico? A primeiro momento deve-se considerar que este fenômeno assola as indústrias de entretenimento de maneira diferenciada a depender do segmento abordado. Seria impossível, por exemplo, tratar do tema aplicando as mesmas concepções da indústria cinematográfica com os conceitos da fonográfica, pois a maior parte da discussão se atém a prerrogativas peculiares de mercado, de público e sua relação com a tecnologia.

¹⁰ Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/NAO-INFORMADO/52548-CONFIRA-OS-DETALHES-DO-RELATORIO-DA-CPI-DA-PIRATARIA-.html>> Acesso em: 06 de set. de 2018.

Em 2013, a Comissão Europeia¹¹, órgão que cuida dos interesses econômicos envolvidos na União Europeia, encomendou uma pesquisa referente ao nível de prejuízo que da pirataria na propriedade autoral em diferentes setores. - E a resposta fora tão surpreendente que a Comissão omitiu os resultados por alguns anos, sendo somente revelado por Julia Reda¹², responsável pelo Partido Pirata no Parlamento Europeu. - Realizado com mais de 30 mil pessoas em países diversos, o estudo concluía, dentre outros pontos, que embora a pirataria seja um grande problema, pouquíssimo afetava a indústria musical atual uma vez que os serviços de *streaming* como *Spotify* avançaram muito.

Nem sempre o direito comparado é aplicável e não é possível concluir que a situação no Brasil seja a mesma da Europa. No entanto, esta pesquisa comprova a tendência no mercado mundial da readaptação da indústria no tocante a melhorias contra o problema em questão. Segundo a pesquisa, a possibilidade de escutar uma música sem necessariamente ter de baixá-la e de montar *playlists* com artistas variados são algumas das vantagens mais convidativas.

No entanto, tais avanços não ocorreram de maneira imediata. Acalorados eram os debates envolvendo a relativização e descriminalização da pirataria, principalmente nos setores cujos impostos eram (e assim permanecem) altíssimos. No âmbito musical, por sua vez, algumas ponderações específicas devem ser feitas.

2.2.1 Teoria da Adequação Social No Mercado Atual

O professor de Direito da UFMG Túlio Lima Vianna sempre defendeu a existência de uma falha conceitual e ideológica nos estudos da propriedade intelectual no sistema brasileiro, conforme menciona em sua publicação “A Ideologia da Propriedade Intelectual: a Inconstitucionalidade da Tutela Penal dos Direitos Patrimoniais de Autor” (2005, s.p). Embora seja uma obra com compreensões já em descompasso com as tecnologias atuais, os argumentos do autor continuam sendo relevantes para a análise da atual situação.

¹¹ União Europeia. Disponível em <https://europa.eu/european-union/about-eu/institutions-bodies/european-commission_pt> Acesso em 02 de outubro de 2018.

¹² Publicação disponível em blog pessoal: <<https://twitter.com/Senficon/status/910483224731820033>> Acesso em 02 de outubro de 2018.

Para o professor Vianna, a defesa da propriedade intelectual é herança de um costume histórico da Idade Média que dificultava o acesso cultural para a classe mais pobre, contextualizada e adaptada hoje ao atual sistema capitalista. Em outros termos, a “proteção” de tal direito nada mais seria que uma barreira para os desafortunados que não tinham acesso a cultura.

Ainda, segundo ele, a obra intelectual não deve ser dada como uma modalidade de “propriedade”, pois nada perde o autor ao ter sua obra copiada e redistribuída, ao contrário, por exemplo, de uma casa, onde o proprietário pode usar, gozar, fruir e dispor sem ressalvas. Define o autor, nesta mesma obra (2005):

Um proprietário de uma fazenda tem interesse em fruir com exclusividade dos frutos de sua terra e é natural que não deseje dividir sua colheita com ninguém. O escritor de uma obra de caráter técnico-científico, por outro lado, tem interesse em ser citado em obras de outros autores e longe de desejar impedir que outros fruam de suas ideias, sente-se honrado com a menção que fazem a seu trabalho. Por fim, somente ao proprietário cabe o direito de alienar (doar, permutar ou vender) a coisa, pelo óbvio motivo de que ao fazê-lo perderá os direitos de dela usar e fruir. O autor, porém, nada perde com a cópia da sua obra. Pelo contrário, quanto mais pessoas lerem seus textos, ouvirem sua música e apreciarem a sua arte, tanto mais reputação ganhará na sociedade.

Considerando tais argumentos, para dissecar tal problemática, primeiro é necessário realizar a seguinte indagação: por que existe a redistribuição ilegal de produtos autorais? Onde está a falha no mercado fonográfico? Este ponto envolve um conflito de interesses equilibrado.

Por um lado, tem-se a indústria de entretenimento que movimenta considerável capital bem como a proteção de direito aos seus criadores. Como mencionado em prévios capítulos, o devido retorno a estes é essencial para a eficiência dos direitos patrimoniais do autor e conexos, quando estes não forem renunciados.

Por outro lado, têm-se as taxas de impostos sobre os produtos deste gênero, sendo as do Brasil (segundo o Instituto Brasileiro de Planejamento Tributário - IBPT) uma das mais altas e desproporcionais do mundo¹³. Na indústria de jogos, por exemplo, a taxa de imposto é mais elevada do que o tributo cobrado na venda

¹³ Disponível em: <<https://www.terra.com.br/economia/impostos-no-brasil-estao-entre-os-mais-altos-do-mundo,ef1e030210352d6ea6aaeb4ccb4d1dc8dcn8n9en.html>> Acesso em: 10 de maio de 2018.

de armas de fogo (71%), vencendo estes com uma taxa de 72%¹⁴ sobre o valor bruto. Ou seja, mesmo que em valor bem aproximado, consegue ser mais alto do que um produto intencionalmente caro por causa de sua natureza perigosa.

Mas como mencionado, o entretenimento em si é muito relevante e faz diferença na vida das pessoas, sendo considerado um direito fundamental dado na Constituição Federal em que se consolida o direito ao lazer. No entanto, utilizando a balança da justiça, como resolver tal disparidade de interesses já que os meios para a obtenção de tal garantia muitas vezes se tornam tão caros e distantes das pessoas, conforme alega Vianna?

O direito ao lazer e o entretenimento deve sim ser assegurado, mas se tal lógica for aplicada de maneira inflexível, estaríamos enfrentando uma situação de inversão de valores que acarretaria grande despreço do direito autoral. Seria o mesmo que ignorar todas as concepções e proteções já explanadas, bem como tais os postulados da Lei 9.610/98 e seu devido sistema organizado de funcionamento. Obviamente, o legislador assim não pretende.

Para defender a relativização da pirataria, comum era o uso de argumentos baseados na Teoria da Adequação Social, que afirma a exclusão da tipicidade ato cujo a sociedade interpreta como normal e que não ofende nenhum interesse relevante. Como por exemplo, o costume de furar as orelhas de uma menina recém-nascida por causa dos brincos, acessório comum. Não é se quer imaginável a possibilidade de processar a mãe por lesão corporal. O mesmo com esportes com lutas corporais (*karatê*, *muay thai*, *kung-fu*) em que a violência é meramente esportiva.

Esta teoria fora idealizada por Hans Welzel (1964, s.p), que, citado por Eduardo Luiz Santos Cabette¹⁵, aborda sua respectiva definição:

a adequação social é de certo modo uma espécie de pauta para os tipos penais: representa o âmbito 'normal' da liberdade de atuação social, que lhes serve de base e é considerada (tacitamente) por eles. Por isso ficam também excluídas dos tipos penais as ações socialmente adequadas, ainda que possam ser a eles subsumidas – segundo seu conteúdo literal.

¹⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/tec/2013/07/1304317-videogames-sao-mais-tributados-do-que-revolveres.shtml>> Acesso em: 10 de maio de 2018.

¹⁵ Disponível em <<https://eduardocabette.jusbrasil.com.br/artigos/121938010/imputacao-objetiva-e-teoria-da-adequacao-social>> Acesso em: 28 de set. de 2018.

No entanto, até que ponto a Teoria da Adequação Social pode inferir na presente questão? Por ter sido usada frequentemente para sustentar teses defensivas no sentido de descriminalizar a pirataria, o Supremo Tribunal de Justiça, em 2013, editou a súmula 502 que consolidou seu entendimento, “presentes a materialidade e a autoria, afigura-se típica, em relação ao crime previsto no artigo 184, parágrafo 2º, do CP, a conduta de expor à venda CDs e DVDs piratas”.

Ou seja, uma vez presentes os requisitos de materialidade e autoria do delito, já se incide o art. 184, parágrafo 2º do Código Penal, onde circunstâncias como aquelas apontadas na então teoria seriam desnecessárias para configurar a ação delitiva.

O último precedente antes da elaboração de tal súmula fora o Recurso Especial nº 1.193.196. No contexto do processo, uma mulher realizava a comercialização de DVDs e CDs piratas e fora absolvida pelo juiz de primeiro grau com base na teoria de Hans Welzel, tendo a Corte de Justiça Estadual reafirmando entendimento optando igualmente pela atipicidade. Todavia, reformou-se o acórdão sob a ministração da sexta turma, com a relatora Maria Thereza Assis Moura.

RECURSO ESPECIAL REPRESENTATIVO DE CONTROVÉRSIA. PENAL. OFENSA AO ART. 184, § 2º, DO CP. OCORRÊNCIA. VENDA DE CD'S E DVD'S "PIRATAS". ALEGADA ATIPICIDADE DA CONDUTA. PRINCÍPIO DA ADEQUAÇÃO SOCIAL. INAPLICABILIDADE. 1. A jurisprudência desta Corte e do Supremo Tribunal Federal orienta-se no sentido de considerar típica, formal e materialmente, a conduta prevista no artigo 184, § 2º, do Código Penal, afastando, assim, a aplicação do princípio da adequação social, de quem expõe à venda CD'S E DVD'S "piratas". 2. Na hipótese, estando comprovadas a materialidade e a autoria, afigura-se inviável afastar a consequência penal daí resultante com suporte no referido princípio. 3. Recurso especial provido. Acórdão sujeito ao regime do art. 543-Cdo CPC e da Resolução STJ 08/2008. (STJ - REsp: 1193196 MG 2010/0084049-5, Relator: Ministra MARIA THEREZA DE ASSIS MOURA, Data de Julgamento: 26/09/2012, S3 - TERCEIRA SEÇÃO, Data de Publicação: DJe 04/12/2012).

A súmula 502 do STJ não menciona diretamente a Teoria da Adequação Social, claramente, mas por sua interpretação, entende-se que uma vez presentes os elementos primordiais para configuração de um delito (autoria e materialidade), tal conceito de Hans Welzel pouco relevante seria, não podendo ser invocado no crime de pirataria.

Além disso, contrariamente o argumento da falta de acessibilidade de bens culturais, como dispõe Vianna, entende-se que tal problema hoje em dia está caminhando em passos progressistas, uma vez que a tecnologia é extremamente influente no dia-a-dia das pessoas. Segundo a Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro, os hábitos culturais do brasileiro crescem a cada ano¹⁶, com um acréscimo de 13 pontos percentuais nas pesquisas em comparação de 2008 a 2017.

No Brasil, existem cidades e comunidades carentes que não possuem acesso a tais meios culturais disponibilizados na *internet*. Nestas situações não há apenas a insuficiência ao entretenimento, e sim falta saneamento básico, saúde de qualidade, educação básica e afins, é uma questão generalizada que compromete a vida e a integridade do ser humano.

Em um momento tais direitos aparentam estarem em categorias diferentes, mas, concomitante a este fato, também se deve levar em consideração que a *internet* igualmente vem sendo dada como um bem fundamental, pois é a ferramenta adequada para a circulação da liberdade de expressão e acesso a informação ampla. Portanto, vê-se aqui que a proteção ao direito ao entretenimento ricocheteia também a proteção ao acesso à *internet*, principalmente a Constituição de 1988, que trás um viés democrático e de acessibilidade.

Para tais comunidades que ainda carecem nesta questão, permanece-se a crítica ao descaso dos órgãos públicos ao falhar para levar o conhecimento, a cultura e a *internet*, bem como tal condições básicas de sobrevivência.

Para os indivíduos cujo a presença da *internet* é uma realidade, representando a maioria dos brasileiros na atual sociedade moderna de comunicação, não pode ser alegada a falta de alcance para justificar a pirataria musical, pois entende-se a música como um material disponível e acessível conforme a necessidade, vontade ou condição de cada indivíduo para pagá-la ou não.

Existem músicas completamente livres de taxas autorais para serem reproduzidas em qualquer hora e em qualquer lugar, sendo ilimitadas as situações. Alguns exemplos: artistas que lançam seus trabalhos em plataformas públicas como estratégia de divulgação; músicas em domínio público por artistas que já faleceram;

¹⁶ Brasileiros frequentam mais teatros e cinemas. Agência Brasil. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/brasileiros-frequentam-mais-teatros-e-cinemas-diz-pesquisa>> Acesso em 13 agosto de 2018.

amostras de álbuns; *covers* legais no *YouTube* que geram receitas automáticas para o autor; *streamings* em geral; dentre vários outros.

Fora do alcance da *internet*, existem as tradicionais rádios e suas programações diárias; canais abertos de televisão que exibem *shows* e programas musicais; exibições ao vivo em bares que, a depender do estabelecimento, podem possuir preços bem consideráveis; e dentre vários outros.

No caso de um perfil de uma pessoa que está disposta a ter um serviço mais refinado e amplo para escutar música, com uma experiência diferente do usual, existem opções pagas com taxas baratas e acessíveis como planos especiais, como o *Spotify* e o *Deezer* (ambos que inclusive, podem ser utilizados também gratuitamente).

No caso de um fã assíduo de determinado grupo musical, para aumentar sua coleção de produtos oficiais, também há a opção de comprar o CD físico. Mesmo que atualmente não seja a opção mais usual, ainda assim é uma alternativa legítima e de costume do mercado, portanto, plenamente válida.

Enfim, é grande o leque de situações sobre como o indivíduo pode usufruir da música hoje em dia. Mesmo defendendo sua legalidade, a comunidade científica pode até apresentar argumentos e ponderações mais influentes em outros mercados a respeito da pirataria, mas, para a indústria musical, tal questão está mudando consideravelmente, mostrando sua forte adaptação na rotina das pessoas. Portanto, não há o que se falar da Teoria da Adequação Social para a defesa da pirataria, nem da exclusão dos bens culturais pelo direito autoral, pois, além de já ter formado precedentes em tribunais superiores, a sociedade se encontra em um novo modelo avançado para usufruir de tal entretenimento.

3 FUNCIONAMENTO DE ÓRGÃOS MUSICAIS

3.1 Gravadoras e Editoras Musicais

A gravadora, em termos gerais, é o agente responsável por impulsionar o artista em sua chegada ao mercado musical. Ela é quem produz o material fonográfico (faixas, CDs e DVDs) e faz os investimentos iniciais necessários. São diversas as atividades atribuídas com este fim, tais como preparar clipes e pôsteres promocionais, impulsionar a divulgação da obra, negociar com distribuidores (com sites *streaming* como o *Spotify*), tudo isso sempre contando com um estúdio, aparatos musicais e profissionais especializados na área musical; enfim, cria todo um contexto e preparação para a música que será lançada. Por investir na produção musical, a gravadora tem um percentual sobre as vendas e possui proteção de direitos conexos como já mencionados em capítulos anteriores.

A editora, por sua vez, vem com o foco de administrar os direitos autorais e permissões de uso da obra, cuidando de seus interesses e negociando com aqueles que pretendem assim utilizá-la em outros suportes. Por exemplo, uma emissora deseja tocar a música de determinado artista em uma novela, ou coloca-la como trilha sonora em um filme, ou de plano de fundo em uma propaganda; para estes tipos de hipóteses cabe a necessidade de pedir autorização para a editora.

Segundo o professor de Teoria Musical Victor Flores¹⁷:

É a responsável por administrar o acervo musical dos artistas. É ela quem promove e autoriza a utilização de uma música para um comercial, para uma novela, para uma regravação por outro artista, entre tantas coisas que envolvem a parte legal da obra. A principal tarefa da Editora é proteger e divulgar o trabalho do artista com base no acordo feito entre os dois e cuidar para que ele receba pela reprodução de seu material. A Editora recebe parte dos Direitos Autorais.

Assim que concedida a autorização, o interessado irá pagar diretamente ao ECAD (Escritório de Arrecadação e Distribuição) este que repassa as associações e por consequência aos artistas. O contrato de edição possui algumas peculiaridades, tais como a não existência de cláusula de rescisão, ou seja, uma vez

¹⁷ Disponível em <<https://profes.com.br/VicktorFlores/blog/gravadora-selo-ecad-editora-voce-sabe-o-que-sao>> Acesso em: 13 julho de 2018.

assinado, a editora será sempre dona de uma parte da obra, configurando legítimo direito de autor (e não simplesmente conexo como é no caso das gravadoras).

Não é essencial, contudo, assinar contratos com editoras e gravadoras. O artista pode muito bem se lançar de maneira independente no mercado, criando e administrando sua própria música com o fim de reter consigo a porcentagem total do lucro gerado. No entanto, a ausência do trabalho de tais entidades muitas vezes faz com que o artista não obtenha o sucesso esperado, pois são as gravadoras e editoras que cuidam de várias questões técnicas e profissionais que surgem nesta longa caminhada como musicista.

Não se deve confundir a gravadora e a editora. Muito fácil são termos do universo musical de serem confundidos, pois muitas de suas prerrogativas se colidem, mas, ainda assim, são trabalhos de naturezas distintas.

3.2 Associações

O Título VI (a partir do art. 97) da Lei de Direitos Autorais ressalta a importância das associações. Elas são influentes nesta questão, pois atuam como verdadeiras aliadas aos artistas, auxiliando-os em situações diversas que circundam sua obra. Sejam detentores de direitos de autor como detentores de direitos conexos, todos são agraciados pela proteção destas instituições nas quais se afiliam.

Na Constituição Federal, encontram-se tituladas em um dos incisos (XXVIII) do art. 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: XXVIII - são assegurados, nos termos da lei: 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.

O Código Civil também aborda a existência e titularidade de associações, definindo-as como “entidades que visam em fiscalizar uma determinada atividade para que haja o seu bom funcionamento”.

De forma coletiva, as associações formam o órgão que realiza a arrecadação e distribuição das taxas provenientes da utilização do direito autoral, órgão que, no caso, é o ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. São ao todo sete as associações que compõem a Assembleia Geral que, segundo o site do escritório¹⁸, são: ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes; AMAR - Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes; ASSIM - Associação de Intérpretes e Músicos; SADEMBRA - Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil; SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música; SICAM - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais; SOCINPRO - Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais; UBC - União Brasileira de Compositores.

Basicamente, os artistas são representados por estas associações (filiando-se em uma delas), que são responsáveis por remeter ao ECAD dados e informações de seus associados e seus respectivos trabalhos para que a devida arrecadação seja realizada e destinada corretamente. O valor pago se divide em 80% para os titulares do direito autoral e 20% entre o escritório e a associação que a obra está filiada.

3.3 ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

Mediante art. 99 da Lei de Direitos Autorais, as associações assim unidas formam o ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Sendo denominado como uma instituição privada e sem fins lucrativos, o ECAD é considerado o único órgão legitimado pela lei para realizar cobranças a terceiros decorrentes às utilizações de obras musicais de seus associados. Seu objetivo com tais arrecadações é realizar o devido retorno aos artistas, movimentando e impulsionando o mercado musical.

Dispõe o referido artigo da LDA:

Art. 99. A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita

¹⁸ Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Disponível em: <<http://www2.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/associacoes/Paginas/default.aspx>> Acesso em 21 de março de 2018.

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.

Observa-se, pelo diploma legal, a vontade do legislador de unificar tais interesses, justificando a existência do escritório.

Instituído originalmente pela Lei 5.988/73, o ECAD foi reafirmado pela LDA e sucessivamente pela Lei 12.853/2013. Esta última alterou algumas de suas funcionalidades, tais como a adição do Ministério da Cultura que hoje fiscaliza o sistema de arrecadação e busca dar mais transparência ao mesmo. Portanto, um histórico legislativo já acompanha desde muito cedo o tratamento do órgão, visando em sua lapidação para melhor atender os interesses dos artistas, produtores e compositores, bem como tal aqueles que são usuários da música como um todo.

Segundo o site do ECAD¹⁹, os objetivos do escritório circundam neste sentido.

A administração do Ecad é feita por sete associações de gestão coletiva musical, que representam milhares de titulares de obras musicais (compositores, intérpretes, músicos, editores nacionais e estrangeiros e produtores fonográficos) filiados a elas. O Ecad possui uma ampla cobertura em todo o Brasil, com sede na cidade do Rio de Janeiro, 25 unidades arrecadadoras próprias localizadas nas principais capitais e regiões do país, 42 escritórios de advocacia terceirizados e 52 agências credenciadas que atuam, especialmente, no interior do país. O controle de informações é realizado por um sistema de dados totalmente informatizado e centralizado. Além do cadastro de diferentes titulares, estão catalogadas 7,3 milhões de obras musicais e 5,4 milhões de fonogramas, que contabilizam todas as versões registradas de cada música. Os números envolvidos fazem com que aproximadamente 88 mil boletos bancários sejam enviados por mês, cobrando os direitos autorais daqueles que utilizam as obras musicais publicamente, os chamados “usuários de música”, que somam 531,8 mil no sistema de cadastro do Ecad.

Além disso, o regulamento do ECAD conta com uma série de critérios que determinam o valor a ser cobrado na utilização de obras musicais, ou seja, existem parâmetros pré-estabelecidos para a arrecadação.

O Regulamento de Arrecadação classifica o nível de importância da música para a atividade ou estabelecimento, como indispensável, necessária ou

¹⁹ Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx/>> Acesso em 21 de março de 2018.

secundária e a fixação dos preços é pautada pela isonomia e não discriminação de usuários que apresentem as mesmas características, sendo proporcionais ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários. Além disso, também é considerada a periodicidade da utilização (se permanente ou eventual) e se a apresentação é feita por música mecânica ou ao vivo, com ou sem dança. [...] Os valores são calculados levando em consideração a importância da música para o negócio, um percentual sobre receita bruta, quando há venda de ingressos, couvert ou qualquer outra forma de cobrança para que as pessoas possam adentrar no local de execução musical. Leva em conta também a atividade do usuário, o tipo de utilização da música (ao vivo ou mecânica) e a região sócio-econômica em que o estabelecimento está situado. Este último é considerado apenas nas hipóteses em que a arrecadação de direitos autorais de execução pública musical não for baseada na receita bruta do usuário. Após definido o valor da retribuição autoral, o usuário recebe um boleto bancário que, quitado, autoriza a utilização da música. O Ecad controla a emissão desses boletos através de um sistema totalmente informatizado desenvolvido exclusivamente para a instituição.

Os critérios utilizados pelo ECAD na arrecadação de direitos autorais são estipulados no próprio regulamento, e devem ser interpretados de forma adicional e ampliativa aos arts. 8º e 9º do Decreto 8.469/15 que também dispõe parâmetros de semelhante natureza. São exemplos de fundamentos que determinam os valores cobrados: o período da utilização, os fins para qual a música é destinada (comerciais ou não), se é feita ao vivo ou se é gravado, o suporte utilizado, a região de sua aplicação e dentre outros. Tais critérios são estabelecidos pela Assembleia Geral que reúne as associações-membro.

É o que expressa tais dispositivos:

Art. 8º Será considerada proporcional ao grau de utilização das obras e fonogramas pelos usuários a cobrança que observe critérios como: I - tempo de utilização de obras ou fonogramas protegidos; II - número de utilizações das obras ou fonogramas protegidos; e III - a proporção de obras e fonogramas utilizados que não estão em domínio público ou que não se encontram licenciados mediante gestão individual de direitos ou sob outro regime de licenças que não o da gestão coletiva da associação licenciante. Art. 9º A cobrança considerará a importância da utilização das obras e fonogramas no exercício das atividades dos usuários e as particularidades de cada segmento de usuários, observados critérios como: I - importância ou relevância da utilização das obras e fonogramas para a atividade fim do usuário; II - limitação do poder de escolha do usuário, no todo ou em parte, sobre o repertório a ser utilizado; III - região da utilização das obras e fonogramas; IV - utilização feita por entidades beneficentes de assistência social certificadas nos termos da Lei nº 12.101, de 27 de novembro de 2009; e V - utilização feita por emissoras de televisão ou rádio públicas, estatais, comunitárias, educativas ou universitárias. § 1º Na hipótese prevista no inciso V do caput, os critérios de cobrança deverão considerar se a emissora explora comercialmente em sua grade de programação a publicidade de produtos ou serviços, sendo vedada a utilização de critérios de cobrança que tenham como parâmetro um percentual de orçamento público. § 2º O Escritório Central de que trata o art. 99 da Lei no 9.610, de

1998, e as associações que o integram observarão os critérios dispostos neste Capítulo e deverão classificar os usuários por segmentos, segundo suas particularidades, de forma objetiva e fundamentada.

Além das leis anteriormente mencionadas na construção do ECAD na legislação brasileira, o Decreto 8.469/15 vem como uma última atualização que se agrega a Lei de Direitos Autorais, mediando a respeito da gestão coletiva que implica na necessidade das associações se habilitarem no Ministério da Cultura, caso estas queiram estar agraciadas pelas vantagens da arrecadação.

Analisando tal regulamento do ECAD, bem como até o próprio decreto mencionado, nota-se a clara e constante remissão a Lei 9.610/98, estando de acordo com seus preceitos do direito autoral e reafirmando definições nela já anteriormente estabelecidas. A premissa básica de tais postulados foi elaborada em um único sentido, sempre com base de princípios constitucionais da isonomia e da igualdade, (Constituição Federal, art. 5º caput), de tal forma que os critérios de estipulação de valores sejam justos a depender das circunstâncias em que o direito autoral alheio é utilizado.

3.3.1 Simulcasting e Webcasting

De acordo com o regulamento do ECAD, os valores são definidos a partir de vários critérios, e um deles é a modalidade e o suporte que a música é divulgada. No âmbito da *internet*, encontra-se a divisão em diferentes formas: *webcasting*, *simulcasting*, o *podcasting*, redes sociais, a ambientação de sites e a transmissão de eventos musicais.

As duas primeiras modalidades já movimentaram voláteis discussões na jurisprudência referentes à sua cobrança. Antes de analisá-las, relevante é realizar diferenciações entre seus conceitos.

Streaming é o termo utilizado para a circulação de dados, imagens, informações, arquivos, músicas, vídeos e qualquer tipo de multimídia usando o contínuo uso da rede telecomunicativa de computadores, ou seja, a *internet*. Não requer nenhum outro requisito mínimo se não a própria conexão, não sendo necessários outros suportes ou apetrechos como um CD ou *pendrive* para transmitir conteúdo. Dois dos maiores exemplos de serviço de *streaming*, como mencionados ao longo do trabalho, são a *Netflix* e o *Spotify*, sendo a única diferença entre eles os

tipos de mídia oferecidos (vídeos e música respectivamente). Divide-se em duas outras modalidades: o *simulcasting* e *webcasting*.

A primeira modalidade, chamada de *simulcasting*, vem da expressão em inglês “*simultaneous broadcast*”, que equivale a “transmissão simultânea”. Resume-se na hipótese em que determinado conteúdo é transmitido na *internet* e ao mesmo tempo na rádio e TV, ampliando seu alcance para ambas as plataformas *online* e *offline*. O maior exemplo disso são as rádios que, ao passo que simultaneamente estão disponíveis aos seus ouvintes, também se encontram acessíveis na *internet* (muitas vezes até com a opção em vídeo).

No caso de *simulcasting*, interessante é se ater ao fato de que, por estar sendo transmitido o conteúdo em duas plataformas diferentes, a cobrança realizada pelo ECAD também será dupla, uma vez que, de acordo com o art. 31 da Lei 9.610/98, as modalidades são independentes e a autorização de uma não se estende para a outra.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Já a segunda categoria, *webcasting*, pode se diferenciar da primeira pelo fato do conteúdo ser transmitido exclusivamente nos meios virtuais, ou seja, somente pela *internet*. São as chamadas rádios *online* ou até mesmos *livestreams*, que acontecem ao vivo, com ou não a interação de seus ouvintes. Costumam ser feitas por pessoas ligadas ao entretenimento (*youtubers*, por exemplo) ou até empresas ou sites de conteúdo variados (como a Coca-Cola FM²⁰ e a Vagalume FM²¹).

Em 2017, o STJ decidiu a favor do ECAD no sentido de reafirmar a cobrança de direitos autorais pertencentes a estas duas modalidades, *webcasting* e *simulcasting*, o que antes causava discussão por serem situações novas e provenientes ao avanço da tecnologia. Hoje é pacífico o entendimento que, ao se transmitir conteúdo musical nestas vias, fica clara a necessidade de arrecadação em

²⁰ Música *Online* – Coca Cola. Disponível em <<https://www.cocacola.com.br/pt/coca-cola-fm/>> Acesso em: 13 de out. de 2018.

²¹ Vagalume. Disponível em <<https://vagalume.fm/>> Acesso em: 13 de outubro de 2018.

favor do ECAD e dos respectivos autores uma vez que sua reprodução está sendo realizada de mesma forma.

Segundo ministro relator do processo, Villas Bôas Cueva, o *streaming* de maneira geral, tanto na categoria de *webcasting* como o *simulcasting* são uma nova forma de exibição pública do conteúdo, se adequando na Lei 9.610/98 e, conseqüentemente, carece das prestações de direitos autorais. A *internet* é um meio coletivo e facilitador de acessos, onde qualquer pessoa pode agraciar-se da produção de outrem, irrelevante sendo o número efetivo de acessos.

RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. INTERNET. DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. TECNOLOGIA STREAMING. SIMULCASTING E WEBCASTING. EXECUÇÃO PÚBLICA. CONFIGURAÇÃO. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ECAD. POSSIBILIDADE. SIMULCASTING. MEIO AUTÔNOMO DE UTILIZAÇÃO DE OBRAS INTELECTUAIS. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. NOVO FATO GERADOR. TABELA DE PREÇOS. FIXAÇÃO PELO ECAD. VALIDADE. 1. Cinge-se a controvérsia a saber: (i) se é devida a cobrança de direitos autorais decorrentes de execução musical via internet de programação da rádio OI FM nas modalidades webcasting e simulcasting (tecnologia streaming); (ii) se tais transmissões configuram execução pública de obras musicais apta a gerar pagamento ao ECAD e (iii) se a transmissão de músicas por meio da rede mundial de computadores mediante o emprego da tecnologia streaming constitui meio autônomo de uso de obra intelectual, caracterizando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais. 2. Streaming é a tecnologia que permite a transmissão de dados e informações, utilizando a rede de computadores, de modo contínuo. Esse mecanismo é caracterizado pelo envio de dados por meio de pacotes, sem a necessidade de que o usuário realize download dos arquivos a serem executados. 3. O streaming é gênero que se subdivide em várias espécies, dentre as quais estão o simulcasting e o webcasting. Enquanto na primeira espécie há transmissão simultânea de determinado conteúdo por meio de canais de comunicação diferentes, na segunda, o conteúdo oferecido pelo provedor é transmitido pela internet, existindo a possibilidade ou não de intervenção do usuário na ordem de execução. 4. À luz do art. 29, incisos VII, VIII, i, IX e X, da Lei nº 9.610/1998, verifica-se que a tecnologia streaming enquadra-se nos requisitos de incidência normativa, configurando-se, portanto, modalidade de exploração econômica das obras musicais a demandar autorização prévia e expressa pelos titulares de direito. 5. De acordo com os arts. 5º, inciso II, e 68, §§ 2º e 3º, da Lei Autoral, é possível afirmar que o streaming é uma das modalidades previstas em lei, pela qual as obras musicais e fonogramas são transmitidos e que a internet é local de frequência coletiva, caracterizando-se, desse modo, a execução como pública. 6. Depreende-se da Lei nº 9.610/1998 que é irrelevante a quantidade de pessoas que se encontram no ambiente de execução musical para a configuração de um local como de frequência coletiva. Relevante, assim, é a colocação das obras ao alcance de uma coletividade frequentadora do ambiente digital, que poderá, a qualquer momento, acessar o acervo ali disponibilizado. Logo, o que caracteriza a execução pública de obra musical pela internet é a sua disponibilização decorrente da transmissão em si considerada, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas. 7. O ordenamento jurídico pátrio consagrou o reconhecimento de um amplo direito de comunicação ao público, no qual a simples disponibilização da obra já qualifica o seu uso

como uma execução pública, abrangendo, portanto, a transmissão digital interativa (art. 29, VII, da Lei nº 9.610/1998) ou qualquer outra forma de transmissão imaterial a ensejar a cobrança de direitos autorais pelo ECAD.

8. O critério utilizado pelo legislador para determinar a autorização de uso pelo titular do direito autoral previsto no art. 31 da Lei nº 9.610/1998 está relacionado à modalidade de utilização e não ao conteúdo em si considerado. Assim, no caso do simulcasting, a despeito do conteúdo transmitido ser o mesmo, os canais de transmissão são distintos e, portanto, independentes entre si, tonando exigível novo consentimento para utilização e criando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais pelo ECAD. 9. Está no âmbito de atuação do ECAD a fixação de critérios para a cobrança dos direitos autorais, que serão definidos no regulamento de arrecadação elaborado e aprovado em Assembleia Geral, composta pelos representantes das associações que o integram, e que contém uma tabela especificada de preços. Inteligência do art. 98 da Lei nº 9.610/1998. 10. Recurso especial provido. (STJ - REsp: 1559264 RJ 2013/0265464-7, Relator: Ministro RICARDO VILLAS BÔAS CUEVA, Data de Julgamento: 08/02/2017, S2 - SEGUNDA SEÇÃO, Data de Publicação: DJe 15/02/2017).

Tal decisão baseava-se em um recurso do próprio ECAD, que apelou ao tribunal ao ter indeferida a ação contra a Rádio OI FM. O escritório exigia em liminar a suspensão da reprodução das obras musicais até que a rádio obtivesse a devida licença e autorização apropriada, além de perdas e danos, pois a OI transmitia as músicas por *simulcasting* (rádio e *internet*) somente com a licença de transmissão na rádio. Segundo o magistrado de primeiro grau, que indeferiu o pedido do ECAD, declarou que pagar também pela reprodução na *internet* representaria *bis in idem* já que a requerida já tinha a licença. De acordo o mesmo:

[...] não fazem senão reproduzir a programação da rádio 'OI' via computador e, frise-se, está já paga direitos autorais por sua programação, sendo que cobrá-los aqui por sua reprodução 'on line' consistiria um "bis in idem" (e-STJ fls. 234/236).

Além de tal inicial discordância em primeira instância, o ministro Marco Aurélio Bellizze do STJ também já havia se mostrado contra, dando seu entendimento a respeito: “embora exponha a obra à coletividade, apenas viabiliza o consumo individual e temporário, que será concretizado apenas a partir da integração da vontade do consumidor, que optará por recebê-la no momento que lhe convier”.

No entanto, embora haja discrepâncias, Villas Bôas Cueva deu a decisão mais recente que concluía tal questão, prevalecendo o entendimento que sim, o ECAD é legitimado a arrecadar tais valores. Ao optar o serviço de *simulcasting* de oferecer seu conteúdo na *internet*, ele amplia o seu alcance de

maneira significativa, gerando uma vantagem ainda maior do que simplesmente transmitindo-o nas vias convencionais como rádio e TV. A *internet* é um meio amplo que consegue estar em todos os lugares de forma rápida e fácil, sendo independente das demais. Portanto, segundo o ministro, é correto dentro da devida proporcionalidade da situação, uma vez que o art. 31 da lei menciona expressamente que uma autorização não se estende para as demais.

Como mostra este caso, muitas das prerrogativas que envolvem o ECAD acabam não se tornando completamente pacíficas. Comum se veem as críticas e polêmicas contra o órgão, onde a última prova disso fora a necessidade de inclusão do Ministério da Justiça como órgão fiscalizador através da Lei 12.853/2013.

No âmbito virtual, no entanto, as questões são mais pontuais e limitadas. Por exemplo, no ano de 2012, houveram severas discrepâncias entre o ECAD e a Google Brasil²² a respeito de uma abusiva cobrança de arrecadações contra o blog de *Design* “Caligrafitti”²³. A entidade estava a cobrar dos blogueiros responsáveis um valor significativo de R\$ 352,59 mensais pelo fato das postagens incluírem vídeos do *YouTube* e *Vimeo*, estes que continham conteúdos sujeitos a arrecadação do ECAD.

Neste caso, o simples compartilhamento de um vídeo detentor de direitos autorais não é ato que inclui a prerrogativa do órgão. Terceiros que eventualmente incorporam os vídeos em outros suportes não devem ser cobrados, pois não hospedam o material, conseqüentemente não configurando como retransmissão. É o que defendeu em nota Marcel Leonardi²⁴, diretor de políticas públicas e relações Governamentais do Google Brasil.

O ECAD não pode cobrar por vídeos do *YouTube* inseridos em sites de terceiros. Na prática, esses sites não hospedam nem transmitem qualquer conteúdo quando associam um vídeo do *YouTube* em seu site e, por isso, o ato de inserir vídeos oriundos do *YouTube* não pode ser tratado como “retransmissão”. Como esses sites não estão executando nenhuma música, o ECAD não pode, dentro da lei, coletar qualquer pagamento sobre eles.

²² Ecad cobra taxa mensal de blogs que utilizam vídeos do *YouTube* Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ecad-cobra-taxa-mensal-de-blogs-que-utilizam-vidEOS-do-youtube-4233380>> Acesso em: 21 de setembro de 2018.

²³ Blog atualmente indisponível.

²⁴ Sobre execução de música em vídeos do *YouTube*. Disponível em: <<https://youtube-br.googleblog.com/2012/03/sobre-execucao-de-musica-em-vidEOS-do.html>> Acesso em: 24 de set. de 2018.

(...) Tratar qualquer disponibilidade ou referência a conteúdos *online* como uma execução pública é uma interpretação equivocada da Lei Brasileira de Direitos Autorais. Mais alarmante é que essa interpretação pode inibir a criatividade e limitar a inovação, além de ameaçar o valioso princípio da liberdade de expressão na *internet*.

Além disso, no art. 46 da Lei 9.610/98, há um rol que elenca diversas situações que não devem ser incluídas como condutas que ofendam os direitos autorais. No VIII, explica-se:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Este inciso valoriza a necessidade de manter a essência do novo trabalho após outro ter sido lhe agregado como referência ou reprodução. No caso do blog, utilizavam-se os vídeos embutidos dentro de postagens autorais, e, considerando a sistemática da *blogsfera*, os vídeos tomam papel de complementar as publicações dos blogueiros. O Caligrafitti não foi responsável por postá-los diretamente no *YouTube*, e sim utilizaram dos preceitos constitucionais da liberdade de expressão para compartilhá-los.

Após diversas críticas na imprensa e nos canais comunicativos, o ECAD cedeu e se retratou²⁵, desistindo da cobrança e alegando que jamais teve intenção alguma de cercear tais direitos.

Uma questão pontual que sequer chegou a adentrar o judiciário. Isso mostra que os direitos autorais na *internet* muito dependem de negociações e acordos entre as partes, pois envolvem empresas, associações, entidades e uma legião de artistas a serem defendidos; de forma que desfechos assim, sem litígios e com diálogos (mesmo que através de notas), sejam sempre os mais apropriados.

²⁵ Nota disponível em: <<https://www.facebook.com/EcadDireitosAutorais/posts/266963303382611/>>
Acesso em: 24 de set. de 2018.

4 A AUTORIZAÇÃO DE RECRIAÇÕES MUSICAIS NA INTERNET

Ao se adentrar no chamado mundo virtual, ainda existe o pré-entendimento de que a *internet* é uma terra de ninguém, onde tudo é possível sem limitações. Até certo ponto, isto possui um fundo de lucidez, já que a lei demonstra dificuldade para atingir determinados tópicos que surgem sem precedentes, principalmente os que envolvem a ciência da tecnologia.

Na legislação americana, em situações abertas, há a aplicação do chamado princípio do *Fair Use*, que auxilia a jurisdição a interpretar conflitos que envolvam o direito autoral. Autoriza-se o uso de obras intelectuais protegidas em hipóteses aceitáveis, como, por exemplo, para fins educacionais e de pesquisa.

Porém, na legislação pátria não se aplica tal conceito, e embora haja a limitação do direito autoral para determinadas circunstâncias explanadas no rol do art. 46 da LDA, sempre haverá situações não alcançadas pelo legislador.

Uma destas situações envolvem as recriações musicais, como *covers*, *remixes*, paródias e afins, cujo seu tratamento não está expresso na Lei 9.610/98. No entanto, por outro lado, não é possível também concluir que a justiça e o mercado musical estão alheios a tais situações.

No campo musical, o *cover* sem dúvida é um termo muito conhecido e facilmente compreendido pelas pessoas acostumadas com o mínimo de acesso a *internet* e a sites *streaming* como *YouTube* e afins. A palavra em inglês tem o sentido literal de “cobrir” ou “proteger” e significa, no contexto apresentado, apresentações que imitam e reproduzem os trabalhos de determinado cantor ou grupo musical.

Segundo outra definição semelhante do portal Conceito²⁶:

O termo *cover*, da língua inglesa, pode-se traduzir por “coberta”. No nosso idioma, o seu uso aparece no âmbito musical em referência a qualquer canção de um autor ou intérprete na versão de outro músico. Um *cover*, por outras palavras, é uma versão diferente de um tema musical que foi registrado anteriormente por outro artista.

Para exemplificar, suponha-se a hipótese de um jovem que aprendeu a tocar violão e deseja expor seu talento na *internet*. Embora já se considere muito

²⁶ Conceito de Cover. Disponível em: <<https://conceito.de/cover/>> Acesso em: 24 de setembro de 2018.

bom no instrumento, ele não possui a façanha de um compositor para criar suas próprias canções a mérito de ser completamente dono do conteúdo autoral apresentado. A alternativa comum nesta situação é gravar um *cover*, ou seja, o indivíduo apresenta e reproduz música de outrem com suas próprias habilidades. Não há nenhuma relação jurídica envolvendo tais sujeitos.

O *cover* é uma alternativa interessante de crescimento para pequenos produtores de conteúdo *online*, principalmente músicos *youtubers*. Ao apresentar uma recriação de uma música famosa, na qual já está dentro do conhecimento popular, este indivíduo ganha visibilidade e público²⁷, cujo favorece a sistemática atual de visualizações das redes sociais. Além disso, fora do âmbito virtual, tais recriações e apresentações são bem frequentes em bares, restaurantes e casas de *shows* onde os artistas e as músicas reproduzidas são atrações bem apreciadas.

No entanto, a questão que acerca este tema pode gerar dúvidas que abrangem um emaranhado de situações diversas. Afinal, o *cover* é legal? Até que ponto viola os direitos autorais? É necessária a autorização do compositor, do intérprete, do editor ou de todos eles? A pretensão de lucro por aquele que realiza o *cover* influencia até que momento? São estas algumas das ponderações iniciais.

Embora as outras produções e recriações como *remixes* e paródias também sejam relevantes, foca-se, num primeiro momento, no *cover* pela popularidade e alcance do mesmo, já que muitas de suas características se aplicam aos demais.

A princípio, é um erro tratar o *cover* como se fosse o mesmo que plágio, sendo importante estabelecer a diferenciação entre os dois termos. Ainda que a utilização do primeiro exija severas ponderações no ponto de vista legal e jurídico, ele nem sempre atravessa a linha da ilegalidade como faz o plágio, como já mencionado nos capítulos anteriores.

O plágio é essencialmente um crime, disposto no art. 184 caput do Código Penal. Copiar algo (de maneira parcial ou imparcial) e alegar sua autoria é a premissa básica deste, onde o elemento fraude e se mostra presente. Já o *cover*, no entanto, possui uma natureza mais branda, cuja irregularidade nas permissões pode ou não existir. É apenas uma reinterpretação de outra música, havendo claramente a

²⁷ São variados os exemplos do sucesso do *cover*. Destaque no G1 no Paraná, jovens músicos apresentam seus trabalhos em apresentações. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/e-do-para/noticia/musicos-que-se-inspiraram-em-artistas-internacionais-ganham-o-publico-e-visibilidade-nos-shows.ghtml>> Acesso em 24 de setembro de 2018.

mensagem do “isto não é meu”, pois o sujeito apenas faz a execução de algo já feito por outrem.

E mesmo que não haja esta declaração própria de isenção de autoria, é presumível a depender da popularidade do cantor ou da banda que se reproduz. Por exemplo, um adolescente com menos de trinta inscritos em seu canal grava um vídeo de si mesmo cantando uma música famosa do cantor Bruno Mars. Claramente a maioria dos seus inscritos saberá que se trata de um *cover* devido à popularidade da versão original, bem como tal o seu intérprete. Nem se quer precisa ser dito que aquela música não é (originalmente) do jovem que postou o vídeo.

Já o plágio é deveras traiçoeiro, pois exprime uma cópia de ideias que tenta excluir a titularidade do autor e atribuindo-o a outra pessoa.

Em segundo ponto, deve-se ressaltar que as prerrogativas e problemáticas originárias do direito autoral musical muito dependem da conduta do autor. Ele está incomodado com o fato de sua obra receber um *cover* de outra pessoa? Ele está disposto a denunciar a conduta ofensiva ao site vinculado? Isto deve ser levado em consideração.

Em muitos casos, o *cover* é visto como um meio positivo de divulgação. O *YouTube*, por exemplo, é uma plataforma extremamente popular, responsável por movimentar nomes, canções, grupos, projetos, e dá a todos estes grande notoriedade. O *cover*, nesta plataforma e contexto, é um excelente cartão de visitas.

Esta forma de entendimento não se aplica somente ao *cover*, mas sim a toda e qualquer prerrogativa referente ao direito autoral como já mencionado nos capítulos anteriores. Uma vez que haja a total concordância do autor no uso das obras que por terceiros forem utilizados, não há problema algum. E na realidade prática é justamente esta situação que acontece na maioria das vezes (informação verbal)²⁸, pelo menos nas hipóteses em que não há grande movimentação econômica que ameace os lucros da obra. Uso para vídeos caseiros, *covers*, conteúdos não lucrativos onde a música não é o foco principal (e dentre outras hipóteses), normalmente são irrelevantes, onde não compensa aos músicos gastarem esforços e tempo para removê-los.

Ou seja, por um ponto de vista mais prático, muito do que se é abordado nestas situações de direito autoral musical refere-se unicamente a

²⁸ Informação verbal referente ao mercado musical cedida pelo músico Willian Teodoro (2018).

estratégias do mercado que toleram pequenas violações de suas obras. Mesmo que na teoria seja inapropriada a utilização sem autorização e sem o formalismo legal, o autor tem a opção de aturar, lembrando a disponibilidade dos direitos patrimoniais de sua obra.

Mas se assim quiser, o autor estará dentro de todo o seu direito ao exigir a remoção do conteúdo infrator, obviamente. O processo primário para a remoção varia de acordo com o serviço que sua música fora compartilhada, pois cada plataforma tem sua própria política de direitos autorais. De maneira ampla, os sites geralmente permitem que o usuário lesado faça um pedido para a remoção de conteúdo, que irá colher dados suficientes e apurar a denúncia.

No entanto, todas as situações mencionadas até o presente momento dão enfoque em uma circunstância em que o direito do autor já fora efetivamente violado e suas possíveis ferramentas de reparação. Parte-se agora do ponto de vista de um usuário que, por ser extremamente precavido, deseja tomar todas as medidas legais cabíveis antes de gravar o seu *cover*, estando na completa legalidade. Quais seriam as medidas de precaução?

No art. 29 da Lei de Direitos Autorais, inciso III, têm-se a seguinte redação, “art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: (...) III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações”.

Tal inciso se encaixa a questão do *cover*. Com a leitura do inciso, exprime-se que, antes de qualquer iniciativa, é imprescindível questionar o autor a respeito da utilização da obra, pedindo sua autorização.

Uma vez que a música implica em uma multiplicidade de talentos na sua elaboração (portanto, vários titulares de direitos envolvidos), o mais indicado é pedir permissão diretamente para a empresa responsável por representar todos estes profissionais envolvidos na obra, sejam eles compositores, editores, intérpretes e afins. E tal empresa que administra o catálogo de direitos autorais de determinado artista e seus envolvidos é a editora musical. Ao entrar em contato com ela, adquire-se (ou não, a depender da decisão) a licença para a utilização da obra, que, posteriormente, deve ser pago ao ECAD, que repassa para as associações e que repassa para os artistas.

No entanto, felizmente, a política atual do *YouTube* e das empresas musicais está sendo cada vez mais simplificada, indicando uma significativa melhora no mercado. Segundo explicações da FAQ oficial do site²⁹, ao postar um vídeo na então plataforma, o sistema do *YouTube* detecta a natureza de um *cover* e gera a possibilidade do sujeito de dividir o lucro da monetização do vídeo diretamente com o autor, caso haja reivindicação da gravadora. Assim, há uma parceria espontânea, facilitando o processo de negociações já que o próprio *YouTube* proporciona isto. É extremamente positivo, pois representa uma grande flexibilização.

Assim, permite que ambos os sujeitos (tanto aquele que faz *cover*, como os autores) possam ter o devido retorno e reconhecimento, sempre de forma proporcional a sua relação com a obra. Obviamente, o *YouTube* não é o único meio de se publicar tais trabalhos, mas é o mais popular, sendo que sua mudança pode abrir novos parâmetros.

Outra iniciativa interessante no tocante ao direito autoral no âmbito da *internet* é o *Creative Commons*³⁰, muito conhecido ao redor do mundo pela proteção e luta contra a violação de direitos autorais. Sendo uma iniciativa criada em 2002 na Califórnia, o CC é uma organização sem fins lucrativos cujo principal objetivo é possibilitar qualquer autor de gerir as licenças de *copyright* de um modo mais fácil e objetivo.

Com ele, o artista pode selecionar qual tipo de restrição de direitos autorais pretende dar a sua obra, permitindo o uso completo ou não³¹. Assim, aqueles que, por exemplo, estão interessados em utilizar a música para um colocar como plano de fundo de um vídeo, ou usá-lo de base em um *remix*, tem a permissão e licença clara caso assim for dada pelo autor através do CC.

O *Creative Commons* possibilita que haja significativa ampliação de conteúdo criativo *online* disponível que, assim como o sistema do *YouTube*, facilita e flexibiliza as concessões de licenças. Esta dinâmica mais objetiva é vantajosa, pois não coloca empecilhos para produções e recriações de conteúdo. Diferente do *Fair*

²⁹ Como gerar receita com vídeos *cover* qualificados. Disponível em <<https://support.google.com/youtube/answer/3301938?hl=pt-BR>> Acesso em: 01 de setembro de 2018.

³⁰ *Creative Commons*. Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/>> Acesso em 02 de abril de 2018.

³¹ Nesta página, elenca-se vários sites que estão cadastrados no *Creative Commons* com diferentes modalidades de licença. Disponível em <<https://creativecommons.org/about/program-areas/arts-culture/arts-culture-resources/legalmusicforvideos/>> Acesso em 02 de abril de 2018.

Use que é regente apenas no sistema americano, o *Creative Commons* foi criado para ser aplicado de maneira globalizada, tendo o Brasil como um dos seus principais usuários.

E como fica o ECAD nesta questão? Primeiramente é importante lembrar que o escritório é apenas responsável pela arrecadação de exibições públicas. Em seu site, esclarece-se:

O Ecad é responsável apenas pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical, não sendo de sua competência a autorização para gravação, regravação ou utilização de obras musicais de titulares em suportes materiais; tampouco o combate à pirataria de CDs e DVDs (cuja responsabilidade é da ABPD - Associação Brasileira dos Produtores de Disco - e da Polícia Federal); bem como as questões relativas à profissionalização do músico e divulgação de obras musicais em veículos de comunicação, tais como rádio, TV, *internet* e outros também não fazem parte das atribuições do Ecad.

Nas redes sociais, a participação do ECAD em tese também seria necessária, pois tal modalidade é igualmente considerada como execução pública. Porém, como mencionado anteriormente, muitas das ferramentas e políticas de direitos autorais já estão inclusas dentro dos próprios *sites* e serviços *online*, lidando de forma autônoma com a questão, de maneira a facilitar a concessão de licenças e afins. Conseqüentemente a isto, a atuação do escritório se torna até subsidiária já que existem meios mais práticos e diretos para se trilhar.

Além disto, todo o exposto até o momento foca-se no *cover* virtual postado em redes sociais. Embora seja o âmbito mais popular atualmente, a recriação musical não se dá somente na *internet*, continuando fortemente também no âmbito físico. Esta segunda modalidade muito se aplica em apresentações especiais em bares, restaurantes e casas de *shows*, por exemplo.

Considera-se, por sua vez, no caso do *cover* apresentado ao vivo, a necessidade de influência maior do ECAD. No caso, o contratante (o estabelecimento comercial) é o responsável em pagar a contribuição direta ao escritório, e não o músico que ali se apresenta. Assim, o artista do *cover* recebe o cachê de sua apresentação, enquanto o detentor dos direitos autorais e conexos (compositor, intérprete, etc) recebem o dinheiro arrecadado pelo ECAD.

Por fim, frisa-se que não existe um “plano de carreira perfeito”. Cada artista é livre para dispor sobre suas próprias obras e autorizações, escolhendo

sobre quais recursos ou caminhos deseja trilhar ao longo de sua jornada profissional. Várias destas situações envolvem o direito de escolha, em que não é possível prever todos os casos. Mas em geral, a necessidade de autorização e concordância do autor é sempre necessária.

CONCLUSÃO

Em decorrência de todo exposto, entende-se a propriedade intelectual como um grande gênero de estudo referente às criações humanas passíveis de proteção, sendo esta dividida ainda em outros dois ramos menores que são o direito autoral e o direito industrial. O primeiro, cujo foco fora dado em todo o artigo, visa proteger as obras de cunho artístico, intelectual e científico, tendo os mais diversos diplomas legais que o titularizam.

Adentrando-se especificamente no direito autoral, encontram-se duas modalidades de garantias que satisfazem propósitos opostos, sendo estes o direito patrimonial e o direito moral do autor. A primeira categoria existe para que a devida gratificação econômica seja dada para aqueles que participaram ativamente da produção da obra, ato que é inerente a uma cadeia de empreendimentos, investimentos, lucros, assim como qualquer outra atividade rentável. Enquanto os direitos morais, por sua vez, visam na autodeterminação do sujeito como autor da obra, tendo independência e autonomia para exercer atitudes inerentes ao seu papel de criador, como utilizar um pseudônimo, destruir sua produção, torná-la exclusiva e dentre vários outros.

O seu caráter *sui generis*, o seu amplo leque de ditames legais protegendo os interesses envolvidos (bem como associações e organizações específicas), o avanço constante da tecnologia e do suporte das obras, todos estes elementos fazem com que o direito autoral sem dúvidas seja uma área cujo estudo é sempre necessário de ser ampliado, uma vez que a todo o momento está em transformação.

Sobre a tecnologia em si, de forma alguma se deve encará-la como um elemento negativo. Trata-se de uma verdadeira ferramenta de ofício, podendo ser benéfica ou maléfica, dependendo tal dualidade apenas dos anseios de quem a utiliza. A medida mais sábia das empresas e do mercado de produções autorais no momento é visar em se adaptar e recriar as formas que o entretenimento é consumido, possibilitando uma perfeita conexão entre os sujeitos da relação, cujo retorno financeiro e os direitos autorais não são prejudicados.

Enfatiza-se que o estudo e proteção deste âmbito jurídico só trazem benefícios multilaterais para a sociedade, sejam estes econômicos, culturais ou sociais. As ideias movem o mundo e mais do que nunca, devem ser valorizadas para

que a carga de conhecimento (e aqueles que o produzem) nunca se percam no tempo ou sejam violados.

Ao passo que o avanço tecnológico abre oportunidades e novas formas de absorver a música, igualmente há o crescimento de irregularidades e violações da propriedade intelectual, tais como o plágio e a pirataria. Esta segunda problemática, já muito debatida em diversos diplomas legislativos internacionais, conta com a proteção de entidades variadas, como o Conselho de Combate a Pirataria e a OMC através do acordo TRIPS.

Anos antes da primavera tecnológica que se vive hoje, muito se comentava a respeito da relativização deste crime, uma vez que os meios de obtenção de cultura excluía a classe menos favorecida a usufruir de tais bens. No entanto, num contexto moderno, compreende-se que a música por si só é extremamente acessível às pessoas, podendo ser usufruída legalmente e sem custos a depender do perfil do consumidor. Não se aplica, por tais motivos, a Teoria da Adequação Social, como já bem decidido pelo STJ em 2013.

Para evitar que irregularidades como a pirataria e o plágio assim ocorram, necessário é conhecer a sistemática do mercado musical, compreendendo como funciona a política de permissões de uso e gerenciamento de direitos autorais. Por ser uma indústria que exige uma complexidade de talentos envolvidos, fácil é a confusão de suas prerrogativas.

A gravadora e a editora musical, por exemplo, atuam como entes que auxiliam o músico em sua carreira, sendo a primeira responsável pela lapidação e investimento na obra e a segunda como administradora dos direitos autorais. Embora estas duas funções se convirjam a depender do caso concreto, elas não devem ser confundidas com o ECAD, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, que atua como ente legitimado a realizar cobranças referentes a direitos autorais. Ele é formado por associações que compõem a Assembleia Geral e discutem os interesses de seus associados, bem como, estipulam os critérios para a cobrança.

Na *internet*, o ECAD conta com diversas categorias sujeitas à arrecadação, e as duas de suas modalidades mais controversas são aquelas advindas da tecnologia *streaming*: o *webcasting* e o *simulcasting*. Através da facilidade da rede de computadores, o conteúdo musical pode ser transmitido

através das rádios e na *internet* simultaneamente (*simulcasting*) ou pela *internet* apenas (*webcasting*). Entende-se que tais categorias, embora novas no sistema, também são titulares de serem arrecadadas, pois propagam e fazem uso da obra autoral musical da mesma forma.

Por sequência, entende-se que lidar com a música no meio virtual, cria, a primeiro momento, um cenário caótico e sem precedentes, pois as situações são amplas que nem sempre estão previstas em regulamentos ou em leis. Acreditava-se que a *internet* era um universo em que tudo era permitido, uma terra de ninguém. No entanto, isto não é verdade, pois, mesmo havendo inúmeras situações possíveis, o essencial não se altera: a permissão do autor será sempre necessária, prezando ao máximo velar por sua vontade.

O exemplo mais comum de desdobramentos que envolvem tais considerações é o *cover*. Sendo uma opção rápida para artistas conseguirem visibilidade na era das redes sociais, ela representa, junto com *remixes* e paródias, a possibilidade da reinvenção de obras intelectuais por terceiros.

Um dos indicativos mais interessantes em recriações como o *cover* é o fato de existirem ferramentas que estão flexibilizando a concessão de licenças, tornando o processo muito mais rápido, prático e eficiente, como o mecanismo do *YouTube* de gerar receitas compartilhadas com o autor e a própria sistemática do *Creative Commons*. Não se pode preconizar as recriações como se fossem o mesmo de plágios, pois elas nada mais simbolizam do que a capacidade criativa de reinventar e transformar a arte e a música, portanto tais ferramentas mencionadas (*YouTube* e CC) são muito vantajosas e evitam conflitos judiciais.

O conhecimento transforma e humaniza o cenário ao seu redor. Ele pode vir de inúmeras formas, seja através de livros densos com vocabulário complexo, através de uma longa conversa produtiva, ou por meio do colorido cultural do entretenimento. O então trabalho buscou exaltar esta última modalidade, especialmente em que tal conteúdo é transmitido através de notas musicais e de canções parafraseadas, que tentam, ao longo das gerações, tocar o coração das pessoas expondo lições e ideias, trazendo pontos de vistas que dificilmente enxergamos. Os compositores e musicistas, bem como criadores e artistas como um todo, possuem essa missão de trazer o encanto aos ouvidos.

E, para estes, dedica-se a premissa do presente trabalho. Necessário é

resguardar o direito do autor para que assim estes continuem a cativar corações e tornar a vida mais leve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABPI, **Associação Brasileira da Propriedade Intelectual**. Disponível em: <<http://www.abpi.org.br/>> Acesso em: 02 de maio de 2018.

BOBBIO, Norberto. **Teoria da norma jurídica**. Bauru/SP: EDIPRO, 2001.

BRASIL. Congresso. Câmara dos Deputados. **CPI da pirataria: relatório**. Brasília: Centro de Documentação e Informação da Câmara dos Deputados, 2004. 342 p. (Ação parlamentar)

_____. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de Direito Civil**, Volume 4. São Paulo: Saraiva, 2006.

DIZER O DIREITO. **Serviços de streaming, como Spotify e Netflix, têm que pagar direitos autorais ao ECAD?** Disponível em: <<https://www.dizerodireito.com.br/2017/04/servicos-de-streaming-como-spotify-e.html>>. Acesso em: 09 out. 2018.

DIAS, Maurício Cozer. **Utilização Musical e Direito Autoral**. 1. ed. Campinas: Bookseller, 2000.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro**. Volume 4: Direito das Coisas. 30. ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

Direitos Autorais. Estudos em homenagem a Otávio Afonso dos Santos / Eduardo Salles Pimenta, coordenação. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007.

EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do Direito Autoral**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. **O que é direito autoral**. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/direito-autoral/o-que-e-direito-autoral/Paginas/default.asp/>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

EUROPEAN COMMISSION. **Estimating displacement rates of copyrighted**

content in the EU – Final Report. Disponível em: <https://cdn.netzpolitik.org/wp-upload/2017/09/displacement_study.pdf /> Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

GUINNESS, Harry. **The End of Ownership: Netflix, Spotify, and The Streaming Gener.** Disponível em: <<https://www.makeuseof.com/tag/end-ownership-netflix-spotify-streaming-generation/>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

HASKINS, Jane. **Posting Cover Songs on YouTube? What You Need to Know.** Disponível em: <<https://www.legalzoom.com/articles/posting-cover-songs-on-youtube-what-you-need-to-know/>> Acesso em: 02 de maio 2018.

KELSEN, Hans. **Teoria pura do direito.** 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LISBOA, Roberto Senise. **Manual de direito civil: volume 4 : direitos reais e direitos intelectuais.** 3. ed., rev., atual. e ampl. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2005.

MARQUES, Jane; LEITE, Édson. Impactos do Entretenimento na Sociedade da Informação. **UNirevista**, v. 1, n. 3, julho. 2006. Disponível em <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n52/24MarquesyLeite.pdf>> Acesso em 26 de abril de 2018.

ORLANDO, Pedro. **Direitos autorais: seu conceito, sua prática e respectivas garantias em face das convenções internacionais, da legislação federal e da jurisprudência dos tribunais.** Ed. fac-similar Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial: Superior Tribunal de Justiça, 2004.

SANTOS, Manuella. **Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções.** 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

Somos Música. **Como fazer um cover sem violar direitos autorais?.** Disponível em: <<https://somosmusica.com.br/como-fazer-um-cover-sem-violar-direitos-autorais/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

SOUZA, Alexandre José De. **A música no direito autoral.** 2014. 40 f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Insper Instituto de Ensino e Pesquisa, Curitiba, 2014.

TAVARES JÚNIOR, Homero Francisco. **O novo perfil jurídico da associação e da fundação no Código Civil de 2002.** Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 8, n. 125, 8 nov. 2003. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/4480>>. Acesso em: 9 out. 2018.

Teoria Musical | Descomplicando a Música. **O que é a Música?**. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/o-que-e-musica/>>. Acesso em: 04 out. 2018.

Universidade de São Paulo (USP): Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. **Convenção que institui a organização mundial da propriedade intelectual - 1967**. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/WIPO-World-Intellectual-Property-Organization-Organiza%C3%A7%C3%A3o-Mundial-de-Propriedade-Intelectual/convencao-que-institui-a-organizacao-mundial-da-propriedade-intelectual.html>> Acesso em: 30 de março de 2018.

VIANNA, Túlio Lima. **A ideologia da propriedade intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais de autor**. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 11, n. 1174, 18 set. 2006. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/8932>>. Acesso em: 09 out. 2018.

PIRES, Antônio. **Direito constitucional ao lazer: como anda o seu?** Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 11, n. 1174, 18 set. 2006. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/8932>>. Acesso em: 09 out. 2018.

PRÓ-MÚSICA BRASIL Produtores Fonográficos Associados. **Mercado fonográfico mundial e brasileiro em 2017**. 2017 – Rio de Janeiro, 2017.

XAVIER, Ana Cristina Guasti. **Pirataria na indústria musical: uma análise dos fatores de influência**. 2012. 29 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Insper Instituto de Ensino e Pesquisa, São Paulo, 2012.