

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL - UNISC
CURSO DE DIREITO

Guilherme Benhur de Lima

**DIREITO INTELECTUAL: A PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS EM OBRAS
MUSICAIS**

Santa Cruz do Sul

2024

Guilherme Benhur de Lima

**DIREITO INTELECTUAL: A PROTEÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS EM
OBRAS MUSICAIS**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de
Direito da Universidade de Santa Cruz do Sul para
obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientador: Prof. Pós-Dr. Jorge Renato dos Reis

Santa Cruz do Sul
2024

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAMUS	Associação Brasileira de Música e Artes
CD	Compact Disc
CISAC	Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores
CNCP	Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos Contra a Propriedade Intelectual
DVD	Digital Versatile Disc
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
IFPI	Federação Internacional da Indústria Fonográfica
LDA	Lei dos Direitos Autorais
STJ	Superior Tribunal de Justiça
TJDFT	Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios

RESUMO

O presente trabalho monográfico possui como tema os direitos intelectuais, no ramo dos direitos autorais das obras musicais. Buscou-se, analisar a evolução histórica dos direitos intelectuais, seus conceitos e princípios, até a sua sedimentação nas legislações então vigentes, em especial, no Brasil. Para tal, se fez uma exposição da evolução histórica desses direitos, começando desde os povos gregos antigos. Utilizou-se, nesse contexto, o método de abordagem dedutivo e as técnicas de pesquisas, predominantemente, bibliográficas. Fez-se uma análise e explanação dos dois métodos de violações dos direitos autorais, sendo eles o plágio e a contrafação. Bem como, buscou-se entender a problemática dos direitos morais, patrimoniais e conexos dos autores. Frente ao avanço da tecnologia e a consequente evolução dos meios de difusão musicais digitais, como as plataformas de streaming, por exemplo, o fenômeno de interação musical chamado de Spotify, buscou-se, também, analisá-las frente a problemática da remuneração dos artistas musicais no mundo digital e debruçá-las conceitualmente na nossa doutrina e jurisprudência. Por fim, visando uma remuneração digna aos artistas e autores musicais, pode-se afirmar que, é necessária uma mudança estrutural nos meios de arrecadações e distribuições dos direitos autorais, que apenas se perfectibilizará se esses personagens se tornarem o foco central destes direitos.

Palavras-chave: Direito autoral. Direitos intelectuais. Ecad. Plágio. Streaming.

ABSTRACT

This monographic work has as its theme intellectual rights, in the field of copyright of musical works. We sought to analyze the historical evolution of intellectual rights, their concepts and principles, until their sedimentation in the legislation in force at the time, especially in Brazil. To this end, an exposition was made of the historical evolution of these rights, starting with the ancient Greek people. In this context, the deductive approach method and research techniques, predominantly bibliographic, were used. An analysis and explanation of the two methods of copyright transparency are carried out, namely plagiarism and counterfeiting. As well, we sought to understand the issues of moral and patrimonial rights and connections of the authors. Faced with the advancement of technology and the consequent evolution of digital music dissemination means, such as streaming platforms, for example, the musical interaction called Spotify, we also sought to analyze the issues facing the negotiation of musical artists in the world digital and address them conceptually in our doctrine and jurisdiction. Finally, to transfer a decent remuneration to artists and musical authors, it can be said that a structural change in the means of collecting and distributing copyrights is necessary, which will only be improved if these characters become the central focus of these rights.

Keywords: Copyright. Ecad. Intellectual rights. Plagiarism. Streaming.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	ASPECTOS GERAIS DOS DIREITOS AUTORAIS.....	8
2.1	Evolução histórica do direito de autor, características e princípios	8
2.2	Aspectos gerais do direito intelectual.....	17
2.3	A tutela do direito autoral no Brasil.....	23
3	PLÁGIO, DIREITO MORAL E PATRIMONIAL DO AUTOR.....	29
3.1	O plágio em obras musicais.....	29
3.2	Direito moral, patrimonial e conexos dos autores	35
3.3	Violação dos direitos autorais musicais	43
4	STREAMING: A PULVERIZAÇÃO DOS MEIOS DE DISTRIBUIÇÃO MUSICAL E AS SUAS IMPLICAÇÕES.....	49
4.1	Evolução dos meios de difusão musical.....	49
4.2	A remuneração dos artistas musicais pelo streaming.....	54
4.3	A tutela sobre os serviços de streaming, ECAD e sua estrutura	59
4.4	O direito à execução pública das obras musicais.....	64
5	CONCLUSÃO	67
	REFERÊNCIAS.....	70

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda o tema do direito autoral, no qual está interligado à história das invenções humanas, e vem sendo mitigado e desenvolvido no decorrer da evolução das civilizações, em diversas ramificações e desdobramento que permeiam até os dias atuais. A curiosidade pelo desconhecido, unida à necessidade de sobrevivência dos povos hominídeos na natureza, resultou-se nos primeiros estímulos para invenções. Assim, dos mais variados instrumentos foram criados, tanto para coleta e caça de alimentos, quanto para proteção e resguardo de suas vidas.

Em decorrência desse cenário positivo de descobrimentos que proporcionou-se ao homem primitivo uma nova vertente de visualização do mundo ao seu redor, bem como, de utilizar a natureza e seus recursos dela extraídos ao seu favor, um novo método de expressão e manifestação foi criada através de sons e ritmos gerados pelo homem. Tendo origem intrinsecamente ligada aos recursos providos pela própria natureza, com o objetivo de expressar emoções e celebrar rituais, resultou-se dessa fórmula, o embrião do que posteriormente viria a ser considerado como música.

A música, portanto, é uma das pioneiras formas de expressões intelectuais, sendo a manifestação cultural mais antiga da humanidade. Os primeiros instrumentos para a perfectibilização dessa expressão, possuem origem de simplórios materiais orgânicos produzidos pela natureza, como pedras, ossos, conchas e paus batidos, por exemplo. Paralelamente, a voz humana também tem o seu papel na criação de melodias, em consonância com os ritmos produzidos pelo homem. Nessa linha, transcendendo com o decorrer do tempo e evolução da sociedade, a música também se desenvolveu, dando origem a uma ampla gama de estilos e gêneros musicais, desempenhando um papel fundamental em diversas tradições e culturas.

Pois bem, com um olhar contemporâneo, abraçado com o avançar da tecnologia e a disseminação do acesso às obras musicais através de plataformas digitais, a música se tornou mais acessível a todos. Em decorrência dessa pulverização virtual de acessos instantâneos, concomitantemente à pouca regulação sobre o tema, faz-se jus o presente estudo, não apenas para analisar a proteção vigente hoje no Brasil, acerca dos direitos autorais referentes às obras musicais,

mas para problematizar as formas de suprir as lacunas deixadas pela legislação brasileira acerca do tema e buscar maneiras de aperfeiçoar os instrumentos já existentes para o correto entendimento do artista musical sobre a tutela da sua obra e a devida arrecadação da sua remuneração.

É com base nesses aspectos, que desdobra-se o presente trabalho, tendo-se início, no primeiro capítulo, uma explanação da evolução histórica dos direitos intelectuais, referentes aos direitos autorais, e a análise de alguns dispositivos fundamentais da lei autoral (9.610/98), os quais evidenciam a tutela dos direitos autorais no país. Já no segundo capítulo, majoritariamente, aborda-se os formatos de violações autorais musicais existentes, dissecando as figuras do plágio e da contrafação, os direitos morais, patrimoniais e conexos dos autores.

E no último segmento, por fim, analisa-se a evolução dos formatos de distribuição musicais ao longo do tempo e a problemática da remuneração dos artistas musicais no novo mundo digital, através das plataformas de streaming, regulada pelo sistema da gestão coletiva, no qual têm-se a figura principal do ECAD, como protagonista da arrecadação e distribuição dos direitos autorais musicais.

2 ASPECTOS GERAIS DOS DIREITOS AUTORAIS

O presente capítulo, possui o intuito de apresentar a evolução histórica do direito de autor, suas características e princípios que acompanham o tema, no Brasil e ao redor do mundo. Por vez, buscou-se entender os aspectos gerais dos direitos intelectuais, perpassando por alguns dispositivos fundamentais da lei autoral vigente no Brasil, e a concepção da doutrina majoritária sobre o tema.

2.1 Evolução histórica do direito de autor, características e princípios

O direito de autor, também denominado de direito autoral, tornou-se um segmento do Direito Civil que evoluiu significativamente no decorrer da história, junto com as mudanças de cada civilização. A sua origem pode ser relacionada e dividida em períodos distintos. Não obstante, cada fase possui a sua limitação à proteção autoral, decorrente do desenvolvimento legal, cultural e social presente em determinada época, conduziu-se os moldes iniciais do que viria a se tornar o direito autoral contemporâneo e suas peculiaridades.

Em virtude de estar a disciplina do direito autoral interligada com a criação intelectual de determinada pessoa, pode-se afirmar que, de maneira incipiente, há estudos que registram os primeiros vestígios de algo que poderia se enquadrar como uma espécie de proteção limitada autoral aos artistas desde a antiguidade clássica, com povos gregos e romanos reconhecendo, de maneira simplória, a autoria de obras artísticas e literárias na época. No que concerne a isso, Zanini (2015, p. 28) afirma que, essas proteções “estavam mais ligadas à reprovação moral do que propriamente ao reconhecimento jurídico da defesa do autor.”

Portanto, na Grécia antiga, embora estivesse presente um princípio de necessidade protetiva das obras, eram usuais as reproduções literárias dos autores, inclusive com modificações no conteúdo material da obra. Já os romanos, no auge do império, não possuíam um cunho artístico afluído e criativo, suas influências eram originadas, basicamente, dos povos conquistados (Zanini, 2015).

Inobstante a falta célebre da índole romana para a tendência artística, é notável a contribuição dos mesmos para o desenvolvimento do direito autoral, e como ele apresenta-se nos dias atuais. O plágio, era condenado em Roma, pois feria os

preceitos da dignidade, honra e reputação dos autores. Os romanos, portanto, possuíam discernimento a respeito dos direitos morais e patrimoniais dos autores, pois o plágio envolvia mais do que a transcrição de uma determinada obra sem o consentimento de um autor, ele estava interligado à personalidade do seu autor, portanto não eram tuteladas apenas a patrimonialidade da obra, contudo a espiritualidade da expressão artística do autor (Netto, 1998).

Assim, Caselli (1943) citado por Netto (1998, p. 35), comenta que os direitos morais poderiam ser tutelados pelo direito romano através da *actio iniuriarum*¹, na qual, poderia o autor da obra transcrita ilicitamente, invocá-la para reprimir os atos praticados contra a sua personalidade pelo plagiador, mesmo que ainda não se vislumbrava uma proteção jurídica detalhada e específica.

Dessa forma, em contraste com o pensamento grego a respeito das transcrições sem o consentimento do autor original da obra, na qual o cerne central, correspondia à apenas uma espécie de má reputação para o plagiador, haja vista o sentimento imperioso de imortalidade da obra para as gerações futuras, não interessando as modificações feitas nas mesmas, os povos romanos, todavia, amadureceram uma noção de propriedade sobre as obras intelectuais, pois caracterizavam o plágio como uma vantagem econômica ilícita do plagiador, bem como com a má reputação do imagem do autor e seu prestígio prejudicado frente à sociedade de maneira geral.

Nesse âmbito, Reale (2003, p. 59) citado por Basso (2000, p. 66), aduz que:

É na Roma antiga que se começa a sentir necessidade de regras destinadas a preservar contra a ilícita exploração alheia tudo o que seja fruto de espírito inventivo de uma pessoa, vista como titular de um direito sobre o produto de sua criação [...]

Assim, os povos romanos canalizavam, via de regra, o seu repúdio ao plágio, centrado ao aspecto pecuniário do ato infringente, pois não era tolerável que o plagiador recebesse os frutos financeiros com a transcrição de uma obra sem a devida menção à autoria original da mesma. Em decorrência deste discernimento, começava-se a geminar o interesse protetivo que irá tutelar a propriedade intelectual, o que só viria a ocorrer definitivamente, e de maneira exitosa, com a

¹ O termo *iniuria*, para Fattori (1997) citado por Santos (2019), significa “ato realizado sem ter direito a ele” (*quod non iure fit*), para a seguir, esclarecer que, com essa expressão referia-se a diversos atos que violavam o corpo e a moral de uma pessoa, visando, portanto, limitar sua liberdade.

Revolução Francesa, entre os anos de 1789 e 1799. Nesse âmbito, completa Silva (2014, p. 4) que:

Ainda, ao que tudo indica, os romanos tinham consciência da distinção entre o *corpus mechanicum* e o *corpus mysticum*, porém, isso não outorgou à *res incorporalis* uma proteção patrimonial. E não poderia ser diferente, pois seria bastante difícil pretender que um povo aristocrático, pragmático e guerreiro, preocupado com questões concretas, pudesse ter reconhecido ao autor o direito exclusivo de reprodução de sua obra, bem como a remuneração pela produção de cada novo exemplar dela.

Desta feita, pode-se elucubrar diante dos fatos existentes sobre a tutela autoral na época, que a proteção existente era fragmentada, com ideais voltados para a personalidade do autor. Entretanto, já se apresentava elementos iniciais que seriam desenvolvidos posteriormente nas futuras legislações.

Segundo Canotilho (2002) citado por Sartório e Amaral (2005), portanto, torna-se realmente difícil configurar hipóteses nas quais nos levariam a crer que, estava presente na época uma tutela protetiva mais abrangente de direito autoral após a criação da escrita, além do instrumento da *actio iniuriarum*. Em virtude, principalmente, de não estarem presentes os conceitos inerentes aos direitos humanos fundamentais, haja vista que, até mesmo os próprios prestigiados filósofos gregos, Platão e Aristóteles, acreditavam que o estatuto da escravidão vigente na antiguidade, era algo considerado natural.

Especificamente no campo musical, há registros que indicam que os primeiros exemplares de músicas, com composições bem elaboradas e confeccionadas, vieram dos povos gregos antigos, sobrevivendo, através das manifestações teatrais, festividades e comemorações nas ruas e eventos privados. Embora, a cultura artística desses povos estaria vinculada, intrinsecamente, à oralidade, existindo poucos registros que indicam as formas e as características da criação das obras artísticas voltadas para a música dos povos gregos antigos. É salutar, portanto, que os gregos possuíam um cunho voltado para a criação de obras musicais, como se tivessem a sua própria teoria musical.

Assim, para Lima (2015) citado por Pires (2019), a música para os gregos antigos, possuía um relevante poder espiritual, capaz de influenciar a natureza e a conduta do homem na sociedade, moldando a sua própria moralidade.

Já os povos romanos, com uma forte influência da música na sua sociedade, dotados de inspirações e referências artísticas oriundas dos povos gregos, transmitiam suas manifestações musicais nos eventos públicos, espetáculos artísticos e na igreja, haja vista que estava presente na sociedade a forte influência do cristianismo na época (Grout; Palisca, 1994).

Inicialmente, a música na Roma antiga estava voltada para as glórias militares, referenciando a grandeza dos seus imperadores. Foi no auge do império romano, que foram datados registros nos quais pode-se deduzir que a música, destinava-se a conduzir eventos populares, como orquestras e espetáculos. Conseqüentemente, foi com o início da crise do grande império, nos séculos III e IV d.C. que a produção musical até então fortemente presente na sociedade, entrava em declínio (Grout; Palisca, 2007 *apud* Pires, 2019).

Com o fim do Império Romano do Ocidente por volta de 476 d.C., em razão da grave crise econômica e as recorrentes invasões bárbaras nos territórios do Império, a forte produção e o comércio de livros, entrava em decréscimo considerável, e o que se tinha de escritos de épocas remotas foram perdidos. Porém, em contraste com a ascensão do Cristianismo, os estudos artísticos tomaram rumo para os temas cristãos. Assim, os mosteiros da época tiveram a incumbência de gerir e cultivar as novas escritas. Já a identificação de autoria das obras produzidas, não tinha tamanha relevância, pois se entendia que o autor deveria expressar e referenciar a imagem de Deus, através da arte (Zanini, 2015).

Destarte, era intangível o controle dos mosteiros nas obras artísticas e manuscritas no decorrer desse período, perdurando esse aspecto autoritário e protetivo das igrejas até o fim da Idade Média. Foi com o crescente aumento populacional e a criação de universidades espalhadas por todo o território, bem como, com o contínuo desenvolvimento das cidades e a alfabetização dos povos, que a produção manuscrita aumentou, incentivando a sociedade a prática da leitura de livros manuscritos.

Portanto, foi diante da necessidade de suprir as demandas na produção das obras manuscritas, que um novo método de integração literária precisou emergir para atender o sublime desenvolvimento que o mundo transitava na respectiva época, embora a noção de propriedade intelectual não se encontrava totalmente desenvolvida, inclusive por conta da duplicidade dos manuscritos encontrados nos

monastérios, o que dificultava a identificação da autoria original e também pela ausência de interesse econômico, ou mesmo pelo interesse dos autores em publicar suas obras exclusivamente para a disseminação de ideias (Netto, 1998).

Foi com a invenção da imprensa de tipos móveis, pelo alemão Johannes Gutenberg, por volta do século XV, que ocorreu por toda a Europa, uma revolução nos conceitos de produção, reprodução e comércio de obras literárias.

Com o surgimento da imprensa de tipos móveis, possibilitou-se maior acesso a reprodução e facilitou a produção de livros em grande escala, o que contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento cultural europeu, haja vista a disseminação da alfabetização e a prática da leitura cada vez mais inerente na sociedade. Os tipos móveis, visualmente, deixaram a tipográfica e a visualização geral da obra manuscrita mais evidente, com a inclusão da justificação nas colunas. Já no campo da ilustração, era possível a inclusão de imagens decorativas na obra, o que só foi possibilitado com a previsão de espaços nas páginas, proporcionado pela imprensa (Meggs; Purvis, 2009 *apud* Busarello; Ulbricht, 2014).

Nessa linha, o resultado alcançado pela criação da imprensa, iniciou uma radical mudança no campo literário, com a facilidade em que as obras podiam ser reproduzidas, gerou um maior número de leitores na sociedade, assim permitiu uma nova perspectiva de mercado, o que acarretou a criação, dentro da área literária, da primeira categoria organizada de comerciantes de obras intelectuais, envolvendo impressores e vendedores de livros (Netto, 1998).

Na mesma seara, com a fulminação do comércio de livros, era necessário a criação de um regime que tutelasse a exploração econômica das obras por determinado período. Chamado de sistema de privilégios de impressão, o monarca concedia aos editores e livreiros, a total exploração financeira da obra, possuindo estes, o monopólio da comercialização das obras (Zanini, 2015).

Os privilégios eram um mecanismo de controle de monopólio concedido aos livreiros e impressores, que podiam explorar as obras por um período limitado. O governante era o responsável por outorgar esses privilégios, que muitas vezes serviam como recompensa por algum serviço ou feito prestado por alguém. Além do interesse econômico dos livreiros e impressores, os privilégios também tinham uma função política de restringir a circulação das ideias consideradas perigosas (Lipszyc, 1993 *apud* Zanini, 2015).

Rapidamente, o sistema foi consolidado na Europa, sendo substituído apenas pelo surgimento do Direito Autoral na Inglaterra. Embora, o sistema de privilégios possuísse alguns elementos iniciais dos direitos autorais, como por exemplo, o embrião de uma tutela jurídica das obras, impondo penas aos plagiadores, ou a exploração econômica autorizada das mesmas, evidenciou-se que, esse sistema não previu uma proteção integral ao autor original da obra, o que viria a florescer cabalmente apenas nos próximos anos.

Foi na última década do século XVII, na Inglaterra, com as influências fundamentais do filósofo John Locke sobre as proteções das liberdades intelectuais, que foi promulgada a primeira lei sobre direitos de autor, com a alcunha de Estatuto da Rainha Ana².

Assim, o foco central da tutela jurídica, seria mais uma vez, inerente a regulação dos direitos referentes às reproduções de cópias. Desta maneira, eclodiu um importante instrumento atinente à proteção autoral dos criadores intelectuais, que vigoraria até os dias atuais, o sistema conhecido como *Copyright Act*³.

Portanto, evidenciou-se que, o Estatuto da Rainha Ana, de 1710, não tinha como finalidade principal, a tutela dos autores, mas sim a regulação do mercado editorial, que estava livre da censura e do monopólio. Assim, os direitos autorais foram concedidos aos autores apenas de maneira secundária.

O Estatuto logo declarava no preâmbulo⁴, seu verdadeiro e único propósito: estimular o aprendizado, concedendo aos autores e compradores de livros impressos, o direito sobre as cópias por um período determinado. Dessa forma, com o fim do monopólio e da censura, o objetivo real do Estatuto era de promover a educação, e ainda, não de maneira contumaz, a verdadeira valorização dos autores.

² O Estatuto da Rainha Ana, é considerado um marco histórico na evolução dos direitos autorais, pois foi a primeira legislação no mundo que reconheceu o autor original da obra, como um sujeito de direitos sobre a mesma, não apenas exercendo um mero aspecto de editor ou o livreiro. Além disso, o Estatuto também introduziu o conceito de domínio público, que permite o acesso e a difusão do conhecimento após um período de proteção (Zanini, 2010).

³ O *Copyright Act* é uma lei federal, promulgada nos Estados Unidos em 1976, cujo objeto é a proteção dos direitos autorais dos criadores de obras intelectuais, como livros, músicas, filmes, programas de computador, entre outros. No *copyright Act*, segue-se o modelo de sistema common law (direito comum), baseado na jurisprudência e nos costumes, priorizando, portanto, os direitos de reprodução em um aspecto voltado às transações comerciais, em contraste ao sistema autoral no Brasil, centrado, especificamente, nos direitos morais do autor (Copyright, 2017).

⁴ Cita-se, aqui, um trecho do preâmbulo do Estatuto da Rainha Ana, traduzido: “[...] ato para o encorajamento do aprendizado, investindo as cópias de livros impressos nos autores e compradores de tais cópias, durante o tempo aqui mencionado” (Zanini, 2010).

Reforça-se, assim, o pensamento de Schacht (2004) citado por Zanini (2015), em que o Estatuto baseava a proteção autoral nos direitos de publicação, e não de criação da obra, onde valorizava o papel do editor, reforçando a ideia de que o Estatuto não era uma lei voltada para os autores.

De mesma banda, para Zanini (2015), o foco protetivo do Estatuto, ainda não estava centrado na proteção do direito de autor, contudo, na tutela do comércio de livros, em uma época em que o monopólio e a censura haviam perdido a sua força.

Assim, concluiu-se que, o Estatuto não se tratava de uma lei específica de direito de autor, mas de uma legislação com condão intermediária entre o sistema dos privilégios e as leis modernas de direitos autorais, pois estava presente no Estatuto, alguns aspectos, ainda, dos privilégios, bem como, algumas características que estariam presentes nas normas futuras sobre o direito autoral.

Portanto, os direitos de autor, foram reconhecidos definitivamente pelos decretos revolucionários franceses de 1791 e 1793, com elementos característicos e princípios que atualmente conceituam a disciplina ao redor do mundo e no Brasil.

Dessarte, após o marco da *Copyright Act*, o próximo passo para a afirmação dos direitos de autor no mundo se deu com a Revolução Francesa, que afastou os privilégios dos editores e sancionou duas leis, a primeira de 1791, que legitimou o direito de representação em obras, e a segunda de 1793, que por fim, regulou o direito de reprodução e a titularidade para o autor da obra (Netto, 1998).

Emergiu na Europa, por fim, o sistema *droit d'auteur*, originário do direito francês, que defendeu que a proteção autoral pertencia inteiramente ao autor, principalmente no que se refere aos direitos morais, sendo essencial que a personalidade do autor manifestada em sua obra, fosse o mais resguardada possível, em contraste com o sistema inglês da *Copyright Act* (Tridente, 2009).

Com a ascensão jusnaturalista e personalista do direito de autor, o condão protetivo no direito autoral na época inclinou-se aos direitos de personalidade dos autores originais, pois além da tutela patrimonial, a defesa da paternidade e integridade das obras foram resguardadas pela valorização do direito quanto ao aspecto moral dos autores.

Dessa forma, com o avanço dos meios de comunicação no século XIX, bem como, com a internacionalização do direito de autor, os países precisaram se coordenar jurídica e politicamente para estabelecer critérios internacionais de

proteção dos direitos autorais atribuídos aos autores de obras literárias, artísticas e científicas. Para satisfazer essa demanda, foi assinada a Convenção Internacional para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, realizada em Berna, na Suíça, em 9 de setembro de 1886, sendo a primeira Convenção internacional a tratar sobre o tema de direito autoral (Zanini, 2015).

Com o tempo e a crescente participação dos países que a aderiram, a Convenção se tornou um marco global sobre o tema do direito autoral, sendo reconhecida atualmente como “o instrumento-padrão do direito de autor internacional” (Ascensão, 2007, p. 15).

Assim, tendo o seu sistema naturalmente baseado na própria proteção do direito de autor, a Convenção é reputada como o instrumento base do direito autoral, e vem se atualizando conforme as mudanças necessárias e contemporâneas que permeiam o tema ao redor do mundo.

Na atualidade, o texto em vigor na Convenção é o de sua última revisão em Paris, em 24 de julho de 1971, com alterações entrepostas em 28 de setembro de 1979. Assim, no decorrer do tempo, foi necessário que o conteúdo normativo da Convenção pudesse estar em constante sintonia com o desenvolvimento social de cada período, deste modo, foram necessárias alguns aditamentos e revisões no texto da lei. Em síntese, os aditamentos ocorreram em Paris em 4 de maio de 1896, revista em Berlim em 13 de novembro de 1908, aditada novamente em Berna em 20 de março de 1914, revista em Roma em 2 de junho de 1928, revista em Bruxelas em 26 de junho de 1948 e revista em Estocolmo em 14 de julho de 1967 (Zanini, 2015).

Reforça-se assim, o caráter global instituído pela Convenção, razão pelo extenso rol de países contratantes da mesma, que atualmente são 164, entre eles o Brasil, que por meio da Lei 2.738 de 1913, passou a integrar a Convenção, e aderiu as suas revisões por meio do Decreto nº 75.699 de 6 de maio de 1975 (Fragoso, 2009).

No campo dos princípios e aspectos gerais que vigoram até os dias atuais promovidos pela Convenção, e que merecem destaques são: o princípio do tratamento nacional, que garante aos autores de países membros da Convenção o mesmo tratamento que os autores nacionais nos respectivos países signatários; a ausência de formalidades para a proteção; a independência de proteção; a duração mínima da proteção da obra, que é de 50 anos após a morte do autor ou, em

especial, de 25 anos; a ampliação dos direitos autorais morais e patrimoniais do autor de forma integral, podendo o autor reivindicar a autoria de sua obra e opor-se a eventual modificação da mesma, bem como, autorizar ou proibir a sua reprodução, tradução e adaptação; e as limitações e exceções aos direitos do autor, que autorizam cada legislação nacional o uso de obras sem a necessidade de consentimento do autor titular, contando que não obste a exploração usual da obra e muito menos cause prejuízo aos interesses do autor, um exemplo nessa seara, é o mecanismo da regra de três passos, embora no Brasil já se tenha conhecimento desta tese aplicada em tribunais, o ilustre mecanismo outrora não foi integrado na atual legislação sobre direito autoral no país (Valente, 2013).

A convenção, portanto, passou por diversas revisões e aditamentos que buscaram de modo geral, ampliar a tutela do direito de autor. Um dos conceitos citados acima que merece destaque especial, foi a garantia dos direitos morais de autor, que teve reconhecimento internacional com a revisão de Roma, em 1928. A inclusão desse direito no campo dos direitos de personalidade, foi fruto de grande repercussão e debate, haja vista a insatisfação dos países regidos pelo sistema jurídico baseado na *common law*, pois o sistema do *copyright*, adotado por esses países no que concerne a tutela do direito autoral, não protege diretamente os direitos morais do autor (Zanini, 2015).

O reconhecimento da proteção dos direitos morais do autor, foram severamente defendidos pelo jurista italiano Piola Caselli, que ressaltou a importância dos direitos da personalidade do autor sobre sua obra, especialmente o direito de afirmar a autoria e de impedir qualquer alteração da obra que afete seus interesses morais. Assim, o jurista já tinha receio da grande disseminação de obras e da banalização dos novos meios de comunicação e de expressão que resultavam das novas invenções, os quais provocavam inúmeros ataques à integridade das obras e aos interesses do autor (Zanini, 2011).

Desta maneira, para o constante aperfeiçoamento e atualização do conteúdo normativo da Convenção, destacam-se algumas revisões ocorridas na mesma que transpõem as características, inclusive, atuais do direito de autor, são elas: a revisão de Berlim de 1908, de Roma de 1928, de Bruxelas de 1948, de Estocolmo de 1967, e por último a revisão de Paris de 1971 (Netto, 1998).

De mesma banda, ressalta-se, sucintamente, outros tratados internacionais que integram o direito de autor, nos quais também tiveram a sua parcela de contribuição para elevar o campo do direito autoral até o entendimento que se tem hoje sedimentado, como os acordos da Organização Mundial do Comércio (OMC) e os tratados da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI)⁵, os quais possuem suas regras próprias e guiam a temática dos direitos autorais ao redor do mundo (Zanini, 2015).

Assim, com a insigne criação da Convenção de Berna e as suas principais mudanças e atualizações que ocorreram no decurso dos anos, em razão das céleres transformações sociais, econômicas e tecnológicas, bem como, com a influência de tratados internacionais, afetaram positivamente o campo do direito de autor, expandindo-o e o colocando como o instrumento a tutelar as prerrogativas do direito intelectual.

2.2 Aspectos gerais do direito intelectual

As diretrizes do direito intelectual expandem-se paulatinamente com a consolidação da tutela do direito autoral na nossa sociedade, assim como as transformações tecnológicas e sociais que afetam a criação e a fruição das obras intelectuais. Nesse sentido, com a inevitável propensão da sociedade ao mundo digital atualmente, condiciona-se a uma série de fatores que circundam o direito intelectual, haja vista a disseminação da pirataria digital e os métodos de plágio e contrafação.

Ao adentrar neste tema, faz-se indispensável, portanto, estabelecer algumas ponderações. O direito intelectual, é um gênero do qual o direito autoral é espécie, cujo objetivo *sui generis* é a proteção das criações do intelecto humano, ou seja, a obra intelectual materializada em um suporte (cita-se como exemplo, um disco de vinil, a obra tutelada é a música, e não o disco em si).

⁵ A OMPI foi criada em 1967, objetivando promover a cooperação internacional e o desenvolvimento da propriedade intelectual em benefício da sociedade. Ela administra tratados internacionais que harmonizam as regras e os procedimentos da propriedade intelectual entre os países membros. Além disso, a OMPI oferece serviços e produtos que facilitam o registro, a busca e a divulgação da propriedade intelectual em escala global. A OMPI também fornece assistência técnica, capacitação e informação aos países em desenvolvimento para que eles possam usar a propriedade intelectual como uma ferramenta de inovação e desenvolvimento (Organização Mundial da Propriedade Intelectual - OMPI, [202-]).

Isto posto, o direito intelectual é um ramo do direito que tutela as criações do espírito humano, como as obras literárias, musicais, artísticas, científicas e industriais. Ele reconhece ao autor o direito de propriedade sobre a sua obra, mas também o direito de personalidade, que diz respeito à sua identidade e dignidade como criador. É necessário, deste modo, uma exteriorização e materialidade da obra, para além do campo da ideia, a fim de que a obra intelectual esteja revestida pelo sistema protetivo autoral (Netto, 1998).

Todavia, não são todas as manifestações intelectuais amparadas pelo direito autoral. Explica-se, conforme o art. 8^o da Lei de Direitos Autorais, apresentam-se as obras que não são tuteladas pela legislação autoral na seara nacional, na qual será melhor explanada no tópico seguinte. Em contraste, o art. 7^o da mesma lei, elenca o que é tutelado pela legislação.

Outra ponderação, refere-se quanto aos conceitos versados sobre o tema. Assim, para o devido entendimento do direito intelectual, precisa-se o distinguir, em primeira análise, do termo da propriedade intelectual, vista que, ambos não se confundem. Pois, torna-se limitado utilizar o termo propriedade intelectual em referência ao direito intelectual, o direito de propriedade intelectual é aquele que permite ao autor da obra, a exploração econômica da mesma, assim, exercendo o domínio sobre algo, desta forma, cedendo ou licenciando os seus direitos a

⁶ “Art. 8º: Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais; II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios; III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções; IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais; V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas; VI - os nomes e títulos isolados; VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras” (Brasil, 1998, Cap. I, art. 8º, inc. I, II, III, IV, V, VI, VII).

⁷ “Art. 7º: São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual” (Brasil, 1998, Cap. I, art. 7º, inc. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII).

terceiros. Ele é um direito real, ou seja, um direito absoluto que pode ser oposto contra todos, com eficácia *erga omnes* (Zanini, 2015).

Nesse sentido, pondera-se o posicionamento de Bevilaqua (1916) citado por Zanini (2015, p. 90):

Direito autoral é o que o autor de obra literária, científica ou artística, de ligar o seu nome às produções do seu espírito e de produzi-las, ou transmiti-las. Na primeira relação, é manifestação da personalidade do autor; na segunda, é de natureza real, econômica.

Nota-se, portanto, que o condão da propriedade intelectual está vinculado às transações econômicas dos bens incorpóreos, em dois graus de instrução, o primeiro no tocante aos bens imateriais, ou incorpóreos, resultados do trabalho intelectual do ser humano, seja dos domínios industriais, como patentes ou marcas, desenhos industriais ou indicação geográfica, e o segundo, seja no campo do direito autoral, atinente às obras científicas, musicais ou artísticas. Objetivamente, a competência da disciplina do direito de propriedade abrange a competência da disciplina dos direitos reais sobre as coisas, na qual não abarca o regime do direito intelectual (Ascensão, 2021).

Desta maneira, a propriedade intelectual não abrange a integralidade involucra do direito intelectual, considerando-se a presença do direito de personalidade do autor em suas obras, haja vista que, mesmo que o autor tenha a comercializado, frente ao direito de personalidade é legítima a sua expressão de exigir que a obra seja mantida a sua integralidade original, ou que não seja modificada sem a sua autorização, bem como, requisitar que o seu nome continue a ela vinculado.

Nesse sentido, discorre o pensamento de Buainain (2006) citado por Vanin (2016), a respeito do conceito de propriedade intelectual, nas suas palavras: “Possibilita transformar o conhecimento em princípio um bem quase-público em bem privado e é o elo de ligação entre o conhecimento e o mercado.”

Assim, frente a sua função objetiva, busca-se, portanto, no direito intelectual, equilibrar os interesses do autor e da sociedade, garantindo-se ao autor da obra o reconhecimento de sua personalidade e a remuneração justa, fruto da sua obra, mas também, em consonância, incentivar o acesso ao conhecimento e cultura da população (Panzolini; Demartini, 2020).

Outro aspecto relevante, decorre da ausência de um posicionamento asseverado acerca dos conceitos fundamentais do direito intelectual, embora seja difícil estabelecer o direito intelectual em uma designação conceitual concreta, haja vista que a problemática do tema sempre esteve em constante evolução, em decorrência do desenfreado desenvolvimento da sociedade e as atualizações sobre as diretrizes que circundam o manto do direito de autor. Assim, para a devida compreensão sobre a fundamentação do direito intelectual, precisa-se ater às teorias iniciais fundamentais sobre a matéria.

Por conseguinte, de acordo com o pensamento de Ascensão (2007), voltado para uma teoria patrimonialista do direito de autor, deve-se buscar o fundamento do direito intelectual no direito legislado, baseado no princípio da *ratio legis*, encontrando-se o fundamento da tutela autoral, intrinsecamente, na própria lei de direito autoral, onde gera-se um direito exclusivo ao autor da obra, justamente por possuir um caráter regulatório a respeito das suas obras, frente a um desfrute limitado aos demais sujeitos na sociedade.

Por outro lado, Zanini (2015), referindo-se à natureza jurídica do direito de autor, problematiza a teoria dos direitos exclusivos, haja vista a desconsideração dos direitos de personalidade do autor inerentes aos direitos intelectuais na teoria de Ascensão, bem como, aduz que, na mesma teoria, não se localizam elementos que resultam em uma conclusão satisfatória num encontro entre direitos patrimoniais e extrapatrimoniais.

Assim, Zanini (2015), transita entre diversas teorias divergentes que buscam concretar a natureza jurídica do direito de autor ou do direito intelectual e elenca o predomínio de três grandes grupos difundidos pela doutrina, que buscam panoramizar o direito autoral, baseado nas teorias tradicionais do direito público e privado, bem como, com a indicação a outras novas categorias, transcreve-se:

- 1) as teorias patrimonialistas, que consideram a existência de interesses puramente patrimoniais, rejeitando a proteção de aspectos ligados à personalidade do autor; 2) as teorias personalistas, que reconhecem a totalidade da tutela autoral no âmbito dos direitos pessoais; e 3) as teorias que reconhecem a existência de uma nova categoria jurídica, incluindo um elemento pessoal ao lado das prerrogativas patrimoniais (Zanini, 2015, p. 86)

Desta feita, desconsidera-se as teorias patrimonialistas, defendidas pelo professor e jurista português José de Oliveira Ascensão, por possuírem um caráter rígido ao direito patrimonial privado, por vezes formalistas, ao extremo, nas quais reduzem-se os aspectos inerentes a realidade social e cultural dos envolvidos nas relações jurídicas sobre as obras intelectuais (Zanini, 2015).

Ressalta-se, ainda, conforme Zanini (2015), que as teorias patrimonialistas não levam em consideração os aspectos morais e personalistas do direito intelectual, no que concerne à personalidade do autor, a sua identidade e a sua integridade como criador de uma obra. Assim, de acordo com o autor, com o declínio das teorias patrimonialistas que elencavam o direito de autor no âmbito dos direitos de propriedade, surgiu-se, fruto de debates ao final do século XIX, outros grupos de teorias que se destinavam a elencar o direito autoral à alguma concepção considerada mista, que abarcava tanto os direitos morais e os patrimoniais. Desta forma, surgindo a teoria do dualismo ou do direito pessoal-patrimonial, que considera e interliga o direito autoral, de maneira fragmentada, em dois direitos distintos, o pessoal e o patrimonial.

Na seara nacional, a tese dualista é a predominante. Haja vista, o pensamento dos doutrinadores brasileiros de que o direito moral possui duração ilimitada, mesmo no pós vida. Em contrapartida, os direitos patrimoniais decorrem de um prazo de validade, a LDA regula o prazo de 70 anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento. Esse prazo, também, é o mesmo adotado pela maioria dos países signatários da Convenção de Berna. Embora, existem algumas exceções em relação ao prazo dos direitos patrimoniais, nas quais serão analisadas no decorrer do próximo tópico acerca da legislação autoral no Brasil.

Pois bem, na teoria da personalidade do direito intelectual, considera-se que, os direitos intelectuais são uma forma de expressão da personalidade do ser humano, que merece ser tutelada pelo direito, estando a personalidade apenas na natureza do direito de autor, entretanto, reforça-se a existência dos elementos presentes no direito patrimonial em alguns casos, o que não coloca a tese em aplicação unânime, e a direciona para futuras revisões (Zanini, 2015).

Deste modo, por fim, no estudo de Zanini (2015), não há convictamente, a adesão a nenhuma das teorias existentes sobre a natureza jurídica do direito intelectual. Em obstatante, pode-se elencar críticas e ponderações para com cada

concepção apresentada. Outrossim, inclinou-se, sucintamente, na obra em análise, para uma proteção, em primeiro lugar, à figura personalista do autor, no qual, deve ser o centro de proteção do direito autoral, sugerindo uma releitura da legislação autoral existente no Brasil, direcionada, especificamente, para o princípio da dignidade da pessoa humana.

Por outro lado, para Netto (1998), na obra *Direito Autoral no Brasil*, abordou-se, inicialmente, uma análise conceitual histórica, objetivando aclarar a natureza jurídica do direito de autor, debruçando-se nas teorias elencadas por Henry Jessen⁸, nas quais as cinco principais, são:

- (a) teoria da propriedade (concepção clássica dos direitos reais) – a obra seria um bem móvel, e o seu autor seria titular de um direito real sobre aquela;
- (b) a teoria da personalidade – a obra é uma extensão da pessoa do autor, cuja personalidade não pode ser dissociada do produto de sua inteligência;
- (c) a teoria dos bens jurídicos imateriais – reconhece ao autor um direito absoluto *sui generis* sobre sua obra, de natureza real, existindo – paralelamente – o direito de personalidade, independente, que consiste na relação jurídica de natureza pessoal entre o autor e a obra;
- (d) a teoria dos direitos sobre bens intelectuais – o direito das coisas incorpóreas (obras literárias, artísticas e científicas, patentes de invenção e marcas de comércio);
- e, finalizando, e) a teoria dualista – que, segundo Jessen, teria, de certa forma, conciliado as teses anteriores (Netto, 1998, p.47)

Portanto, com a teoria dualista, chegou-se à divisão em duas escalas: os direitos patrimoniais do autor, referentes ao monopólio e exploração da obra frente a terceiros, e os direitos morais ou pessoais do autor, que derivam da personalidade e a sua íntima ligação espiritual com a obra, possuindo ambas as escalas um grau de conexão (Netto, 1998).

Ademais, a teoria dualista permite uma proteção mais razoável ao autor e à sua obra, em virtude dos aspectos citados acima. Estando os seus princípios vinculados à Convenção de Berna, permanecendo, portanto, presente com o primeiro instrumento jurídico de abrangência internacional que regulou o tema de maneira mais extensiva.

Deste modo, de acordo com Netto (1998), a teoria dualista, portanto, possibilita uma proteção integral ao autor e à sua obra, levando em conta os aspectos morais e

⁸ Henry Jessen foi um conceituado jurista e professor brasileiro, especialista em direito autoral. É considerado um dos maiores expoentes da doutrina nacional sobre o tema. Entre as suas contribuições para o direito autoral, destaca-se, a sua definição de obra como a exteriorização da ideia através de uma forma de expressão, defendendo um direito pessoal do autor, no qual o mesmo possuía um vínculo irrenunciável e inalienável com a sua obra (Netto, 1998).

patrimoniais que envolvem a criação intelectual, sendo esta teoria, a que melhor se enquadrou conceitualmente no ordenamento jurídico autoral brasileiro, reforçando-se esse caráter dualista na própria Lei 9.610/98.

Desta maneira, diante de todos os fenômenos que circundam o direito intelectual e os seus aspectos gerais, bem como as suas concepções presentes na nossa sociedade, tanto internacionalmente, através de inspirações estrangeiras no ordenamento jurídico brasileiro, quanto nacionalmente, a luz da Constituição Federal, que possui o mantra máximo do direito autoral, e a Lei nº 9.610/98, adotada para regula-lo, torna-se necessário, portanto, buscar-se fundamentações além das teorias imperativas existentes, visando-se complementá-las, pois, sabe-se que, em um mundo em constante evolução, por vezes, o autor de uma obra não possui o seu condigno protagonismo.

2.3 A tutela do direito autoral no Brasil

O povo brasileiro é, naturalmente, criativo. A criação de obras, de modo geral, faz parte de toda a formação cultural do Brasil, desde a miscigenação entre diferentes etnias no decurso da formação do país, até a presente sociedade atual, haja vista as grandes manifestações culturais de cada Estado, a arte, a gastronomia, o cinema, as peças teatrais, o fenômeno do carnaval, e principalmente, as músicas que possuem impacto mundial, cita-se como exemplo, o gênero musical conhecido como Bossa Nova, liderado pela música “Garota de Ipanema”, composta pelos artistas Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, que inegavelmente, com os seus cativantes acordes, conquistou milhares de adeptos pelo mundo afora e conforme números do ECAD⁹, tornou-se a música brasileira mais gravada até os dias atuais (ECAD, 2023).

Não obstante esse acervo cultural significativo existente em nosso país, a visão atual sob a perspectiva acerca das proteções das manifestações intelectuais e

⁹ O ECAD é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, uma instituição privada que arrecada e distribui os direitos autorais de obras musicais executadas publicamente no Brasil. O ECAD foi fundado em 1973, instituído pela Lei Federal nº 5.988/73 e é administrado por sete associações de gestão coletiva, que representam os compositores, autores, intérpretes, músicos, editores e produtores fonográficos. O ECAD tem como objetivo garantir que os criadores das obras musicais recebam uma remuneração digna pelo uso de suas criações em diversos meios de disseminação musical. Para isso, o ECAD estabelece preços, normas e fiscaliza a arrecadação e distribuição dos direitos autorais, seguindo a regulamentação da Lei de Direitos Autorais (9.610/98).

artísticas tornou-se, em regra, pessimista. Fazendo-se, portanto, inestimável o amparo das legislações vigentes sobre a tutela do direito autoral no Brasil.

Os direitos autorais, objeto de estudo ao longo do presente trabalho, torna-se o segmento que representa o direito exclusivo de exibir, usar comercialmente e distribuir as criações derivadas do intelecto humano, como músicas, literatura, teatro, escultura, arte, obras coreográficas, bem como, programas de computador. Na seara nacional, a Lei 9.609/98 trata dos direitos autorais sobre programas de computador, e a Lei 9.610/98 trata dos direitos autorais sobre as criações intelectuais e artísticas.

Assim, para fins de elucidação histórica, pode-se dividir o desenvolvimento do direito autoral no país em três fases distintas: de 1826 a 1916, com início do tratamento jurídico dado efetivamente ao tema, inclusive na área penal, de 1916 a 1973, com a adesão do país à Convenção de Berna, bem como o surgimento de diversas leis e tratados que legislaram o tema, e, por fim, do período de 1973 até os dias atuais, elencando os direitos autorais com fundamento constitucional, resguardado pela Constituição Federal de 1988, o surgimento da Lei nº 9.610/98, que de fato, regulou o tema de maneira integral no ordenamento jurídico do país, na qual foi alterada pela Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013 e a Lei nº 9.609/98, que trata do direito autoral sobre os programas de computador, bem como, outras mudanças significativas que permeiam o direito autoral, como por exemplo, o surgimento do ECAD (Chaves, 1987).

A origem do direito autoral no Brasil, remonta-se ao período imperial, com a promulgação da primeira lei a versar sobre o tema, em 11 de agosto de 1827, na qual criou os primeiros cursos jurídicos no país. Onde, frisou-se no art. 7º¹⁰, o direito exclusivo da obra pelo prazo de dez anos aos autores.

Já a segunda Constituição Federal promulgada no país em 1891, na qual transitou do regime da monarquia para a república, reconheceu os direitos autorais no Brasil, ainda que, de maneira incipiente. Entretanto, foi um leve avanço em comparação com a primeira Constituição Federal no país, que não reconheceu o

¹⁰ “Art. 7º: Os Lentes farão a escolha dos compêndios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feitos, contanto que as doutrinas estejam de acordo com o sistema jurado pela Nação. Estes compêndios, depois de aprovados pela Congregação, servirão interinamente; submetendo-se porém à aprovação da Assembléa Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer às escolas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra, por dez anos.” (Brasil, 1827, art. 7º).

tema na sua integralidade, apenas o referenciou no art. 17 da Carta Magna, que o inventor teria um privilégio exclusivo ou temporário sobre a sua criação.

Foi durante esse período, que surgiu a primeira lei a tratar sobre o assunto de forma mais acentuada, a Lei nº 496/1898, denominada de Medeiros de Albuquerque, inspirada na Convenção de Berna de 1886, que estabeleceu padrões internacionais sobre a tutela do direito autoral no país. Porém, a respectiva Lei foi logo substituída com a instituição do Código Civil de 1916, que assentou o direito autoral em 3 classificações: Da propriedade literária, artística e científica; da edição e; da representação (Netto, 1998).

Assim, o Código Civil de 1916 inaugura uma nova etapa na tutela do direito autoral no país, considerando-o como um bem móvel, podendo ser, inclusive, objeto de cessão. Tendo o autor da obra, assim, uma nova perspectiva sobre o desenvolvimento de suas obras, amparado por novos conceitos que tutelavam a sua criação intelectual.

Desta feita, o século XX no país foi marcado pelo constante avanço dos meios de comunicação e com o aperfeiçoamento da tecnologia, que acompanhou a difusão das obras literárias, musicais e artísticas, assim, exigiu-se uma atualização legislativa no âmbito do direito autoral, que se deu por legislações complementares e decretos que buscaram regular e atualizar as nuances acerca do tema (Netto, 1998).

Portanto, foi em 1973, em razão do desenfreado desenvolvimento do direito autoral no país, juntamente com diversos confrontos jurídicos, que emergiu a necessidade de unir toda a legislação esparsa em um único texto, foi então publicada a Lei nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973, regulando os direitos autorais e conexos no país e suplementando alguns dispositivos do Código Civil de 1916, sendo considerada, um novo marco do direito autoral no Brasil, vigorando até 1998, com a promulgação da Lei nº 9.610/98.

Durante a vigência da Lei nº 5.988/73, pode-se destacar algumas normas que visaram complementar a seara do direito autoral no país, como a Lei 6.895 de 1980, que modificou os artigos 184 e 186 do Código Penal, tornando as penas mais severas no âmbito da violação de direitos autorais, a Lei 7.646 de 1987 que embora revogada pela Lei nº 9.609/98, regulou inicialmente, a proteção da propriedade intelectual de programas de computador. E, por fim, com maior relevância, o direito

de autor foi recebido na Constituição Federal de 1988, no art. 5º¹¹, incisos XXVII, XXVIII e XXIX, colocando-se, enfim, entre a dimensão das garantias fundamentais tuteladas no país, no que concerne ao âmbito das violações do direito intelectual.

Conforme Paranaguá e Branco (2009, p. 20), com a Constituição Federal de 1988, os direitos autorais alcançaram um posto relevante na gama constitucional, elencados nos direitos fundamentais guardados pela Constituição. Entretanto, consideram que é necessário, para atender a amplitude dos direitos autorais, que seja feita uma leitura mais sistemática da abrangência dos direitos fundamentais na perspectiva civil/social, assim:

É, pois, fundamental analisarmos o direito autoral como um direito constitucionalmente previsto. Dado que a LDA [Lei de Direitos Autorais] muitas vezes será absolutamente insuficiente para resolver os problemas práticos propostos, como veremos adiante, somente a partir da interpretação constitucional da lei é que poderemos chegar, com certa razoabilidade, a decisões consonantes com o tempo em que vivemos.

Nesse sentido, elucida o advogado do Instituto Brasileiro de Defesa do Consumidor, Guilherme Varella, em entrevista ao Jornal o Globo, reforçando-se a falta do condão constitucional na análise do direito autoral na sociedade, assim como a inexistência da Lei 9.610/98 para o devido tratamento aos autores em meio ao célere desenvolvimento tecnológico na sociedade. Colaciona-se um trecho:

A própria dinâmica de como são estipulados, cobrados, coletados e repassados os direitos autorais é uma afronta aos princípios básicos da boa-fé e da transparência. Além disso, a Lei 9.610/98 foi elaborada num contexto de inexistência da Internet e dos recursos tecnológicos hoje existentes. O digital transformou os paradigmas de produção e consumo da cultura, e a lei autoral não acompanhou [...] (Calazans, Ricardo. Brasil entra em ranking dos países com piores leis de direitos autorais do mundo e especialista diz que prejuízos para a população podem ser grandes (Jornal O Globo, 2011))

¹¹ “Art. 5º:

[...]

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

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

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

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

XXIX - a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País” (Brasil, 1988, cap. I, art. 5º, inc. XXVII, XXVIII e XXIX).

Assim, faz-se necessário uma análise da legislação vigente sobre o direito autoral, concomitantemente com a tutela constitucional garantida pela nossa Carta Magna, para que os direitos fundamentais do autor de uma obra, não sejam sobrepujados pelas especificidades impostas pelos novos mecanismos de difusão do direito intelectual, e que ocorra, paralelamente, cada vez mais o estímulo a novos autores, fomentando ainda mais o desenvolvimento cultural em nossa sociedade.

É cediço nessa altura, portanto, que a Lei 9.610/98, veio para regular de maneira integral o direito de autor, amparada pelos preceitos instituídos no ordenamento jurídico brasileiro sobre a matéria no decorrer do tempo. A partir dessas noções fundamentais, faz-se pertinente o destaque de alguns pontos que foram efetivamente implantados com a respectiva lei. Por exemplo, além dos artigos 7º e 8º já citados, que definem as obras que são tuteladas pela lei e as que não são; o prazo de proteção da obra de setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao do falecimento do autor, previsto no art. 41¹², após passado esse prazo, a obra cai em domínio público, sendo permitido a qualquer pessoa da sociedade valer-se patrimonialmente da obra; a implementação dos direitos morais do autor, no art. 24¹³; as limitações ao direito do autor, no art. 46¹⁴, ou seja, situações em que o público pode valer-se da obra, sem transgredir os direitos autorais, nota-se a importância deste artigo para conciliar o direito do autor com o

¹² “Art. 41: Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil [...]” (Brasil, 1998, cap. III, art. 41).

¹³ “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 [...]” (Brasil, 1998, cap. II, art. 24, inc. I, II, III, IV, V).

¹⁴ “Art. 46: Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza; [...] II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou; V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização [...]” (Brasil, 1998, cap. IV, art. 46, inc. I, a), b), II, III, IV, V).

interesse público; os direitos conexos do autor previsto no art. 89¹⁵ e, por fim, a implementação do ECAD, previsto no art. 99¹⁶ e seguintes, como ente responsável pelo recolhimento e distribuição da remuneração referente à execução pública da obra.

Em 2013, a Lei 9.610/98 foi alterada pela Lei nº 12.853, que adicionou novos dispositivos que tratam sobre a gestão coletiva dos direitos autorais, sendo o ECAD o principal protagonista dessa nova regulamentação. Pode-se destacar que, embora a intenção dessa mudança tenha sido de garantir mais transparência ao artista, conforme relatos de profissionais atuantes na área, é possível pontuar algumas críticas ao modelo.

Ainda, no campo das atualizações, fazem-se relevantes os projetos de Lei nº 1473/2023 e nº 5542/2020, que visam aos autores de conteúdo na internet, ferramentas capazes de restringir o uso de seu material por algoritmos de inteligência artificial, e uma atualização na Lei 9.610/98 que visa a obrigatoriedade do cadastramento de músicos acompanhantes ou arranjadores em fonogramas, respectivamente. Entretanto, tais projetos ainda continuam em trâmites.

Em face desse panorama, nota-se, a estrutura do direito autoral no Brasil como um sistema dinâmico e complexo, que acompanha o desenvolvimento da sociedade, no que pese, principalmente, à era digital, no qual busca-se adaptar e conciliar estratégias que visam suprir as carências deixadas pela difusão dos meios tecnológicos.

¹⁵ “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 [...]” (Brasil, 1998, cap. I, art. 89).

¹⁶ “Art. 99: A arrecadação e distribuição dos direitos relativos à execução pública de obras musicais e literomusicais e de fonogramas será feita por meio das associações de gestão coletiva criadas para este fim por seus titulares, as quais deverão unificar a cobrança em um único escritório central para arrecadação e distribuição, que funcionará como ente arrecadador com personalidade jurídica própria e observará os §§ 1º a 12 do art. 98 e os arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-B, 100, 100-A e 100-B (Redação dada pela Lei nº 12.853, de 2013) [...]” (Brasil, 1998, cap. IV, art. 99).

3 PLÁGIO, DIREITO MORAL E PATRIMONIAL DO AUTOR

Neste segmento, serão dissecadas as formas de violações dos direitos autorais dos autores, intrinsecamente no mundo musical, nas figuras do plágio e da contrafação. Bem como, explanar-se-á as nuances dos direitos morais e patrimoniais dos autores, buscando-se também, entender-se quem são os detentores de direitos conexos ao autor de uma obra.

3.1 O plágio em obras musicais

Uma obra musical é composta por diversos elementos. Os quais derivam, majoritariamente, do intelecto humano. Deveras, por exemplo, até mesmo as composições direcionadas ao campo das obras musicais eletrônicas, precipuamente, emergem da emanção do espírito do seu criador por detrás da sintetização da máquina.

Nesse contexto, existem atualmente dois institutos de extrema valia acerca da violação autoral de uma obra intelectual: o plágio e a contrafação.

No primeiro, há uma apropriação artilosa causada pelo plagiador, ferindo os direitos de personalidade do autor original da obra, bem como o seu direito de paternidade dela, utilizando-se o plagiador, intrinsecamente, de dolo ou má-fé, a fim de obter os méritos oriundos da obra usurpada. No segundo conceito, a diferença é tênue, entretanto, na contrafação, a conduta ativa do plagiador na determinada violação é de reproduzir a obra sem a sua devida autorização, pois ele não se preocupa em ocultar a paternidade de tal obra, mas apenas consiste-se em retirar ou violar os proventos econômicos ligados ao direito patrimonial do autor original da obra (Zanini, 2015).

Nota-se, como adendo, o caráter patrimonialista no âmbito legal do sistema jurídico brasileiro na própria Lei 9.610/98, no seu artigo 5º, inciso VI e VII¹⁷, traduz-se uma incipiente caracterização do instituto da contrafação, no sentido de atribuir a

¹⁷ “Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

[...]

VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;
VII - contrafação - a reprodução não autorizada” (Brasil, 1998, título I, art. 5º, inc. VI, VII).

reprodução não autorizada de uma obra intrinsicamente aos direitos patrimoniais, e não aos direitos morais ou de personalidade do autor original.

Com efeito, percebe-se que na inteligência da referida lei, limita-se quanto à uma característica uníssona do instituto da contrafação, elencando-a como, apenas, uma reprodução, assim voltando-se a uma análise para os problemas atuais sobre a matéria, pode-se chegar ao entendimento de que a lei encontra-se em um plano raso, pois o plagiador não apenas a reproduz de maneira desautorizada, longe disso, ele utiliza-se de todos os âmagos da obra original.

Nessa mesma linha, o plágio apresenta-se como a forma mais nociva de violação autoral de determinada obra intelectual, pois enquadra-se como a cópia, dissimulada ou disfarçada, da extensão criativa gerada por outro criador, trazendo-se para o plagiador os frutos advindos da obra, como se sua fosse a autoria (Leite, 2009).

Reforça-se, de tal modo, o entendimento de Netto (1998, p. 189), acerca dos matizes do plágio:

Assim, certamente, o crime de plágio representa o tipo de usurpação intelectual mais repudiado por todos: por sua malícia, sua dissimulação, por sua consciente e intencional má-fé em se apropriar – como se de sua autoria fosse – de obra intelectual (normalmente já consagrada) que sabe não ser sua (do plagiário)

Completa o autor que, o plágio, no terreno autoral, torna-se um problema inevitável e de caráter perdurável, com merecido repúdio entre os doutrinadores da matéria. Verificando-se que o cerne delituoso, figura-se, em torno do caráter subjetivo do plagiador, que dolosamente, age de forma premeditada e consciente, ocultando-se os elementos concernentes da obra, que nos levam à autoria original (Netto, 1998).

Por conseguinte, além dos fatores objetivos que vinculam as próprias conquistas que o plagiador receberá pelo fruto derradeiro de seus atos, bem como os fatores subjetivos, que condicionam à agregação da emanção do intelecto do artista original, o ilustre autor, ainda elenca cinco fatores principais para que o plágio se torne materializado em uma obra:

- (a) o grau de originalidade da obra supostamente plagiada;
- (b) a anterioridade de sua criação (e publicação) em relação à obra supostamente plagiária;

- (c) o conhecimento efetivo, ou, ao menos, o grau de possibilidade de o autor supostamente plagiário ter tido conhecimento da obra usurpada, anteriormente à criação da sua obra;
- (d) as vantagens – econômicas ou de prestígio intelectual ou artístico – que o plagiário estaria obtendo com a usurpação; e
- (e) o grau de identidade ou semelhança (em relação aos elementos criativos originais) entre as duas obras (Costa Netto, 2023, p. 1327).

Nesse sentido, como forma de buscar-se elucidar na prática os elementos elencados pelo autor, destaca-se o entendimento de três acórdãos distintos, nos quais abordam decisões de ações referentes ao plágio e ao grau de originalidade de uma obra, sendo o primeiro deles, referente à Apelação Cível nº 355,481-4, julgado em 2007:

EMENTA: APELAÇÃO - Direito autoral – Utilização da ré em seu periódico da expressão 'o bicho vai pegar' – Pretensão do autor em receber direitos autorais relacionados à mencionada frase por ser refrão de uma música de sua autoria – Inadmissibilidade – É notório que a aludida expressão se trata de jargão de conhecimento geral e amplamente usada pela população, não podendo se afirmar que é de criação da apelante – ou seja, o recorrente ao compor a sua música inseriu uma expressão de uso comum, que já faz parte da linguagem popular, logo, não pode pretender ter direitos relacionados ao seu uso – Recurso Improvido (São Paulo, 2007).

Seguidamente, aborda-se um outro julgado do Tribunal de Justiça de São Paulo, mais recente, referente à Apelação Cível nº 1012128-08.2018.8.26.0001, que destaca o papel fundamental do grau de identidade ou semelhança de uma obra musical plagiada. Veja-se:

EMENTA: APELAÇÃO - Ação de Indenização por Direitos Autorais. Alegação de plágio da sua obra "Caminhos de Maria", e aquela escrita e reproduzida "Do Outro Lado do Paraíso". Sentença improcedente. Inconformismo. Descabimento. Perícia elaborada por profissional da confiança do Juízo aponta ausência semelhança entre as obras, de forma não haver conduta ilícita por parte dos réus. Aplicação do artigo 252 do Regimento Interno deste Egrégio Tribunal de Justiça. Recurso desprovido (São Paulo, 2021).

Pois bem, no próximo julgado, nota-se a seguinte decisão na Apelação Cível nº 1043717-78.2019.8.26.0002, intrinsecamente, baseada na utilização dos elementos destacados na página anterior. Veja-se a ementa:

EMENTA: APELAÇÃO - Direito Autoral. Plágio. Ação de indenização por danos morais. Aluna do curso de mestrado que teve seu trabalho copiado e alterado na instituição de ensino. Preliminares afastadas. Cerceamento de defesa inócência. Cópia grosseira do trabalho de conclusão de curso. Desnecessidade de perícia técnica. Julgamento antecipado. Prerrogativa do

Juiz na medida em que o seu livre convencimento já está consumado e se dá por satisfeito com as provas colacionadas aos autos. Para a constatação de plágio deve ser observado: (a) o grau de originalidade da obra supostamente plagiada (b) a anterioridade de sua criação (e publicação) em relação à obra supostamente plagiária; (c) o conhecimento efetivo, ou, ao menos, o grau de possibilidade de ter o plagiador ter conhecimento da obra usurpada, anteriormente à criação da sua obra; (d) as vantagens – econômicas ou de prestígio intelectual ou artístico – que o plagiário estaria obtendo com a usurpação; e (e) o grau de identidade ou semelhança (em relação aos elementos criativos originais) entre as duas obras. Dano moral configurado também por ofensa aos direitos da personalidade – direitos morais de autor. Montante. Critérios de prudência e razoabilidade. Valor reduzido. Sentença parcialmente reformada. Recursos parcialmente providos (São Paulo, 2021).

Constata-se que, com essas posições relativamente recentes, cujo cerne aborda os elementos que caracterizam o conceito de plágio em uma obra, logo conclui-se que, em um contexto geral, aplica-se ao direito de autor um caráter absoluto, exclusivo. Não obstante o resguardo ao acesso à cultura como um direito fundamental, os direitos oriundos ao autor original devem ser privilegiados, repugnando-se frente a uma iminente violação. Assim, embora presente na sociedade o conceito de difusão em todos os aspectos inerentes às criações intelectuais, contando com o fácil acesso às obras proporcionado principalmente pela internet, favorecendo-se a disseminação e estímulo da cultura em todos os polos, os estigmas do plágio vão além do aspecto econômico, eles caracterizam-se em diversos campos, vide os exemplos nos debates dos tribunais citados acima, assim devendo-se ser estabelecido com cautela os critérios para a sua definição.

Concomitantemente, sabe-se que foi com o fim da Revolução Francesa que o sistema de privilégios decaiu e proporcionou aos autores originais de uma obra proclamar os frutos oriundos da mesma, portanto o papel do Estado como mediador nos conflitos autorais entre os direitos privados (autor) frente aos direitos públicos (acesso à cultura), torna-se de suma importância, devendo-se aplicar a melhor hermenêutica da Lei Autoral, em consonância com os preceitos constitucionais fundamentais, a fim de que não se instaure um desequilíbrio entre as partes, sopesando em iguais paridades os princípios da ordem econômica, livre concorrência e defesa do consumidor (Santos, 2011).

Desta feita, abordando-se os institutos do plágio e contrafação com um viés histórico, caracteriza o professor Antônio Chaves, em artigo publicado na Revista de Informação Legislativa do Senado Federal, que a figura do plágio é mais antiga do que se pode imaginar. No conceito do autor, o plágio já nasceu com o primeiro

homem, ou seja, é naturalmente inerente à humanidade, pois a própria Bíblia assevera que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, portanto a própria criação do homem é considerada um “autoplágio” (Chaves, 1983).

Conforme Silva (2008), as discussões em torno do tema e principalmente sobre o seu significado, modificaram-se durante as épocas, sempre de acordo com a realidade que circundavam as sociedades, acompanhando as mudanças linguísticas e sociais de determinada classe e povo.

Na mesma diretriz conceitual histórica, a origem etimológica da palavra plágio, do latim *plagium* e do grego *πλαγιοζ* – *plagiós* ou *plágon*¹⁸, reflete-se às palavras oblíquo, transversal, inclinado ou que usa meios oblíquos; trapaceiro, velhaco.

Originalmente, no Direito Romano, através da *Lex Fabia de Plagiariis*, que era uma lei do século II a.C., dava-se ao plágio uma conotação diferente da atual, estabelecendo uma medida de punição a quem roubava ou utilizava-se de serviços de escravos alheios ou de homens livres, sem autorização dos seus donos, de tal forma, a violar os princípios do direito de propriedade da época (Schneider, 1990).

Atualmente, não obstante o avançar do tempo, bem como acompanhado com a evolução da sociedade, de modo geral, a etimologia da palavra sofreu poucas alterações, saindo de uma conotação de considerar plagiador alguém que reduzia homens livres às condições análogas de escravos, para ser reconhecida como a usurpação da criação alheia e a violação de direitos de personalidade, uma prática que, igualmente em épocas passadas, continua sendo repreendida veementemente, olhando-se atualmente mais pelo aspecto da dignidade da pessoa humana, que sofreu uma revolução considerável com o avanço da sociedade e o desenvolvimento e aprimoramento da ciência jurídica autoral.

Nessa linha, na visão de Zanini (2015), conceitos como o do plágio e da contrafação, embora já possuam tutelas estabelecidas na nossa legislação, são institutos cujas caracterizações e especialidades ainda estão em constante evolução e construção no país. Ressaltando-se que, a Lei 9.610/98, ainda não possui uma definição concreta do que seria o plágio propriamente dito, embora como já

¹⁸ Segundo Maurel-Indart (1999), o termo plágio foi por muito tempo, cercado por incoerências quanto ao seu significado. Na prática, pensava-se que a origem da palavra derivava do latim *plaga*, significando a condenação ao açoite daqueles que vendiam homens livres como escravos, e não objetivamente do significado correto de origem grega, o *plagiós*.

mencionado, a lei incipientemente, conceitua a contrafação, que não se deve confundir com o plágio.

A despeito disso, para Netto (1998), o plágio apresenta-se na modalidade de usurpação mais repudiada entre as demais, estando classificado na jurisprudência e na melhor doutrina como algo além que um sério ilícito, mas sim um verdadeiro crime.

Desta feita, pode-se distinguir em poucas palavras, que o plágio e a contrafação são os pilares da violação autoral de uma obra, sendo a contrafação, o uso ou reprodução de uma obra alheia sem autorização, e o plágio como a usurpação da obra alheia como se fosse sua própria.

Assim, é notória a diferença entre ambos os institutos delituosos que acompanham o direito de autor, devendo-se serem analisados em cada caso concreto, para que seja apurado o correto alcance dos desdobramentos que os atos ilícitos praticados pelo plagiador possam oferecer ao autor original da obra e, conseqüentemente, sejam tomadas as devidas providências a fim de se evitar uma repressão exacerbada ou uma punição irrisória.

Por derradeiro, sabe-se que o plágio, portanto, está vinculado em todos os aspectos e fragmentos das criações protegidas, afastando a legitimidade da obra do seu proprietário original, caracterizando a conduta do ladrão intelectual na falta de aptidão ou preguiça para criação digna (Zanini, 2015).

Por fim, inobstante o que move o plagiador aos seus atos ilícitos, direciona-se a partir de então, o foco às facetas do plágio, e inclusive da própria contrafação, que podem ser elencadas como: o plágio material, que é a cópia literal da obra, o plágio virtual ou ideológico, de difícil reconhecimento, pois a cópia muitas vezes não está materializada, sendo intrinsecamente interna. Assim, pode-se haver critérios quantitativos que caracterizam o plágio. No campo musical, por exemplo, a repetição de oito compassos em uma obra musical (Ascensão, 2021).

Assim, quanto ao plágio musical, foco do presente trabalho, a figura do plágio caracteriza-se como a cópia não autorizada de elementos fundamentais de uma obra musical, gerando algumas semelhanças, por vezes, perceptíveis, entre a obra original e a plagiadora. Cita-se como alguns dos elementos, de maneira não taxativa, haja vista que uma composição possui vários, entre eles a melodia, ritmo, harmonia, letras e arranjos.

Visto que a música é uma das expressões intelectuais mais relevantes na sociedade, e considerando o fácil acesso existentes à essas obras, deve-se ter uma atenção especial quanto ao controle protetivo desses bens, cabendo-se ao autor a incumbência de registrar devidamente a sua obra.

Entrando-se na regra dos oito compassos, no âmbito musical, a detecção do plágio, nessa esfera, acontece com a usurpação das características melódicas de uma música, necessariamente após a cópia de oito compassos presente em uma obra musical, poderia ser considerado um plágio musical. Poderia, pois ainda não há entendimento jurídico concreto sobre o tema, baseando-se apenas no contexto popular, pois como se pode imaginar, a melodia é apenas um entre vários dos organismos presentes em uma música (Autoria Fácil, 2019).

Apenas para fins de exemplificação de um imbróglio jurídico nesse sentido, por derradeiro é sob tal enfoque a curiosa história por trás da música *Come Together* presente no álbum *Abbey Road* de 1969, da banda britânica *The Beatles*, a qual foi acusada de plágio pelo cantor Chuck Berry, que alegou que a canção possuía as mesmas características de uma de suas músicas. Felizmente, a discussão acabou em um acordo entre as partes (Rodrigues, 2021).

Desta forma, buscar-se assegurar os direitos intelectuais, registrando a obra original, é crucial para que ideias criativas e inovações estejam bem protegidas a fim de se evitar plágios e maiores complicações jurídicas, de forma que ocorra uma salutar exploração comercial de obras intelectuais.

3.2 Direito moral, patrimonial e conexos dos autores

Ao adentrar nesses aspectos sistemáticos sobre o direito de autor, precisa-se voltar às teorias que elencam e caracterizam a natureza jurídica do mesmo no âmbito do direito privado e público. Entre as teorias mencionadas no capítulo anterior, embora sejam fruto de diversas controvérsias que se desdobraram com o passar dos anos sobre o direito de autor ao redor do mundo, têm-se o destaque da teoria dualista.

Dos ensinamentos de Zanini (2015), compreende-se que, na atualidade no ordenamento jurídico brasileiro, prevalece a teoria dualista do direito de autor, sendo

a tese soberana das demais, pelo fato de inter-relacionar os aspectos de direitos morais e patrimoniais oriundos de uma obra.

A partir daí, esclarece Gueiros Jr. (2005, p. 49) que:

Direitos de autor são os direitos imediatamente decorrentes e incidentes sobre a criação intelectual humana, seja artística, literária ou científica. No instante mesmo da criação da obra nasce para seu criador um direito subjetivo, constituído por aspectos morais e patrimoniais, diretamente relacionados com a obra de sua lavra.

Desta feita, é de ação do autor a criação intelectual humana no plano material, que por consequência, surge-se a tutela dos direitos pessoais do autor sobre a sua obra, criando-se assim, um vínculo entre criador e obra. Entretanto, esse vínculo pode ser derivado na medida em que o autor sucede a amplitude dos direitos de sua criação, pelas vias sucessórias, proveniente da lei, ou pela vontade patrimonial contratual (Bittar, 2001).

De fato, já de plano é claro que um artista, compositor ou qualquer sujeito que desenvolva alguma criação intelectual, possui a devida autonomia para resguardar a sua obra. Pois bem, com o nascimento e materialização de uma obra, por conseguinte emanam os vínculos perenes ao criador. Nesse âmbito, os direitos morais possuem um papel fundamental na defesa do direito de personalidade do autor. Na outra esfera, os direitos patrimoniais referem-se aos aspectos pecuniários de uma obra.

Na matéria dos direitos morais do autor, eles podem ser reconhecidos intrinsecamente com o esforço do autor ao trazer para a materialidade a emanção das suas ideias, resultando em uma criação, de ordem psicológica-criativa, dessa maneira externalizando a sua personalidade (Bittar, 2001).

Sob esse aspecto, podem ser aplicados o status de direito fundamental, em função do caráter personalíssimo dos direitos morais do autor, ficando a tutela de uma obra, indelevelmente ligada à subjetividade do criador intelectual, cabendo ao direito moral, possibilitar o acesso a sua proteção em favor dos interesses do autor (Menezes, 2007).

Corroborar-se nesse sentido, Gueiros Jr. (2005), ao esclarecer que os direitos morais do autor são de caráter perpétuos, reconhecendo a sua emanção psicológica e unindo o autor à sua criação, assim, ao materializar a sua criação, nasce o direito moral, passando a produzir efeitos *ad aeternum*.

Com efeito, pode-se destacar dentro das características dos direitos morais do autor, além do aspecto de direitos de cunho fundamentais e pessoais, o caráter de inalienabilidade e irrenunciabilidade, garantidos pelo art. 27¹⁹ da Lei 9.610/98. A despeito, na própria lei têm-se o rol definido de quais são os direitos morais do autor, em seu art. 24²⁰ e incisos.

No mesmo diapasão, diante desta natureza jurídica híbrida dos direitos de autor, que reúne duas prerrogativas diversas, mas que não deixam de possuir ligação entre si, pode-se classificá-lo também, como direito *sui generis* (singular, único no seu gênero), haja vista o conteúdo de caráter patrimonial e pessoal que se extrai do entendimento do art. 22²¹ da Lei 9.610/98.

Por conseguinte, além do caráter *ad aeternum*, como já mencionado, vista que os direitos morais do autor prevalecem após a sua morte, destaca-se a faceta da prerrogativa autoral *post mortem*, ocorrendo conforme redação do §1^{o22} do art. 24 da mesma lei, a transmissibilidade pela via sucessória dos direitos morais, ampliando dessa maneira, a vertente dos direitos morais autorais.

Para fins de elucidação, em razão da simbiose entre os dois institutos, morais e patrimoniais, pode-se exemplificar que em uma relação de alienação de um quadro de arte, o autor cederá a utilização da sua criação para o credor, resguardando o seu nome e direitos personalíssimos. Assim, nessa relação, o direito patrimonial caberia como o enquadramento da relação financeira da alienação da obra, traduzindo o esforço do autor ao trazer para a materialidade os proventos econômicos resultados da sua criação intelectual. Ora, então, aqui os direitos morais

¹⁹ “Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis” (Brasil, 1998, cap. II, art. 27).

²⁰ “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-la, 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 [...]” (Brasil, 1998, cap. II, art. 24, inc. I, II, III, IV, V, VI, VII, VII).

²¹ “Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (Brasil, 1998, cap. I, art. 22).

²² “Art. 24 [...] § 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV” (Brasil, 1998, cap. II, art. 24, §1º).

prevalecem como o alicerce dessa relação, garantindo ao autor as prerrogativas jurídicas.

Desse entendimento, conclui-se que uma obra intelectual devidamente materializada, poderá além de ser um bem jurídico, se for autorizada por seu criador, ser passível de exploração econômica. De tal maneira, preceitua-se assim, a sistemática do art. 29²³ da Lei 9.610/98, gerando-se um elo entre o resultado da criação intelectual do autor e os seus direitos patrimoniais sobre ela.

Ora pois, se os direitos morais do autor assumem o caráter de tutela da subjetividade do criador, resguardando as prerrogativas concernentes à manifestação da sua personalidade criativa, em mesma sintonia, aos direitos patrimoniais cabe o resguardo a conservação pecuniária da obra, de modo que ninguém poderá ferir a integridade de uma criação sem o consentimento ou anuência do autor original (Menezes, 2007).

Dessarte, para Chaves (1987), no âmbito do direito autoral, é meramente ilusório o caso de perfeita transferência de um direito, visto que, nesse aspecto, perante o direito moral do autor original que reside em sua obra, ela não poderá ser cedida completamente para outros sujeitos.

Portanto, feita as considerações iniciais sobre os dois institutos, faz-se mister desdobrar o conteúdo material sobre os direitos morais do autor, presentes nos incisos do art. 24 e seguintes, e logo após, o conteúdo sobre os direitos patrimoniais

²³ “Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I - a reprodução parcial ou integral; II - a edição; III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações; IV - a tradução para qualquer idioma; V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual; VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra; VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário; VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante: a) representação, recitação ou declamação; b) execução musical; c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos; d) radiodifusão sonora ou televisiva; e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva; f) sonorização ambiental; g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado; h) emprego de satélites artificiais; i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados; j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas; IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero; X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas” (Brasil, 1998, cap. III, art. 29, inc. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X).

do autor, nos artigos 28²⁴ e seguintes, bem como o seu tempo de duração, ambos com base na Lei 9.610/98.

O autor de uma obra, legitimado indelevelmente pelos direitos morais, possui dois fluxos de prerrogativas autorais, os direitos morais anteriores e posteriores ao nascimento da obra intelectual. Com a materialização da obra para a explanação ao público, têm-se os direitos posteriores ao nascimento da obra, sendo eles o direito à integridade, à modificação e à reivindicação. De outro ângulo, têm-se os direitos anteriores à criação, os quais derivam da paternidade, do inédito e da nomeação da obra autoral (Bittar, 2001).

No aspecto do direito de paternidade, talvez o âmbito mais importante dentro do leque dos direitos morais autorais, pode ser terminologicamente ligado ao direito de reconhecimento da autoria de uma obra, pois o autor ao materializar (publicar) a sua criação, possui a devida proteção ao ligar o seu nome a obra, exercendo um papel, metaforicamente, paternal sobre a devida criação. Ainda, no aspecto terminológico, em conformidade com outros países, fala-se na França e na Bélgica no *droit de paternité*, na Itália no *diritto di paternità*, na Espanha e na Argentina no *derecho de paternidade*, no Reino Unido no *right of paternity*, e conseqüentemente, em Portugal, no direito de paternidade (Zanini, 2015).

Conceitualmente, conforme Pontes de Miranda (2000) citado por Zanini (2015), fala-se na vinculação personalística existente entre o autor e a obra com o determinado reconhecimento autoral da mesma, existindo um nexó espiritual inabolível entre as duas figuras.

Nesse sentido, ressalta Cupis (2004, p. 336) que “a paternidade intelectual representa um vínculo espiritual indissolúvel entre o autor e a sua obra.”

Prosseguindo, no mesmo diapasão, quanto aos direitos de nomeação e ao inédito, consistem na faculdade do autor de dar nome à sua obra e publicá-la, respectivamente.

Referentemente aos direitos posteriores à publicação da obra para a sua exploração econômica, o direito à manutenção da integridade da obra, que se conecta intrinsecamente com o direito de modificação da mesma, refere-se, na

²⁴ “Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica” (Brasil, 1998, cap. III, art. 28).

prerrogativa do autor de não aquiescer quanto às modificações na sua criação e atos que prejudiquem a sua reputação perante a sociedade.

Ainda, quanto ao direito de reinvidicação, esta prerrogativa confere a faculdade do autor em requerer quaisquer benefícios oriundos de sua obra, podendo inclusive, exigir a retirada da obra de circulação ou a sua suspensão, caso ela tenha sido publicada sem o seu consentimento, cabendo-lhe, ainda, indenização²⁵.

Rotineiramente, utiliza-se produtos frutos de determinada produção intelectual, nesse sentido, entram os direitos patrimoniais do autor, conforme as palavras de Paranaguá e Branco (2009, p. 52), “na cultura do século XXI, quase tudo tem dono”.

Os direitos patrimoniais englobam a garantia e o direito do autor de receber a sua devida remuneração, após a comunicação da obra ao público. Desta maneira, o autor possui o monopólio da obra. Assim, entre as suas características, encontram-se o caráter de bem móvel, transmissíveis e alienáveis (Bittar, 2001).

Dessa forma, para que ocorra a exploração econômica de uma obra, evidentemente será necessário o alcance de dois polos, a vontade do autor em divulgá-la para a sociedade e a intenção de auferir valores pecuniários com a mesma. Nesse aspecto, para Zanini (2015), o direito de divulgação da obra, é visto pela doutrina nacional e estrangeira, como o primeiro passo para que se consuma o direito patrimonial do autor.

Entre as características mais relevantes sobre esse tema, destaca-se o art. 29 da Lei 9.610/98, já mencionado anteriormente, que numera as modalidades dependentes de prévia autorização do autor, destacando-se as diversas formas de uso da obra intelectual, devidamente representadas, em diversificados campos, tais como transmissões em rádio, televisão, execução musical, entre outros.

Portanto, nota-se o caráter ampliativo da evidente tutela da lei autoral, pactuando a necessidade de prévia autorização do autor para que a sua obra seja reproduzida. Salutar, nesse sentido, coloca-se a explanação de Cabral (2003, p. 16):

Em direito autoral os negócios jurídicos interpretam-se restritivamente. Quando alguém compra um livro, assiste a uma ópera, vê um filme, adquiriu apenas um direito limitado de fruir, gozar e apreciar o trabalho do artista contido nos instrumentos de materialização do pensamento criador.

²⁵ Nesse sentido, foi a decisão unânime da 3ª Turma Recursal do TJDF, que deu provimento ao recurso de consumidor que teve seus direitos autorais violados por agência de viagem, na qual foi condenada a pagar indenização por danos morais e retirada da obra de circulação (TJDF, 2017).

No campo musical, pode-se destacar algumas classificações especiais referentes aos direitos patrimoniais, nesse sentido, para Francisco e Valente (2016), esses fenômenos ocorrem na seguinte classificação: direito de reprodução, direito de edição, direito de transformação e arranjo musical, direito de sincronização, recebimento de royalties pela distribuição e direito de execução pública. Entretanto, tal desenvolvimento a respeito dessas classificações poderá ser desdobrado no tópico seguinte.

No tocante a outros aspectos dos direitos patrimoniais do autor, trata-se o art. 38²⁶ da Lei 9.610/98, referente ao direito de sequência, no qual o autor possui o direito irrenunciável e inalienável ao recebimento da mais valia quando da revenda ou manuscrito da obra. Impreterivelmente, complementa Leite (2004) que, o direito a sequência no âmbito autoral, não poderia se enquadrar em direitos patrimoniais, muito menos em direitos pessoais, mas sim insurgem-se em direitos *sui generis*, em decorrência de sua natureza jurídica híbrida, que contempla tanto os direitos morais e patrimoniais.

Ainda, imprescindível a abordagem quanto a duração temporal dos direitos autorais patrimoniais, dispõe-se assim, o prazo do art. 41²⁷, de setenta anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor, após esse prazo, esse direito extingue-se e a obra se torna de domínio público.

Nessa perspectiva temporal, adentra-se em outro tema de suma importância dentro dos direitos autorais, na categoria dos direitos conexos de autor. Como introdução no presente tema, pode-se interligar o art. 96²⁸ da mesma lei, que explicita o prazo de proteção de setenta anos para esses direitos.

Desta feita, aos direitos conexos, pode-se distingui-los como análogos aos direitos de autor. Sendo os titulares desses direitos as pessoas que de alguma forma

²⁶ “Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado. Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de sequência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário” (Brasil, 1998, cap. III, art. 38, parágrafo único).

²⁷ “Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil. Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o caput deste artigo” (Brasil, 1998, cap. III, art. 41).

²⁸ “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” (Brasil, 1998, cap. V, art. 96).

ou outra, contribuíram para a produção intelectual de uma obra ou em sua divulgação para o mercado²⁹. Assim, são os artistas intérpretes ou executantes (por exemplo, os músicos que executam a canção), os produtores fonográficos (fonogramas e quem financia a produção, cadastrando-a no ECAD, além das gravadoras e selos), e as empresas de radiodifusão (no tocante às rádios, redes de televisão e demais canais digitais).

Nesse sentido, prudente é a colocação de Menezes (2007, p. 111):

Com efeito, os cantores, os atores, os músicos instrumentistas e os bailarinos não são autores, na medida em que baseiam seu trabalho em uma obra artística pré-concebida, mas, por sua vez, possuem participação essencial à própria configuração da obra, já que são os responsáveis pela animação da mesma, ou seja, pela sua expressão estética e artística. Sem eles, a música, o teatro, a dança, os espetáculos circenses e tantas outras manifestações culturais nada seriam além de um conjunto de informações escritas em papel ou outra forma de registro inerte.

Portanto, veja-se que os direitos conexos devem ser devidamente remunerados, findando-se através do esforço de um terceiro para com a contribuição na obra. Por outro lado, da inteligência do art. 49³⁰ da Lei 9.610/98, têm-se apresentada a figura de terceiros (titulares derivados) que não contribuíram para a criação ou divulgação da obra, mas possuem uma parcela de direito patrimonial, exercendo a sua titularidade derivada via contratos, sucessões e cessões.

Por fim, em obras musicais, os direitos conexos devem ser remunerados na alienação de um suporte físico (CD's, Vinis, DVD's, etc), ou pela execução pública,

²⁹ “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. Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas” (Brasil, 1998, cap. I, art. 89, parágrafo único).

³⁰ “Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei; II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita; III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos; IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário; V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato; VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato” (Brasil, 1998, cap. V, art. 49, inc. I, II, III, IV, V, VI).

através da reprodução das obras musicais em ambientes de frequência coletiva, como a internet, rádios, e demais plataformas digitais (ECAD, 2023).

3.3 Violação dos direitos autorais musicais

Diante de todo o exposto até o momento, sabe-se que o autor de uma obra intelectual, possui duas prerrogativas garantidas por lei, os direitos morais e os direitos patrimoniais. Na seara musical, a própria Lei 9.610/98, a qual possui o viés protetivo autoral, disciplina a regulação protetiva desse campo, reconhecendo as características elementares basilares como as melodias, ritmos, letras, sonoridades, entre outros, os quais estejam compulsoriamente materializadas em um suporte físico ou digital.

Pois bem, na realidade, é deveras difícil reconhecer uma violação de direito autoral musical, pois o verdadeiro compositor/músico, dificilmente saberá que a sua obra foi copiada sem a sua autorização. Diante desse fato, torna-se imprescindível para os autores musicais, a existência e a fiscalização de entidades de controle musical e proteção intelectual para o auxiliar a combater esse tipo de violação³¹.

Acontece que, por diversos fatores burocráticos e financeiros, gravar uma música autoral se tornou cada vez mais irrazoável. Assim, como um meio para auferir certo prestígio ou sucesso, incorrem os músicos nas figuras do plágio e contrafação, reproduzindo ou regravando canções sem a autorização do autor original visando a comercialização, copiando ou dissimulando elementos das mesmas. Como esses institutos já foram laborados, cabe a análise de algumas peculiaridades a respeito dessas duas vias de violações de direitos autorais musicais, articulando as devidas sanções penais, civis e administrativas.

Incoerentemente, a Lei 9.610/98, não especifica a conduta que pode ser elencada plágio, por sua vez, felizmente para o tema do direito autoral musical, a lei explicita o objeto de tutela: obras musicais e lítero-musicais. Diante deste íterim, têm-se que ater à doutrina e jurisprudência.

³¹ Cita-se como exemplo, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), a Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), a Associação Brasileira de Músicos (ABRAMUS), e o Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos Contra a Propriedade Intelectual (CNCP – Órgão do Ministério da Justiça).

É cristalino o entendimento de que, para configurar uma violação de direito autoral, em qualquer área, é necessário a ausência de originalidade. Nesse sentido, a diferença entre uma obra original ou não, é o seu grau de contribuição para a sociedade, a novidade ou disparidade entre uma obra nova ou outra já existente, traduzindo-se pelo esforço do autor original ao trazer para o plano material a sua criação, para que conseqüentemente seja protegida pelo direito autoral (Barbosa, 2013).

Ao referir-se aos elementos característicos do plágio musical, além da técnica dos oito compassos, cujo regra já está no contexto popular, inclusive utilizada por peritos em decisões de análises de plágio, de acordo com os tribunais do país, as decisões delineadoras dos acórdãos baseiam-se não apenas em análises técnicas e objetivas, mas sim em questões subjetivas, onde o foco reside na análise de um contexto geral específico. Traduz-se assim, a decisão do acórdão abaixo, onde trata-se de uma ação movida pelos criadores dos jingles “Deixem o Lula trabalhar” e “Lula de novo” contra o Partido dos Trabalhadores (PT) e seu publicitário, alegando uso indevido das obras na campanha presidencial de 2006, na decisão proferida, não foram consagrados indícios de plágio. Segue-se a ementa referente à Apelação Cível nº 0090503-21.2007.8.19.0001, julgada em 2018:

Ementa: APELAÇÃO CÍVEL. RESPONSABILIDADE CIVIL. PRETENSÃO INDENIZATÓRIA DE DANOS MORAIS. SUPOSTO PLÁGIO DE JINGLE POLÍTICO. AÇÃO MOVIDA PELOS CRIADORES DOS JINGLES ALEGADAMENTE PLAGIADOS EM FACE DO PARTIDO POLÍTICO E DE SEU PUBLICITÁRIO. SENTENÇA DE PROCEDÊNCIA PARCIAL AFASTANDO O DANO MORAL, MAS CONDENANDO OS RÉUS AO PAGAMENTO DE R\$ 100.000,00 (CEM MIL REAIS) A TÍTULO DE DANOS MATERIAIS. APELOS DOS DEMANDANTES E DE CADA UM DOS RÉUS. Ação movida pelos criadores dos jingles políticos “Deixem o Lula trabalhar” e “Lula de novo” em face de partido político e de seu publicitário, sob a alegação de que sua obra foi indevidamente utilizada na campanha de reeleição presidencial em 2006. Rejeição das arguições preliminares de ilegitimidade ativa, ilegitimidade passiva e falta de interesse de agir. Condições da ação que se aferem mediante um juízo hipotético de admissibilidade a partir do próprio conjunto de premissas constantes da narrativa autoral. Pedido de anulação do processo para realização de perícia. Desnecessidade. Contato direto com o acervo probatório já existente, suficiente para o pronto julgamento sem prejuízo ao exercício da ampla defesa. De igual modo, desnecessária a oitiva do suposto criador do jingle alegadamente inquinado de plágio. Sentença extra petita. Ausência de pedido de indenização de danos materiais. Petição inicial cujos termos são expressos ao indicar que a pretensão indenizatória se refere exclusivamente a danos morais. Julgado recorrido que exorbita a postulação dos demandantes, em violação ao princípio da congruência e, em última análise, da inércia jurisdicional. Aplicação do artigo 1.013, § 3º, II,

do CPC. Possibilidade de pronto julgamento. Devolução da pretensão indenizatória de danos morais com o recurso dos autores, o que corresponde à integralidade da pretensão veiculada na inicial. Inexistência de indícios de plágio musical. Ausência de semelhança nas construções literomusicais. Nada obstante, se verifica que ideias presentes nas canções comprovadamente enviadas pelos demandantes a diversas figuras de destaque do partido político réu, estão presentes nas campanhas oficiais. Jingles estruturados em torno dos temas “deixa Lula/o homem trabalhar” e “de novo/povo”. Contudo, tais ideias foram cedidas gratuitamente apenas como amostra dos serviços profissionais dos agravantes, sendo certo que as suas obras musicais jamais vieram a ser utilizadas. Portanto, mesmo que se possa tomar como certo (definitivamente é verossímil) o nexos causal entre o envio dos jingles dos autores e a utilização dos “deixem trabalhar” e “de novo/povo” no tema oficial, não se vislumbra ilicitude praticada pelos réus, o que descaracteriza qualquer possibilidade de indenização. A utilização de um mesmo clichê como elemento estruturante do jingle, sem a reprodução total ou parcial da letra ou da música, não constitui violação a direito autoral, ante a inexistência de elemento criativo passível de tal espécie de proteção jurídica. Artigo 8º, I, da Lei 9.610/98. PROVIMENTO DOS RECURSOS DE AMBOS OS RÉUS DESPROVIMENTO DO RECURSO DOS AUTORES (Rio de Janeiro, 2018).

Há inúmeros exemplos na jurisprudência que trazem discussões sobre violações de direitos autorais musicais, onde o foco é, especialmente, a caracterização ou não do plágio, nas quais a tarefa do julgador, mediante as nuances do conflito, perícias e demais procedimentos, se torna, consideravelmente hermética. Veja-se, em outro caso concreto, exemplificado na presente obra “A Função Social da Propriedade Intelectual na Era das Novas Tecnologias” de Rodrigo Moraes, em que o cantor nacional Zezé di Camargo, foi acusado de plágio na canção “vem cuidar de mim”, onde o laudo pericial do perito do cantor assim dispôs:

De fato, não há como pensar-se em critérios quantitativos para classificar a ocorrência do plágio. As técnicas de escrita musical são flexíveis o suficiente para permitir que um trecho de oito compassos possa ser grafado em quatro, dois ou mesmo num único compasso, mediante o câmbio dos valores rítmicos e de andamento utilizados. [...]

A questão do plágio na música é efetivamente complexa e sua aferição, no mais das vezes, não deve restringir-se apenas aos elementos da técnica musical [...]

Só se verifica o plágio quando se copia uma obra (letra ou música) ou sua integral essência, não os seus detalhes que, isoladamente, pouco significam. [...]

Imputar de plágio uma canção apenas pela semelhança de certos trechos de linha melódica é sacrificar o todo em benefício do detalhe, é valorizar o menor ante o maior, é ver a árvore e não a floresta. Se formos fragmentar em pequenas partes as obras musicais existentes e cotejar os detalhes de umas com outras, teremos de concluir que a maior parte do repertório universal estará composto por obras plagiárias, posto que será sempre possível encontrar-se similaridades entre as partes isoladas de tais obras. A História da Música seria, então, um grande embuste (Moraes, 2008, p. 103).

Assim, nota-se a presente complexidade que gira-se em torno do tema, tornando-se um cenário repleto de lacunas e interpretações variadas, devendo ser utilizado além dos mecanismos já esboçados, o princípio da razoabilidade, em cada caso concreto, pois presente a mesa do julgador está uma possível violação autoral, que reflete em aspectos morais e patrimoniais na vida do autor intelectual.

Ressalta-se, a despeito da extensão dos aspectos patrimoniais do autor, no âmbito musical, algumas classificações que, como mencionadas no tópico anterior, caracteriza-se um acréscimo para a construção e clareza dos direitos patrimoniais, são elas:

- a) Direito de reprodução: direito exclusivo de extrair e copiar exemplares no qual esteja contida a obra, sejam estes tangíveis (como um CD) ou intangíveis (arquivos de música como o mp3).
- b) Direito de edição: destinado à fixação e subsequente reprodução autorizada e divulgação da obra, outorgados mediante contratos estabelecidos normalmente com editoras e gravadoras/produtoras musicais.
- c) Direito de transformação e arranjo musical: toda vez que alguém basear-se numa música para transformá-la ou adaptá-la para uma obra nova, ele deve obter autorização de seus titulares para fazê-lo.
- d) Direito de sincronização: devido no caso de inserção ou inclusão da obra musical em uma outra, como um programa de televisão, um filme ou um comercial.
- e) Recebimento de royalties pela distribuição: quando o público tem acesso a uma obra musical em suporte tangível (p. ex., por CD) ou intangível (p. ex., plataforma de venda virtual de músicas como o Itunes) o autor tem normalmente o direito a usufruir de parte dos ganhos com esta venda.
- f) Direito de execução pública: decorre da situação em que letra e música são executadas publicamente em shows, rádio, televisão, boates, ao vivo, por radiodifusão ou forma fixada – e não em ambientes privados. É sobre este direito patrimonial em específico que o sistema gestão coletivo do ECAD se funda, e a este direito específico que usualmente se está referindo ao usar correntemente a expressão “gestão coletiva de direitos autorais” (Francisco; Valente, 2016, p. 106)

Por fim, de grande relevo, no que tange as sanções na ordem de violação dos direitos autorais das obras musicais, encontram-se respaldo na própria Lei 9.610/98, que prevê sancionamentos em níveis civis e administrativos, no Código Civil e no Código Penal brasileiro.

Referente à lei autoral, portanto, conforme inteligência do art. 101³², prevê-se que aplicar-se-ão cominações civis sem prejuízo das demais penas cabíveis. Assim, conforme o rol de garantias disciplinadas nos artigos seguintes da lei autoral,

³² “Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis” (Brasil, 1998, cap. I, art. 101).

preocupou-se o legislador em ampliar a efetividade processual, buscando enquadrar as condutas na tradição legislativa (Bittar, 2001).

Em rápida análise, têm-se presente no art. 102³³ a prerrogativa do autor de exercer a busca pela apreensão dos exemplares plagiados ou a suspensão. Desse modo, têm-se a disciplina do art. 103³⁴, com a especialidade do parágrafo único. Nesse sentido, desdobraram-se os artigos seguintes, cada qual com alguma especialidade que amplie a proteção autoral.

No âmbito processual civil, como formas de medidas concretas para a perfectibilização dos direitos autorais, entre diversos mecanismos, destaca-se o mais usual, que é a ação de reparação de danos, pois visa-se o resgate moral do autor lesado e a sua recomposição patrimonial (Bittar, 2001).

Sob o aspecto penal, há um capítulo específico no Código Penal para os delitos contra a propriedade intelectual, assim a tutela penal deve-se obedecer às regras previstas nos artigos 184³⁵, §1º, §2º, §3º e §4º e 186³⁶, I, II, III e IV, ambos artigos alterados pela Lei nº 10.695 de 2003, que visa o combate à pirataria, inclusive, adicionando ao Código de Processo Penal, no art. 530, as letras “A” a “H”, introduzindo, por exemplo, a possibilidade de apreensão pela autoridade policial competente dos bens produzidos ilicitamente (art. 530-A), e outras disposições que possibilitam um embate mais fervoroso frente às violações de direitos autorais, com maior efetividade do Estado na guarnição desses direitos.

³³ “Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível” (Brasil, 1998, cap. II, art. 102).

³⁴ “Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido. Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos” (Brasil, 1998, cap. II, art. 103, parágrafo único).

³⁵ “Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos: (Redação dada pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003) Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa. [...]” (Brasil, 1940, cap. I, art. 184).

³⁶ “Art. 186. Procede-se mediante: (Redação dada pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003)

I – queixa, nos crimes previstos no caput do art. 184; (Incluído pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003)

II – ação penal pública incondicionada, nos crimes previstos nos §§ 1º e 2º do art. 184; (Incluído pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003)

III – ação penal pública incondicionada, nos crimes cometidos em desfavor de entidades de direito público, autarquia, empresa pública, sociedade de economia mista ou fundação instituída pelo Poder Público; (Incluído pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003)

IV – ação penal pública condicionada à representação, nos crimes previstos no § 3º do art. 184.” (Brasil, 1940, cap. I, art. 186, inc. I, III, IV)

Por conseguinte, diante da estrutura protetiva aos direitos autorais levantada, percebe-se que é necessário o amparo aos autores intelectuais, músicos e demais artistas, com a fiscalização, denúncias e a aplicação rigorosa das leis até então vigentes, vista que a ocorrência do plágio, bem como da pirataria no país, possui um caráter multifacetado, de modo que prejudica o trabalho e a criação de um artista intelectual, afastando-lhe os frutos gerados pelo o seu intelecto, bem como, em um contexto geral, afeta a estrutura econômica do país, pois além da sonegação financeira aos direitos dos autores ou inventores, desestrutura diversas empresas que cumprem as suas funções fiscais e cujo o objeto corporativo seja a produção intelectual (Chaves; Mendes; Santoro, 2021).

4 STREAMING: A PULVERIZAÇÃO DOS MEIOS DE DISTRIBUIÇÃO MUSICAL E AS SUAS IMPLICAÇÕES

Neste último segmento, têm-se o intuito de, inicialmente, explanar-se a evolução dos meios de difusão musical, buscando-se elucidar a origem dos formatos de difusão, desde as fabricações iniciais dos discos de vinil até os meios de consumo musicais atuais, como as plataformas de streaming. Assim como, também, buscou-se abordar a sistemática da remuneração dos artistas musicais, através das plataformas de streaming, fazendo-se o estudo da tutela desses serviços no país e o papel do ECAD, como um agente responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das obras musicais executadas publicamente no Brasil.

4.1 Evolução dos meios de difusão musical

Atualmente, tornou-se cristalino o movimento de expansão dos meios de difusão musicais, razão pela qual nota-se que, mediante alguns simples cliques, têm-se nas palmas das mãos, acesso ilimitado a um acervo musical virtual.

Pois bem, com a internet, proporcionou-se na medida do seu gradativo desenvolvimento, o livre acesso e conhecimento a diversas culturas e expressões artísticas de sociedades distintas ao redor do globo, rompendo-se fronteiras e permitindo uma conectividade assentada a nível mundial em todos os polos artísticos.

Nesse sentido, no campo musical, não torna-se diferente, a música ao redor do mundo vive atualmente uma nova perspectiva, sendo remodelada com a evolução dos meios de difusão musicais, contribuindo na transição de uma música em plataforma física para digital, como por exemplo, as plataformas de streaming, por meio de aplicativos de difusão como o Spotify, Deezer, Youtube, Apple Music, entre outros, possibilitou-se além da conveniência, uma acessibilidade nunca antes vista aos ouvintes, através de acessos instantâneos aos catálogos dos seus músicos e gêneros favoritos.

Assim, para o professor e roteirista Rubens Rewald, em entrevista ao Jornal da USP, o grande impacto desse fenômeno que movimenta a era digital e os dias atuais, no que tange ao acesso de conteúdos instantâneos (sem a necessidade de

baixá-los), vai além da facilidade e praticidade do consumidor em usufruir do conteúdo desejado dentro da plataforma. Tonou-se um fenômeno que, proporciona e eleva ao usuário/ouvinte, um status de autonomia e liberdade. Nesse sentido, seguem-se as palavras do professor:

A fisicalidade foi caindo de moda e cada vez mais aumentou o consumo de produtos digitais. Então, as pessoas perderam o hábito de ir em locadoras e de comprar DVDs e o streaming, de um certo modo, supria um pouco esse hábito [...]

Até uns dez anos atrás, o longa-metragem ainda era o produto audiovisual mais consumido, as séries vêm ocupando espaço, principalmente nas gerações mais novas, e o streaming, por natureza, supre muito bem esse consumo de séries. O DVD, você tem que comprar uma caixa e no streaming não, você não ocupa espaço de armazenamento. Foi também ocupando o consumo em relação às TVs de acesso aberto e fechado, porque, com o streaming, você pode assistir ao produto a hora que você quiser, já nas TVs, você é um pouco sujeito à grade, ao horário que as emissoras decidem passar. Então isso, para gerações mais novas, foi determinante [...] (Dall'ara, 2022).

A partir dessa identificação, percebe-se que todo esse movimento digital vivenciado atualmente, permite-nos alcançar em diferentes aspectos, contextos sociais que antes do advento e evolução da internet, eram quase inimagináveis, embora a presença das transmissões radiofônicas já estivesse estabelecida, no decorrer do início do século XX, em um contexto geral ao redor do globo, permitindo as pessoas o acesso às informações, entretenimento e culturas presentes no outro lado do mundo.

Assim, será com a perspectiva histórica-tradicional, que pode-se iniciar o desdobramento da evolução dos meios de difusão musical até a ascensão da tecnologia streaming, partindo-se do princípio de que a música, como um produto cultural simbólico em diversas sociedades, sempre moldou-se a realidade dos meios de comunicação com o seu consumidor, em diferentes épocas e formatos de distribuição.

Posto isso, os elementos iniciais que conduziram o formato do som analógico (primeiro formato de distribuição musical existente) começaram a surgir no final do XIX, com a invenção revolucionária do fonógrafo americano Thomas Edison, através da criação de um aparelho capaz de reproduzir e captar sons por intermédio de um cone acústico com uma agulha na ponta, na qual delineava um cilindro de cera em movimentos circulares. Embora, a qualidade das reproduções era pífia, alavancou-se o comércio de cilindros e discos de goma, que se adaptaram ao modelo

inventado, expandindo-se as possibilidades de exploração comercial, sendo-se o primeiro fenômeno de venda fonográfica e comunicação direta com o consumidor (Assis, 2016).

Após algumas décadas, o disco de vinil já havia se consolidado no seio da sociedade, que posteriormente as tensões da Segunda Guerra Mundial, como forma de amenizar os ânimos da população, elevou-se um consumo voraz à cultura pop e às produções artísticas, como a música, cinema, teatros, literatura, entre outros. Assim, na segunda metade do século XX, adquirir músicas em discos já era habitual e recorrente (Assis, 2016).

Em razão da produção em maior escala da indústria do entretenimento, de modo geral, foi-se necessário a criação de empresas que controlassem a fabricação e o monopólio da produção industrial musical, no caso, as gravadoras (Assis, 2016).

Com as gravadoras, surgiu-se o som comercial, e com o passar dos anos, as gravadoras já detinham um contumaz poder econômico sobre diversos grupos e artistas relevantes nas paradas musicais. As músicas desses artistas, inicialmente eram lançadas no mercado como *singles* (ou seja, um formato de comercialização musical voltado para a divulgação de um álbum ou bandas/grupos musicais), possuindo uma canção em cada lado do disco, artistas de renome como Elvis Presley, se consolidaram no mercado vendendo neste tipo de formato. O conceito de um álbum com uma roupagem de músicas popularizou-se na década de 60, com grupos como *The Beatles* (Heylin, 2012 *apud* Assis, 2016).

Foi no início da década de 80, que uma nova tecnologia para armazenar obras fonográficas precisou emergir, a fim de acompanhar a revolução tecnológica digital que estava nascendo naquele período, levando a indústria musical a se reinventar e as gravadoras a pensarem em novas estratégias decorrentes da queda vertiginosa de vendas dos discos em praticamente todo o mundo capitalista.

Pois bem, o cenário fonográfico em meados de 1982 era de mudanças profundas nesse campo, o som analógico produzido comercialmente tinha um aspecto mecânico, pois o áudio gravado no estúdio era impresso fisicamente no objeto a ser comercializado (disco de vinil), assim com o surgimento do CD (*Compact-Disc*), a indústria musical inclinou-se para o som em formato digital, acompanhada com a evolução dos computadores, resultou-se na expansão do mercado fonográfico, aumentou-se os lucros, e pouco a pouco o que era mecânico e

analógico, deu-se espaço para o som em formato digital. Corrobora-se nesse sentido, as palavras de Assis (2016, local. 1):

As tecnologias de suporte no estúdio foram adaptadas. A mesa de som, peça central de uma configuração analógica, era um item extremamente caro e complexo, onde todos os canais passavam e eram manipulados por botões e controles, gerenciando eletricamente os sons provenientes de ou direcionados para a fita magnética. No estúdio digital o computador é a principal ferramenta, e a mesa se transforma em apenas um controlador, onde os botões apenas enviam instruções para ele. Ela pode reduzir de tamanho e até ser considerada obsoleta, sendo substituída por um mouse e atalhos de teclado.

[...]

Os programas de computador voltados à criação, gravação, edição e mixagem de música ficam mais e mais capazes de substituir os equipamentos físicos, e hoje em dia a maioria dos estúdios são pensados com o computador como ferramenta principal.

Pós impacto positivo que o formato de som digital capitaneado pelos CD's propusera à indústria, um problema de proporções globais começou-se a emergir: a pirataria digital desenfreada. Em síntese, não foi apenas o único problema que as gravadoras começaram a sofrer, além da cristalina queda de vendas dos CD's, com a evolução dos meios digitais, principalmente a disseminação da internet na sociedade, que proporcionou-se às pessoas um maior acesso ao trabalho de um determinado artista. Se antes, um consumidor precisava comprar o disco ou CD do seu artista ou banda preferida, agora ele poderia obter o acesso às músicas através de um simples *download* na rede.

Dito isso, além da pirataria digital, a internet facilitou o contato dos ouvintes com músicos autorais de outros países, que a essa altura, não mais tornava-se imprescindível a figura de uma gravadora como intermediária para a reprodução da sua obra e divulgação de turnês, além de facilitar a comunicação e a troca de informações com outros fãs ao redor do mundo, por meio de blogs e sites, não necessitando o ouvinte informar-se através de rádios ou cartazes espalhados pela sua cidade (Assis, 2016).

Neste ínterim, percebe-se que, conforme a internet avançava-se sistematicamente dentro da sociedade, abriu-se uma vertente pautada à ilegalidade. Onde, a indústria musical, encontrou-se abstraída entre o direito e a reprodução clandestina de obras musicais. Paralelamente, foi-se necessário um aperfeiçoamento de caráter global na proteção dos direitos autorais, em decorrência da forte violação gerada pela pirataria digital.

Assim, fez-se necessário algumas mudanças significativas na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), que após uma conferência em 1996, em Genebra, aprovou-se o conjunto de dois tratados: o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor, e o Tratado sobre Interpretação ou Execução e Fonogramas. Ambos os instrumentos, foram conhecidos como “Tratados de Internet”, vista que sua origem, pauta-se na proteção dos direitos autorais virtuais, atualizando-se para a era digital a tutela das Convenções de Roma e Berna (Zanini, 2015).

Cristalina é a evolução da tecnologia durante a década de 90, assim, já no final da década, o formato de som virtual transcende-se à população, com diversos programas e softwares de reprodução musical, como por exemplo, o player de MP3 chamado *WINAMP*, criado em 1997, foi uma mão na roda para os usuários do *Windows* que buscavam reproduzir as suas músicas, possuindo-se também, além de um *layout* inovador e interativo para a época, diversas funções multimídias interessantes, logo, inevitavelmente, caiu-se no gosto popular (Schendes, 2023).

Claramente, a internet no tocante a esse ponto, tornou-se um pesadelo para artistas e gravadoras. Decorrente da pirataria digital, levou-se a queda nas vendas de CD's ao redor do mundo, a indústria fonográfica não encontrava-se preparada para combater a distribuição informal das reproduções musicais. Esse fenômeno, para Moschetta e Vieira (2018, p. 262-263), dá-se, porque:

apesar da existência de lojas digitais, não conseguiu impedir o aumento da distribuição informal de músicas, de forma que, na metade da década de 2000, uma em cada cinco pessoas fazia o download ilegal de músicas através de ferramentas como Kazaa, LimeWire e eMule

Estima-se, portanto, que no início dos anos 2000, com o aumento fervoroso de usuários na internet, do constante uso das ferramentas de *download* ilegais e do barateamento de mídias de armazenamento, bem como com a invenção de aparelhos portáteis de reprodução musical como foi o caso do *iPod*, suprimiram-se em milhões as vendas de CD's e discos, resultando-se em perdas catastróficas à indústria musical, fazendo-se necessário uma reinvenção nos moldes de produção e distribuição das obras fonográficas (Miguel, 2019).

A reinvenção tornou-se materializada no próprio mercado digital, após mais de uma década, fruto de muitos processos e declínio do mercado fonográfico, os serviços de streaming começaram a se popularizar. Dessa forma, embora o capitão

de vendas desse modelo, cita-se o Spotify, que já estava disponível ao público desde 2008 demorou para alavancar-se, sendo, portanto, apenas em 2016 que o mercado fonográfico começou a se reerguer (Moschetta; Vieira, 2018).

4.2 A remuneração dos artistas musicais pelo streaming

Quanto ao prólogo da problemática acerca da remuneração dos artistas musicais que utilizam as plataformas de streaming para a divulgação e arrecadação dos lucros das suas obras, faz-se necessário, inicialmente, ressaltar-se alguns conceitos básicos, como os dois campos de proteção autoral existentes, sendo os direitos autorais devidos aos autores intelectuais, como os criadores ou compositores originais de uma obra, e os direitos conexos, devidos aos intérpretes ou executantes, aos produtores fonográficos e as empresas de radiodifusão. Assim, na seara musical, esses direitos devem voltar-se pecuniariamente à essas classes de detentores autorais, pela via das vendas das obras musicais físicas (CD's ou discos, por exemplo) ou pela execução pública, no que tange à reprodução musical digital, via plataformas de streaming, sendo atualmente, a forma de distribuição musical mais abrangente no mercado fonográfico.

Pois bem, como o cerne do presente capítulo trata-se das nuances do streaming, realizar-se-á uma explanação inicial do conceito, posicionando-se as suas principais características, nas quais ajudar-se-ão a elucidar os meios de remuneração dos artistas musicais pelas plataformas de streaming, destacando-se também, o papel do ECAD nesse contexto e os direitos à execução pública.

Ao falar-se de reprodução musical digital no Brasil, refere-se a dois tipos de serviços, embora com métodos tecnológicos objetivamente distintos, eles fazem parte da revolução tecnológica na qual a indústria musical vem se moldando desde a virada do século. Encontra-se, portanto, nessa seara: o *download* de músicas digitais e os serviços de streaming.

O streaming, baseia-se na distribuição online, prática e rápida, por meio de pacotes de dados digitais sem a necessidade de baixá-los, na qual o usuário paga pelo serviço disponível, não possuindo a necessidade de armazenar o conteúdo, sendo este reproduzido instantaneamente na medida em que ele é recebido. Em contraste, o *download*, sucintamente, refere-se à aquisição de um arquivo, via

transferência na internet, onde os dados ficarão armazenados e à disposição do consumidor (Francisco; Valente, 2016).

Dessa maneira, o streaming, como forma de distribuição digital, proporciona ao seu usuário o acesso ilimitado ao conteúdo exposto na plataforma, desde que ele possua um login como assinante, mediante pagamentos mensais ou planos anuais, ou mediante um login gratuito, porém com menos liberdade dentro das plataformas. Por sua vez, não é necessário o usuário possuir um determinado espaço disponível para o armazenamento de conteúdo, e, como estímulo ao uso, as plataformas atuais possuem uma acessibilidade de fácil compreensão e interação com o conteúdo desejado, desde músicas, até séries, documentários, filmes e podcasts.

Conceitualmente, divide-se o streaming em duas modalidades de espécies: a interativo e a não interativo. Conforme as lições de Francisco e Valente (2016), no mercado musical, o streaming não interativo, baseia-se em uma programação pré-definida, onde o usuário irá usufruir do conteúdo estabelecido pelo provedor. Torna-se o caso das web rádios ou rádios online, que assemelham a sua programação às rádios tradicionais, podendo haver um *simulcasting*³⁷.

E, o streaming interativo (*webcast on demand*, como é referido pela literatura especializada), é o modelo de distribuição musical “entendido como estático, em oposição ao formato contínuo da web rádio” (Francisco; Valente, 2016, p. 268).

Assim, nesse modelo, nota-se a interação do usuário, onde ele pode determinar o que irá assistir ao seu gosto.

Pois bem, se tratando de streaming não interativo, ou *simulcasting*, o usuário possui uma atuação inteiramente passiva. De modo que, apenas se usufrui do conteúdo apresentado de maneira previamente definida pelo provedor do serviço. O usuário, portanto, não possui autonomia para escolher a sua programação (Dizer o Direito, 2017).

Por exemplo, nesse sentido, seguem-se os programas que transmitem uma programação simultânea e ao vivo pela internet ou não, cita-se a exemplo, as rádios online. Nesse tocante, pode-se elucidar que, com o crescente desenvolvimento das plataformas de streaming não interativos, o futuro das rádios tradicionais é incerto,

³⁷Complementa-se, assim que, para Priestman (2001) citado por Francisco e Valente (2016, p. 268): “As webrádios podem existir somente na Internet, ou proverem o simulcasting de uma programação de radiodifusão ou via satélite; podem também consistir em um único canal (aproximando-se assim da rádio tradicional típica) ou em um conjunto de canais”

levando-se em alguns casos, a necessidade de adaptação dessas para o mundo digital.

Já na modalidade de streaming interativo, que encontra-se o foco do presente capítulo, pode-se classificá-lo como *webcasting*, que é o que ocorre quando o conteúdo fica disponibilizado integralmente ao usuário, gozando este de total autonomia para usufruir do conteúdo das obras. O melhor exemplo para essa classificação, decorre do próprio aplicativo de streaming Spotify, onde o conteúdo (músicas, majoritariamente) ficam disponibilizadas ao usuário assinante com uma conta premium, possuindo acesso ilimitado ao serviço prestado pelo aplicativo, e livre de anúncios de áudios entre as reproduções, ou de forma limitada, através de uma conta *free* ou gratuita (Francisco; Valente, 2016).

No que tange aos artistas independentes, dos mais variados gêneros musicais, que desejam dar o primeiro passo no mercado musical atual, através do streaming, não é mais necessário possuir um intermediário para alcançar o público, como exemplo, as tradicionais gravadoras. É nesse contexto, portanto, que buscar-se-á entender como funciona a distribuição da remuneração aos artistas musicais vinculados ao mundo musical digital.

O aplicativo de streaming Spotify, é atualmente a principal plataforma de streaming musical, embora os serviços como o Youtube, que remunera os seus artistas de acordo com o número de visualizações em seus vídeos, e a Apple Music, não estejam em números, tão distantes. Assim, de acordo com pesquisa a respeito do tema na revista virtual Exame, os números alcançados por esse fenômeno de difusão musical, alcançam 614 milhões de usuários ativos apenas no primeiro trimestre de 2024 (Lopes, 2024).

Pois bem, notoriamente em plataformas de grandes proporções, como o Spotify e o Youtube, o pagamento de direitos autorais aos artistas, de um modo geral, alcança números expressivos. Segundo o último relatório anual oficial do aplicativo Spotify, denominado *Loud & Clear*, por exemplo, mostrou-se que a plataforma alcançou um marco impressionante, pagando US\$ 9 bilhões (cerca de R\$ 45 bilhões em conversão direta) aos detentores de direitos autorais em 2023 (Loud and Clear, 2024).

De antemão, ao adentrar-se na sistemática de distribuição dos royalties ou direitos autorais nas principais plataformas de streaming (Spotify e Youtube), cabe

em apertada síntese, a menção de três importantes intermediários/representantes, que atuam no meio da indústria musical e possuem junto aos artistas e compositores, prerrogativas referentes à essa distribuição, são elas, as gravadoras, editoras e em especial, as agregadoras. Para fins de elucidação, quanto a essa última, cabe-se um olhar com desvelo sobre o seu conceito, pois para muitos profissionais atuante no mercado musical, em um futuro próximo, é o modelo de intermediação musical entre músicos e plataformas de streaming, cotado a substituir as gravadoras tradicionais (Francisco; Valente, 2016).

Nessa esteira, o objetivo das agregadoras é possibilitar aos artistas independentes a distribuição de suas músicas (sem a figura monopolista de editoras ou gravadoras) e a arrecadação dos lucros. Portanto, a agregadora faz o “meio de campo” com as plataformas atuais de streaming, repassando os royalties recebidos das plataformas, diretamente aos artistas. Tendo em vista que, qualquer pessoa hoje, com algum aporte de tecnologia, consegue produzir obras musicais em sua própria casa/estúdio (Francisco; Valente, 2016).

Nesse sentido, como forma de contextualizar essa transformação na indústria musical, destaque-se o relato de um funcionário de uma das plataformas de streaming:

[...] Todo mundo consegue hoje gravar um disco. Antigamente você tinha que ter um estúdio para gravar na fita, para essa fita ir para a masterização, virar um vinil e essas coisas todas. Hoje em dia com o digital ficou muito fácil, toda banda grava, no seu estúdio *home office*, computador e pronto. Tá, mas como que ela bota a música dele disponível? Ele precisa ter um acordo com [plataforma de streaming] para poder botar música (Francisco; Valente, 2016, p. 353)

Ressalta-se que, as agregadoras, como intermediárias não possuem quaisquer relações com o processo de distribuição e arrecadação do ECAD, que pode cobrar os direitos referentes à execução pública diretamente às plataformas de streaming, repassando para as associações vinculadas a ele, sendo estas que irão, posteriormente, repassar aos artistas fonográficos. Portanto, em uma análise enxuta, quando o artista musical se vincula a alguma agregadora, após produzir o seu próprio conteúdo, esta arrecada e repassa os royalties recebidos das plataformas digitais diretamente a ele (Francisco; Valente, 2016).

Têm-se assim, por última análise nesse campo, conforme Francisco e Valente (2016), o modelo mais corriqueiro utilizado para iniciar uma relação entre o artista e

o streaming ainda se baseia, primeiramente, em uma negociação com as tradicionais gravadoras, pelos direitos artísticos e fonográficos. E após, se negocia com as editoras pelos direitos autorais dos compositores. Sendo, ambos os direitos (conexos e autorais) arcados pelas plataformas de streaming.

Acerca da distribuição dos direitos autorais, na figura do Spotify, têm-se duas formas de pagamento das músicas, conforme exposto no próprio site da plataforma: os royalties de gravação e os royalties de composição, o primeiro trata-se dos valores que o artista musical (detentor dos direitos autorais) recebe das gravadoras ou distribuidoras pelo conteúdo gravado na plataforma, e o segundo, diz respeito aos royalties recebidos pelo compositor ou proprietário de uma composição, através de uma editora (detentora dos direitos conexos). Os royalties são gerados através da reprodução de uma música pelo usuário do aplicativo, os valores a respeito dessa distribuição dependem dos contratos individuais que os próprios artistas estabelecem com as gravadoras, por exemplo. Assim, a plataforma não realiza o pagamento diretamente aos artistas, ou seja, os valores são repassados para as empresas que possuem os direitos sobre as músicas (Spotify for Artists, 2024).

Não obstante os valores exatos que são pagos aos artistas não serem oficialmente cristalinos e a plataforma (Spotify) estar contornada de debates e descontentamento de artistas filiados à mesma, é notório que atualmente, este formato de acesso às obras musicais tem-se sedimentado cada vez mais na era digital atual. Pois, especificamente, o próprio aplicativo Spotify, constituiu-se em um cenário onde as pessoas conseguem, com determinada facilidade, acessar os seus gostos e explorar nichos musicais específicos, que só se desenvolveram com o fenômeno das plataformas digitais, por exemplo os gêneros musicais como, folk, indie e demais subgêneros. Nesse sentido, Anderson (2006, p. 21) esclarece, na obra “A Cauda Longa”, que:

Os nichos chegam às centenas, gêneros, dentro de gêneros, dentro de gêneros (imagine toda uma grande loja de CDs inteiramente dedicada às bandas de cabeludos da década de 1980 (hair bands) ou a músicas ambientais rítmicas (ambient dub). Também há bandas estrangeiras, cujos preços as tornavam inacessíveis nas prateleiras de importados, e bandas obscuras ou até etiquetas ainda mais desconhecidas - muitas das quais não têm força suficiente para entrar nas grandes lojas

Na plataforma de streaming Youtube, de acordo com a Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus), primeiramente não se remunera os direitos conexos aos artistas, referindo-se apenas, aos direitos autorais dos autores. Esses direitos, dependem de visualizações no vídeo em específico e da quantidade de inscritos no canal do artista (Abramus, 2024).

Explicitamente, destaca-se que:

O YouTube paga cerca de US\$ 0,25 a US\$ 4,50 por mil visualizações, representando 55% da receita líquida de anúncios em vídeos. Os dados são de usuários, já que a plataforma não divulga o valor pago oficialmente. Além disso, o YouTube paga 45% do Fundo para criadores de Shorts e 70% da receita de produtos como Clubes de Canais e Super Chats.

A receita pode variar significativamente dependendo de vários fatores, como o nicho do canal, a localização do público, o tipo de anúncio exibido, entre outros. Portanto, é importante focar na criação de conteúdo de qualidade e na construção de um público engajado para maximizar as oportunidades de monetização no YouTube (Magalhães, 2024).

Ora, por fim, independentemente da plataforma de difusão musical, entre outras além das duas principais citadas, o debate fundamental em torno do tema, gera-se a respeito do descontentamento da classe (artistas musicais), pela falta de transparência, em torno das formas em que os seus direitos autorais são arrecadados e distribuídos³⁸, pois prevalece atualmente, um carecimento a respeito de como a indústria, de modo geral, disponibiliza esses direitos. Ainda, nesse ínterim, os detentores autorais encontram-se de mãos atadas frente ao monopólio corporativista de uma gestão coletiva (ECAD), na qual desdobrarão os dois últimos segmentos deste capítulo.

4.3 A tutela sobre os serviços de streaming, ECAD e sua estrutura

No Brasil, a tutela jurisdicional sobre os serviços de streaming, em termos objetivos, está em constante aperfeiçoamento. Se por um lado, as novas tecnologias, que se atualizam com determinada facilidade, assessoram em diversos sentidos no dia a dia, por outro, carece o Poder Judiciário de chegar-se a um

³⁸ Entre diversos outros exemplos de descontentamento da classe artística sobre o tema, cita-se, para elucidação, o caso a respeito da cantora pop de enorme prestígio internacional, Taylor Swift, que descontente com a forma de distribuição dos direitos autorais das plataformas de streaming, removeu todas as suas músicas do Spotify. Conforme matéria na revista VEJA, alega a cantora-compositora que: “Não estou disposta a submeter o trabalho da minha vida a um experimento que não compensa justamente os escritores, produtores, artistas e compositores” (VEJA, 2014).

denominador comum acerca desses novos fatos que circundam os serviços de streaming. Assim, diante deste aspecto de obscuridade, também se prejudica o poder legiferante do Legislativo, que ao estabelecer novas normas referentes à era digital vivenciada, têm-se um verdadeiro trabalho fatigante. Por vez, diversos conflitos são levados ao Poder Judiciário e vão para a apreciação do juizado inexistindo alguma norma jurídica específica para o determinado caso, o que leva aos magistrados utilizarem-se de outras fontes, como os princípios, tratados ou convenções internacionais, ou no âmbito musical, referentemente ao plágio, como já mencionado, a regra popular dos oito compassos.

Pois bem, é célebre o aumento dos números de assinantes de serviços pagos do streaming e a influência das plataformas na indústria fonográfica³⁹. Simultaneamente, houve diversas críticas às políticas de remuneração, até mesmo de artistas musicais com enorme prestígio, decorrente da falta de clareza a respeito da distribuição dos seus direitos⁴⁰.

Nesse campo, objetivamente, a disposição dos direitos autorais dos artistas era tratada, exclusivamente, entre ele, as gravadoras e distribuidoras musicais, as quais repassavam os lucros diretamente aos artistas, de acordo com os contratos firmados entre as partes. Assim, artistas que não possuíam vínculos com gravadoras de renome no mercado, notoriamente, logo não detinham lucros relevantes. Nesse contexto, até então, não cabia ao ECAD, a arrecadação e distribuição desses direitos (Francisco; Valente, 2016).

Assim, como uma forma de buscar-se elucidar o entendimento acerca das plataformas digitais, diversos são os casos no país envolvendo a figura do ECAD (como figura central no mercado musical) em algum dos polos, nos quais suas análises e desdobramentos demandariam, exclusivamente, um capítulo inteiro. A despeito disso, chegou-se ao seguinte precedente no qual será abordado a partir de então.

Em fevereiro de 2017, os ministros do STJ, assentaram que as plataformas de serviços de streaming, são caracterizadas como uma forma de transmissão chamada de execução pública. Nesse precedente, objetivamente, a decisão acolheu

³⁹ Conforme dados da Global Music Report de 2023, as receitas de streaming foram responsáveis pela maior parte do faturamento do mercado fonográfico mundial (IFPI, 2024).

⁴⁰ Nesse sentido, tal desconforto artístico restou comprovado na relação contratual entre a gravadora Sony Music e a plataforma de streaming musical Spotify, na qual essa última adiantou 42 milhões de dólares à gravadora, não tendo a mesma repassado a verba aos artistas (Singleton, 2015).

o Recurso Especial do ECAD (nº 1.559.264), cujo teor fundamental, gira-se em torno do art. 68 da Lei 9.610/98, §2º⁴¹ e 3º⁴², e decidiu que é legítima a colheita de direitos autorais do ECAD, pelas transmissões musicais via plataformas de streaming. Assim, a presente decisão condenou a web rádio Oi FM, ao pagamento dos *royalties* referentes aos direitos autorais ao ECAD sobre a execução pública das transmissões, no que concerne as modalidades de streaming *webcasting* e *simulcasting* (Brasil, 2017).

Com efeito, o referido julgado distinguiu os pagamentos referentes aos direitos autorais e direitos conexos, e definiu que:

o *Simulcasting* online realizado pela Oi FM (reprodução online e simultânea dos programas transmitidos na rádio) dá sim causa à cobrança de direitos autorais por execução pública, mesmo que a empresa já pague quase meio milhão de reais por mês ao ECAD pela execução das músicas na rádio [...] (Araújo, 2017).

Por conseguinte, o ministro relator, Ricardo Villas Bôas Cuevas, finalizou o seu voto adotando a seguinte tese “a simples disponibilização de música no meio virtual é considerada uma execução pública, de modo que quem explora qualquer das duas formas de streaming estaria sujeito à cobrança do Ecad” (Araújo, 2017).

O tema, entretanto, abriu margem à diversas interpretações, pois em uma análise genérica, pode-se considerar que a empresa (rádio Oi FM), realizava pagamentos duplos ao ECAD, pelos direitos autorais das músicas tocadas na plataforma, mas em análise ao art. 31⁴³ da Lei 9.610/98, nota-se que, os diversos meios de transmissões das obras (no *simulcasting*), possuem natureza distintas, e a transmissão dessas obras é feita por diferentes agentes, o que confere ao ECAD a cobrança dos direitos autorais pela disponibilização das mesmas nas plataformas.

⁴¹ “Art. 68. [...] § 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica” (Brasil, 1998, cap. II, art. 68, §2º).

⁴² “§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas” (Brasil, 1998, cap. II, art. 68, §3º).

⁴³ “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” (Brasil, 1998, cap. III, art. 31).

Ademais, para o ministro relator, Ricardo Villas Bôas Cuevas, a internet é, de modo geral, um local de frequência coletiva. Assim, entende-se que, a parte final do §3º do art. 68 da Lei 9.610/98, determina o espaço digital em um contexto universal, onde a obra, à disposição aos internautas, se encontra em uma frequência coletiva, atingindo indeterminadas pessoas (Delazeri, 2020).

Em voto divergente, apresentou-se o ministro Marco Aurélio Bellizze, alegando que o streaming na modalidade *webcasting*, não caberia ao enquadramento de execução pública, pois está direcionado ao modo de utilização de obras intelectuais, vinculadas ao direito de reprodução (art. 5º, inciso VI⁴⁴, da Lei 9.610/98), e não a comunicação ao público (art. 5º, V⁴⁵, da Lei 9.610/98). Vale-se a transcrição do voto, em parte:

[...] Há locais virtuais que a despeito da abertura franqueada ao público, ou seja, a caracterização de um acesso indiscriminado aos internautas, não há execução pública de músicas, mas execução individual. E enquanto fato concreto, não se está diante de nenhuma novidade – rememore-se que também em lojas físicas, em que se ofertava à venda CDs, LPs e K7s, era comum se disponibilizar ao consumidor a degustação de trechos do bem que se pretendia adquirir, não de forma coletiva, mas de forma individualizada (em fones de ouvido, por exemplo). A disponibilidade pública, no sentido de acesso assegurado aos consumidores interessados, realizada sem sonorização ambiente, todavia, não enseja, nem nunca ensejou, a cobrança de retribuição ao Ecad [...] (Brasil, 2017, p. 47-48).

Frente a isso, o ECAD, como possui a prerrogativa da arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública de obras musicais, lítero-musicais e fonogramas, passou-se a ter essa prerrogativa também, no âmbito digital, o que torna a instituição o principal mecanismo de articulação das gestões coletivas⁴⁶,

⁴⁴ “Art. 5º. [...] VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido” (Brasil, 1998, título I, art. 5º, inc. VI).

⁴⁵ “Art. 5º. [...] V - comunicação ao público - ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares” (Brasil, 1998, título I, art. 5º, inc. VI).

⁴⁶ Gestões coletivas, para Costa Netto (1998, p. 135), surgem-se em decorrência das dificuldades que o autor de uma obra intelectual enfrenta para proteger os seus direitos autorais, o caminho utilizado, para a melhor administração dos seus direitos patrimoniais, é a transferência desses direitos à empresas especializadas, ou então, “se associe com outros autores para licenciar e receber, de forma conjunta, as remunerações devidas pela utilização de suas obras (gestão coletivas)”. Ainda, nesse ínterim, complementa o autor que, essas modalidades de proteção de direitos autorais evoluem gradativamente, tornando-se o principal mecanismo de controle e arrecadação de direitos autorais na execução pública. Tal sistema de gestão coletiva, portanto, encontra-se fulcro na própria Constituição Federal, no art. 5º, XVII, além de ser regulado pela LDA (9.610/98).

possuindo um papel estratégico e sistemático entre as relações dos diversos componentes da indústria musical (Francisco; Valente, 2016).

Desta forma, o fato é que o debate acerca da legitimidade dos pagamentos ao ECAD se alastra até os dias atuais, com inúmeros artistas descontentes e estudiosos do tema demonstrando problemas relacionados ao sistema de gestão coletiva e principalmente a figura do ECAD, que detém as funções de fiscalização de receitas, autorizações e proibições de execução pública das obras, e a respectiva arrecadação dos lucros e distribuição, através de suas associações vinculadas e delegadas (Francisco; Valente, 2016).

Assim, embora o ECAD trate-se de uma instituição sem fins lucrativos, para Francisco e Valente (2016), a instituição sofre com determinadas críticas referentes a sua atuação dentro de uma lógica empresarial, utilizando-se de verbas retidas em favor da mesma, e não estaria focando no personagem principal desse imbróglio, ou seja, os autores das obras.

Nesse sentido, é o relato de um autor associado à instituição:

Arrecadar, arrecadar e arrecadar. É uma atitude de empresa e o ECAD não é empresa. Ele existe para arrecadar e distribuir, só isso, não tem que gerar lucro e nem déficit e, no entanto isso acontece. (Autor, intérprete, arranjador) (Francisco; Valente, 2016, p. 155).

Por conseguinte, contrapondo-se ao corporativismo “mascarado” da instituição, há autores ligados ao tema que apontam severas críticas ao modelo de gestão coletiva, classificando-o como uma associação “forçosa”, pois obriga ao autor de uma obra, a fim de obter seus direitos patrimoniais, uma determinada vinculação a algumas das associações pertencentes à instituição na execução de obras musicais (Ascensão, [202-]).

Têm-se por fim, em breve síntese, encaminhando-se para o último segmento deste trabalho, o funcionamento das distribuições dos direitos autorais no ECAD, que funcionam, genericamente, no seguinte sistema: as plataformas digitais determinam os valores com as gravadoras pelos direitos conexos dos artistas, e estas repassam a ele a porcentagem determinada em contrato, e com o ECAD, os direitos autorais referentes à execução pública, sendo estes repassados às associações vinculadas a ele, e estas aos respectivos artistas (Francisco; Valente, 2016).

4.4 O direito à execução pública das obras musicais

Inicialmente, partindo-se do pressuposto de que, o direito intelectual é um gênero do qual o direito autoral é espécie, faz-se necessário destacar-se quais as modalidades de direitos musicais existentes no direito autoral. Assim, para Francisco e Valente (2016, p. 225), a tipificação dos titulares autorais “está dividida entre os direitos do autor (distribuídos para os titulares que detêm o direito patrimonial sobre a obra), e os direitos conexos (distribuídos para os detentores dos direitos sobre o fonograma)”.

Partindo-se desta imposição, esses direitos devem, em regra, ser pagos aos autores, quando a música é adquirida através de um suporte físico (como os discos de vinil, ou CD's, por exemplo), ou, eles devem ser pagos através do formato de transmissão via execução pública (plataformas de streaming e estabelecimentos comerciais). Nesse último, o agente arrecadador desses direitos será o ECAD.

Assim, em decorrência do judiciário definir em 2017 que a reprodução musical em plataformas de streaming é uma forma de reprodução pela execução pública, cabe as próprias plataformas o repasse desses valores, na seguinte divisão (genérica):

[...] 30% do valor arrecadado fica com a plataforma de streaming/loja virtual; 58% do valor arrecadado fica com a parte conexa, como produtor fonográfico, intérprete e músicos acompanhantes; 12% do valor arrecadado é para direitos autorais [...] (Lopes, 2023).

Na porcentagem titular à parte conexa, essa divisão ocorre entre as gravadoras ou agregadoras e o artista, via contratos. Quanto ao percentual autoral, no país, encontra-se um formato estabelecido em diferentes tipos de consumo, derivado de dois métodos de arrecadações, a via *download* e a via streaming.⁴⁷

Seguindo-se tal linha de raciocínio, há no cenário musical mundial, quem critique o modelo de distribuição musical via plataformas de streaming pela baixa

⁴⁷ Essas determinações, colocam-se da seguinte forma: *Downloads*: todo o valor arrecadado é repassado para a editora. Nesta situação, aplicam-se as mesmas regras do direito autoral fonomecânico, porém em ambiente digital. Ou seja, não se considera *downloads* como uma forma de execução pública. A divisão dos valores entre a editora e os autores é definida em um contrato firmado entre eles. *Streaming*: aqui há a consideração de execução pública, portanto 25% do valor é recolhido pelo ECAD por esse tipo de execução, repassando posteriormente para associadas e autores, e os 75% restantes são identificados como direitos mecânicos digitais e pagos para as editoras (Lopes, 2023).

lucratividade, prejudicando, majoritariamente, os pequenos artistas. Por outro lado, há aqueles que defendem que a indústria musical digital rende bons lucros, no entanto, ressaltam a questão da transparência.⁴⁸

Assim, para Francisco e Valente (2016, p. 352), muitos defendem as plataformas de streaming pelas receitas geradas a cada vez que uma música é reproduzida. Nesse sentido, os autores trazem um relato de um agente pertencente ao mercado fonográfico, alegando-se que “A principal vantagem é a exposição [...] A gente gera menos dinheiro que outros mercados musicais, como a venda de CDs; mas a gente dura mais tempo no tempo [...]”

Frente a esta faceta positiva aos artistas, principalmente aos que desejam dar o primeiro passo e emplacar no mercado fonográfico atual, onde o digital predomina incontestavelmente, os autores complementam, ainda, que:

A ideia que se buscar emplacar é que a comparação dos ganhos com vendas de CDs não seria adequada, já que, por mais que, de início, a venda de CDs possa gerar mais receitas, o streaming dará receitas sempre que a música for escutada. Ou, ainda, que o valor poderia ser maior que o da venda de CD, considerando que aquele CD fosse muito escutado ao longo do tempo (e o valor de audição superasse o valor de venda) (Francisco; Valente, 2016, p. 352)

Têm-se, portanto, que no mercado fonográfico brasileiro, embora expostos alguns aspectos positivos presentes nas plataformas de streaming, a transparência das distribuições dos direitos autorais do ECAD ainda é um debate cuja tendência seja se desdobrar durante muito tempo. Pois, há relatos de diversos artistas malgrado com a instituição e o seu sistema de pagamentos, aliado as acusações de abusos de direitos autorais e fraudes⁴⁹, o que favorecem, consideravelmente, o histórico negativo do escritório.

Assim, o ECAD, encontra-se como figura protagonista nas relações fonográficas, cujas prerrogativas, desenvolvem-se quanto às arrecadações e distribuições dos direitos autorais e fiscalizações da execução pública no país, porém além de possuir pouca clareza a respeito dos seus métodos, também é

⁴⁸ Nesse sentido, afirma Bono, vocalista da banda U2, que: "O Spotify está pagando até 70% de toda a receita deles em direitos autorais. O problema é que as pessoas não sabem onde está o dinheiro, porque as gravadoras não têm sido transparentes" (Gazeta do Povo, 2014).

⁴⁹ Ilustradamente, no campo da fraude, há o exemplo do caso em que houve o desvio de valores oriundos de direitos autorais, entre o cidadão Milton Coitinho e a associação de compositores UBC, filiada ao ECAD (Miranda, 2013).

rodeado por incertezas quanto a sua própria integridade no posto e funções que desempenha atualmente (Francisco; Valente, 2016).

Desta feita, é notória a dificuldade da instituição em controlar e fiscalizar as transações referentes às execuções públicas, além da existência de fiscais fraudulentos, denigri, junto com outros problemas inerentes à instituição, a imagem da mesma perante a sociedade. É neste contexto que, os direitos autorais em obras musicais, principalmente nas plataformas digitais, encontram-se no país, cuja falta de transparência da instituição arrecadadora, frente a distribuição dos direitos autorais musicais e a baixa remuneração de grande parte dos artistas que visam iniciar nas plataformas, constituem um cenário negativo para o tema.

5 CONCLUSÃO

É unânime que, após todo o conteúdo apresentado, as novas tecnologias mudaram a forma de como as pessoas consomem conteúdos para entretenimento, sejam eles filmes, séries, documentários, músicas, podcasts, entre outros. Porém, indo mais adiante, mudou-se também, a indústria e os formatos de difusão musicais, principalmente, a maneira como são distribuídos os valores referentes aos direitos autorais dos artistas musicais, frente as gestões coletivas instituídas pela lei nacional dos direitos autorais (9.610/98).

Visou-se no presente trabalho, inicialmente, construir uma linha do tempo, onde percorre-se a história e a evolução dos direitos de autor, os quais fazem parte da tutela dos direitos intelectuais. Logo, destacou-se alguns aspectos gerais desse campo de proteção e a legislação nacional, o direito de autor frente ao acesso à cultura, bem como alguns instrumentos de proteção internacionais do direito de autor (por exemplo, o modelo americano do *copyright*).

Também, desdobraram-se algumas teorias elencadas pela doutrina especializada sobre o tema, chegando-se a conclusão de que os direitos intelectuais hoje, no país, predominantemente, formam-se na teoria dualista, onde há a divisão em duas escalas no campo autoral: os direitos patrimoniais do autor, referentes ao monopólio e exploração da obra frente a terceiros, e os direitos morais ou pessoais do autor, que derivam da personalidade e a sua íntima ligação espiritual com a obra, bem como as violações desses direitos autorais, adentrando na perspectiva do plágio e da contrafação. Logo, os direitos conexos dos autores, nos quais pode-se distingui-los como análogos aos direitos de autor. Sendo os titulares desses direitos, as pessoas que de alguma forma ou outra, contribuíram para a produção intelectual de uma obra, ou simplesmente em sua divulgação para o mercado.

Nos segmentos finais, adentrou-se no mundo musical digital. A evolução dos meios de difusão musicais por vez, é notória e absolutamente imperativa. Desde os formatos iniciais de produção musical, baseada no som analógico, até os formatos de produção atuais, amparados com o resultado da evolução tecnológica, durante todas essas décadas, o streaming veio à tona, e provavelmente, perdurará por muito tempo. Nesse campo, em apertada síntese, desdobram-se as espécies de streaming, sendo elas o *simulcasting* e *webcasting*, bem como, quem são os

detentores dos direitos autorais musicais desse segmento, como as gravadoras, agregadoras e editoras.

Já no foco central do presente trabalho, abordou-se a possibilidade do ECAD, como o sistema de gestão coletiva musical, responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das obras, de realizar as cobranças via plataformas de streaming, haja vista que as mesmas foram consideradas formatos de execução pública pelo STJ (REsp nº 1.559.264/RJ). Assim, expôs-se as opiniões positivas e negativas de artistas e personagens que atuam no mundo musical digital, destacando também alguns problemas que o próprio ECAD possui em suas funções no cenário musical brasileiro. Viu-se, portanto, que a problemática essencial gira-se em torno da transparência sobre a remuneração dos artistas pelas plataformas de streaming. Não obstante a facilidade ao acesso dessas obras atualmente, restou evidente que todo o sistema de arrecadação dos direitos autorais desses artistas é precário.

É evidente que ainda há um longo caminho a ser clareado para que se diminuam os atritos entre o artista original de uma obra musical e o processo até chegar no consumidor final das mesmas. Desta forma, inicialmente, pensar-se em propostas que minimizem esses atritos se faz jus, como por exemplo, algumas modificações nas próprias plataformas de streaming, com métodos e ferramentas que proporcionam aos artistas visualizar os valores que lhe são por direito, possuindo um amplo acesso aos detalhes da execução pública das suas músicas disponibilizadas nessas plataformas, como por exemplo, os números de acessos às mesmas, o tempo de audição dos ouvintes nas suas músicas, entre outros.

Nesse sentido, viabilizar medidas que transmitam clareza e transparência acerca da distribuição dos direitos autorais se mostra, primeiramente, essencial, embora sejam tarefas difíceis, pois como os próprios relatos apontam, o sistema de arrecadação e distribuição ainda atua em moldes corporativistas. Tal realidade inócua, apenas seria mudada se o principal protagonista desta relação, o verdadeiro detentor dos direitos autorais, saísse de um papel absorto no sistema, para tornar-se a figura central de toda a conjuntura. Mudanças nas quais, também poderiam ser frutos de debates entre todos os atores de uma relação fonográfica, desde os artistas, intermediários e as plataformas, para que se chegasse em um denominador

comum, visando diminuir a disparidade das arrecadações de royalties existente entre um artista com reconhecimento internacional e um artista desconhecido.

No mesmo tocante, além de mudanças administrativas nos formatos de arrecadações e distribuições dos direitos autorais, visando mais igualdade, clareza e transparência ao artista, unido a isso, também é oportuno a médio e longo prazo, uma maior atenção da legislação autoral do país, embora seja difícil o controle judiciário acerca do tema, pois conforme todo o exposto, o mundo digital está em constante evolução. Por vez, garantir ao artista uma tutela mais substancial das suas obras é essencial e necessária, para que ele se sinta mais amparado e resguardado pela legislação, principalmente no mundo digital. Assim, o autor sem uma proteção autoral eficiente e sólida, dificilmente terá uma manifestação intelectual apropriada e salutar, e irrefutavelmente, sem um autor, não há obras para usufruir.

REFERÊNCIAS

- ABRAMUS. Youtube: monetização + direitos autorais. **Abramus**. [S.l], 2024. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/14938/youtube-monetizacao-direitos-autorais/>. Acesso em: 1 maio 2024.
- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. 5 Ed. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Azimn30tFbUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 maio 2024.
- ARAÚJO, Diogo. Música na web não é execução pública e não deve gerar pagamento ao Ecad. **Consultor jurídico**, propriedade intelectual. [S.l], 13 ago. 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2017-ago-13/diogo-araujo-musica-internet-nao-gerar-pagamento-ecad/>. Acesso em: 1 maio 2024.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.
- ASCENSÃO, J. O.; SANTOS, M. J. P. D.; JABUR, W. P. **Direito Autoral**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2021. *E-book*.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. Representatividade e legitimidade das entidades de gestão coletiva de direitos autorais. [S.n.]. [S.l], [202-]. Disponível em: <https://www.oa.pt/upl/%7B4b4a9e38-4966-454c-ae50-678ff72be95c%7D.pdf>. Acesso em: 1 maio 2024.
- ASSIS, Paulo. Um breve panorama da evolução da tecnologia musical: promessas e riscos para a diversidade de expressões culturais. *In*: HANANIA, Lilian Richieri; NORODOM, Anne-Thida (orgs.). **Diversidade de Expressões Culturais na Era Digital**. Tradução: Lilian Richieri Hanania; Anne-Thida Norodom. 1.ed. São Paulo, SP: Teseopress, 2016. p. 7-8. Disponível em: <https://www.teseopress.com/diversidadedeexpressoesculturaisnaeradigital/chapter/um-breve-panorama-da-evolucao-da-tecnologia-musical-promessas-e-riscos-para-a-diversidade-de-expressoes-culturais/>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- AUTORIA FÁCIL. O que é a regra dos oito compassos? Qual sua relação com o plágio? **Autoria Fácil**. [S.l], 2 set. 2019. Disponível em: <https://www.autoriafacil.com/regra-dos-oito-compassos/> Acesso em: 07 abr. 2024.
- BARBOSA, Denis Borges. **Direito de autor**: questões fundamentais de direito de autor. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2013.
- BASSO, Maristela. **O Direito Internacional da Propriedade Intelectual**. Porto Alegre: Editora Livraria do Advogado, 2000.
- BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BRASIL. **Decreto-lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940.** Código Penal. Brasília, DF: Presidência da República, [2024]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 08 abr. 2024.

BRASIL. **Decreto-lei n. 3.689, de 3 de outubro de 1941.** Código de Processo Penal. Brasília, DF: Presidência da República, [2023]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3689.htm. Acesso em: 08 abr. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Presidência da República, [2024]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 08 abr. 2023.

BRASIL. **Lei de 11 de agosto de 1827.** Crêa dous Cursos de sciencias Juridicas e Sociaes, um na cidade de S. Paulo e outro na de Olinda. Rio de Janeiro: Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brazil, [1827]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim.-11-08-1827.htm Acesso em: 08 abr. 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.** Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2013]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 23 out. 2023.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça (STJ). **Recurso Especial Nº 1.559.264/RJ.** RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. INTERNET. DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. TECNOLOGIA STREAMING. SIMULCASTINGE WEBCASTING [...]. Recorrente: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD. Recorrido: Oi Móvel S.A. Relator: Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, 08 fev. 2017. Disponível em: https://scon.stj.jus.br/SCON/GetInteiroTeorDoAcordao?num_registro=201302654647&dt_publicacao=15/02/2017. Acesso em: 1 maio 2024

BUSARELLO, Raul Inácio; ULBRICHT, Vania Ribas. **Práticas e geração de conhecimento frente às novas mídias.** São Paulo: Pimenta Cultural, 2014. 154p. Disponível em: http://pgcl.uenf.br/arquivos/ebook-praticasegeracaodeconhecimentofrentenasnovasmidias_011120181607.pdf. Acesso em: 22 out. 2023.

CABRAL, Plínio. **A Nova Lei de Direitos Autorais – Comentários.** São Paulo: Harbra, 2003.

CALAZANS, Ricardo. Brasil entra em ranking dos países com piores leis de direitos autorais do mundo e especialista diz que prejuízos para a população podem ser grandes. **Jornal O Globo.** Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/brasil-entra-em-ranking-dos-paises-com-piores-leis-de-direitos-autorais-do-mundo-especialista-diz-que-prejuizos-para-populacao-podem-ser-grandes-2774528>. Acesso em: 23 out. 2023.

CHAVES, Antônio. Plágio. **Revista de informação legislativa**, Brasília/DF, v. 20, n. 77, p. 403-424, jan./mar. 1983. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/181420>. Acesso em: 26 mar. 2024.

CHAVES, Antônio. **Direito de autor: princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

COPYRIGHT. Estados Unidos Lei De Direitos Autorais. **International Copyright Service**. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://copyrightservice.net/pt/copyright/us>. Acesso em: 22 out. 2023.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil**. 1. ed. São Paulo: FTD, 1998.

COSTA NETTO, J. C. **Direito Autoral no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2023. *E-book*.

CUPIS, Adriano de. **Os direitos da personalidade**. 1. ed. Campinas: Romana, 2004.

DALL'ARA, João. Crescimento do streaming modifica o consumo de produções audiovisuais. **Jornal da USP**, atualidades. São Paulo, 20 abr. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/crescimento-do-streaming-modifica-o-consumo-de-producoes-audiovisuais/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

DELAZERI, Diogo. O Entendimento do Recurso Especial de nº1559264/RJ nos casos de execução pública na tecnologia streaming. **Jusbrasil**. [S.l.], 2020. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/o-entendimento-do-recurso-especial-de-n-1559264-rj-nos-casos-de-execucao-publica-na-tecnologia-streaming/661683799>. Acesso em: 1 maio 2024.

DIZER O DIREITO. Serviços de streaming, como Spotify e Netflix, têm que pagar direitos autorais ao ECAD? **Dizer o direito**. [S.l.], 10 abr. 2017. Disponível em: <https://www.dizerodireito.com.br/2017/04/servicos-de-streaming-como-spotify-e.html>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Dia Mundial da Voz: “Garota de Ipanema” mantém a liderança das músicas brasileiras mais gravadas. **ECAD**, notícias. [S.l.], 16 abr. 2023. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/dia-mundial-da-voz-garota-de-ipanema-mantem-a-lideranca-das-musicas-brasileiras-mais-gravadas/>. Acesso em: 23 out. 2023.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). Perguntas frequentes – o que é execução pública? **ECAD**. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/faq/o-que-e-execucao-publica-musical/>. Acesso em: 07 abr. 2024.

FERRAZ SILVA, Obdália Santana. Entre o plágio e a autoria: qual o papel da universidade? **Revista Brasileira de Educação**, Universidade do Estado da Bahia,

campus XIV, Departamento de Educação, Bahia, v. 17, n. 38, p. 357/414, maio/ago. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782008000200012>. Acesso em: 07 abr. 2024.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito autoral: da antiguidade à internet**. 1. ed. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FRANCISCO, Pedro Augusto P.; VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming: ECAD, Direito autoral e música no Brasil**. Rio de Janeiro: ed. Beco do Azougue, 2016. 392 p.

GAZETA DO POVO. Bono defende Spotify e diz que gravadoras precisam ser transparentes. **Gazeta do povo**, música. [S.], 7 nov. 2014. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/bono-defende-spotify-e-diz-que-gravadoras-precisam-ser-transparentes-efw0irpwj204l9zmlszadv5n2/>. Acesso em: 1 maio 2024.

GUEIROS JR., Nehemias. **O direito autoral no 'show business': tudo o que você precisa saber**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. v.1: a música.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1994.

IFPI. Global Music Report: Global Recorded Music Revenues Grew 10.2% In 2023. News. **IFPI Representing the recording industry worldwide**. [S.], 21 mar. 2024. Disponível em: <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-global-recorded-music-revenues-grew-10-2-in-2023/>. Acesso em: 1 maio 2024.

LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. 1. ed. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

LEITE, Eduardo Lycurgo, **Plágio e outros estudos em direito de autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

LOPES, André. No balanço do Spotify, o ritmo é de crescimento de usuários e assinantes premium. **Exame**. Tecnologia. São Paulo, 23 abr. 2024. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/no-balanco-do-spotify-o-ritmo-e-de-crescimento-e-usuarios-e-de-assinantes-premium/>. Acesso em: 01 maio 2024.

LOPES, Michele. Direitos autorais na música e as plataformas digitais. **Escola Britânica de artes criativas e tecnologia/EBAC**, audiovisual. [S.], 14 nov. 2023. Disponível em: <https://ebaonline.com.br/blog/direitos-autorais-na-musica-e-as-plataformas-digitais>. Acesso em: 1 maio 2024.

LOUD AND CLEAR, Our Annual Music Economics Report. **Loud and Clear/Spotify**. [S.], 2024. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/>. Acesso em: 1 maio 2024.

MAGALHÃES, Williane. Monetização do YouTube 2024: como funciona o pagamento para youtubers? **Remessa online**. [S.], 25 abr. 2024. Disponível em:

<https://www.remissaonline.com.br/blog/monetizacao-do-youtube/>. Acesso em: 01 maio 2024.

MAUREL-INDART, H el ene. **Du Plagiat**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

MENDES, Diego, CHAVES, Karla e SANTORO, Ti . Pirataria: prejuízo do Brasil com comércio ilegal ultrapassa R\$ 280 bilhões. **CNN Brasil**. [S.l.], 31 maio 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/pirataria-prejuizo-do-brasil-com-comercio-ilegal-ultrapassa-r-280-bilhoes/> Acesso em: 07 abr. 2024.

MENEZES, Elisang la D. **Curso de Direito Autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

MIGUEL, Ant nio Carlos. A música na era da internet. **G1**. Rio de Janeiro, 12 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/blog/antonio-carlos-miguel/post/musica-na-era-de-internet.html>. Acesso em: 17 abr. 2024.

MIRANDA, André. Caso Coitinho tem dois condenados por fraude em direito autoral. **O globo**, cultura. [S.l.], 09 ago. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/caso-coitinho-tem-dois-condenados-por-fraude-em-direito-autoral-9450526>. Acesso em: 1 maio 2024.

MORAES, Rodrigo. **A Fun o Social da Propriedade Intelectual na Era das Novas Tecnologias**. Brasil: Ministério da Cultura: Secretaria de Políticas Culturais, 2004.

ORGANIZA O MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL – OMPI. La OMPI por dentro. **Ompi**. [S.l.], [202-]. Disponível em: <https://www.wipo.int/about-wipo/es/>. Acesso em: 23 out. 2023.

OSCHETTA, P.H.; VIEIRA, J. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. **SciELO**. Porto Alegre, ano 20, n. 49, p. 262-263, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/5XZxPbPwL7VhPdhdLgBmzfF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr. 2024.

PANZOLINI, Carolina; DEMARTINI, Silvana. **Manual de direitos autorais**. Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administra o, 2020. Disponível em: https://portal.tcu.gov.br/data/files/57/72/86/60/35FA6710FE28B867E18818A8/Manual%20Direitos%20Autorais%202020_Web.pdf. Acesso em: 23 out. 2023.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2756/Direitos%20Autorais.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

PIRES, Débora Costa. **História da música: antiguidade ao barroco**. Indaial: Uniasselvi, 2019. Disponível em: <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=36790>. Acesso em: 22 out. 2023.

RIO DE JANEIRO. Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (6ª Câmara de direito público). **Apelação Cível nº 0090503-21.2007.8.19.0001**. APELAÇÃO CÍVEL. RESPONSABILIDADE CIVIL. PRETENSÃO INDENIZATÓRIA DE DANOS MORAIS. SUPOSTO PLÁGIO DE JINGLE POLÍTICO [...]. Apelante: DIRETORIO NACIONAL DO PARTIDO DOS TRABALHADORES e outros. Apelado: OS MESMOS. Relator: Des. Andre Ribeiro, 29 de maio de 2018. Disponível em: <https://www3.tjrj.jus.br/consultaprocessual/#/consultapublica#porNumero>. Acesso em: 1 maio 2024.

RODRIGUES, Mariana. 5 músicas famosas processadas por plágio: de Beatles a Miley Cyrus [LISTA]. **Rolling Stone Brasil**. [S.], 2 mar. 2021. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/5-musicas-famosas-processadas-por-plagio-de-beatles-miley-cyrus-lista/> Acesso em: 07 abr. 2024.

SANTOS, M. S. A responsabilidade civil extracontratual no direito romano: análise comparativa entre os requisitos exigidos pelos romanos e os elementos de responsabilidade civil atualmente existentes. **Revista de Direito Civil Contemporâneo**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 221-240, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rdcc/article/view/157766>. Acesso em: 22 out. 2023.

SANTOS, M. J. P. D. **Direito de autor e direitos fundamentais**. São Paulo: Saraiva, 2011. *E-book*.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça de São Paulo (9ª Câmara de Direito Privado). **Apelação Cível nº 355-481-4**. APELAÇÃO - Direito autoral – Utilização da ré em seu periódico da expressão ‘o bicho vai pegar’ – Pretensão do autor em receber direitos autorais relacionados à mencionada frase por ser refrão de uma música de sua autoria – Inadmissibilidade [...]. Apelante: Eujácio Carvalho Souza. Apelada: Empresa Folha da Manhã S/A. Relator: Sergio Gomes, 07 de agosto de 2007. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cjsg/getArquivo.do?cdAcordao=1006560&cdForo=0>. Acesso em: 1 maio 2024.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça de São Paulo (4ª Câmara de Direito Privado; foro central). **Apelação Cível nº 1012128-08.2018.8.26.0001**. APELAÇÃO - Ação de Indenização por Direitos Autorais. Alegação de plágio da sua obra "Caminhos de Maria", e aquela escrita e reproduzida "Do Outro Lado do Paraíso". Sentença improcedente. Inconformismo [...]. Apelante: Celia Moreira Mendes da Silva. Apelada: Rede Globo de televisão e Walcir Rodrigues Carrasco. Relator: Fábio Quadros, 28 de setembro de 2021. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cposg/search.do?conversationId=&paginaConsulta=0&cbPesquisa=NUMPROC&numeroDigitoAnoUnificado=1012128-08.2018&foroNumeroUnificado=0001&dePesquisaNuUnificado=1012128-08.2018.8.26.0001&dePesquisaNuUnificado=UNIFICADO&dePesquisa=&tipoNuProcesso=UNIFICADO>. Acesso em: 1 maio 2024.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça de São Paulo (7ª Câmara de Direito Privado, votação unânime). **Apelação Cível nº 1043717-78.2019.8.26.0002**. APELAÇÃO - Direito Autoral. Plágio. Ação de indenização por danos morais. Aluna do curso de

mestrado que teve seu trabalho copiado e alterado na instituição de ensino. Preliminares afastadas [...]. Apelante: Obras sociais e educacionais de luz osel, Aryana Vicente de Sousa e Antonio Jackson de Souza Brandao. Apelada: Larissa de Souza Correia. Relator: Des. Costa Netto, 14 de abril de 2021. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/cpopg/show.do?processo.codigo=02001W49C0000>. Acesso em: 1 maio 2024.

SARTÓRIO, M. T. E. S.; AMARAL, S. T. A proteção dos direitos humanos fundamentais no direito autoral das músicas. **Revista de Direito Autoral**, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/1080> Acesso em: 22 out. 2023.

SCHENDES, William. Winamp: tocador de música popular nos anos 90 é relançado. **Olhar digital**, internet e redes sociais. São Paulo, 18 abr. 2023. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2023/04/18/internet-e-redes-sociais/winamp-tocador-de-musica-popular-nos-anos-90-e-relancado/>. Acesso: 17 abr. 2024.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução: Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SILVA, A. C. A tutela das criações intelectuais e a existência do direito de autor na antiguidade clássica. **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, v. 17, ago. 2014. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-civil/a-tutela-das-criacoes-intelectuais-e-a-existencia-do-direito-de-autor-na-antiguidade-classica/>. Acesso em: 22 out. 2023.

SINGLETON, Micah. This was Sony Music's contract with Spotify. **The verge**, sony, spotify. [S.], 19 maio 2015. Disponível em: <https://www.theverge.com/2015/5/19/8621581/sony-music-spotify-contract>. Acesso em: 1 maio 2024.

SPOTIFY FOR ARTISTS. Royalties. **Spotify for artists**, Início, como começar. [S.], 2024. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>. Acesso em: 1 maio 2024.

TJDFT. Agência de viagem deve indenizar por violação de direitos autorais, **Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios**. Brasília/DF, jun. 2017, Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2017/junho/agencia-de-viagem-deve-indenizar-por-violacao-de-direitos-autorais-1> Acesso em: 07 abr. 2024.

TRIDENTE, Alessandra. **Direito autoral**: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

VALENTE, Mariana Giorgetti. Direitos autorais como comércio internacional: desafios políticos. In: NALINI, José Renato (Org.). **Propriedade Intelectual em Foco**. 1.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/11874/Direitos%20autorais%20como%20com%C3%A9rcio%20internacional%20->

%20desafios%20pol%C3%ADticos%20-%20Mariana%20Valente.pdf. Acesso em: 22 out. 2023.

VANIN, Carlos Eduardo. Propriedade Intelectual: conceito, evolução histórica e normativa, e sua importância. **Jusbrasil**. [S./], 2016. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/propriedade-intelectual-conceito-evolucao-historica-e-normativa-e-sua-importancia/407435408>. Acesso em: 23 out. 2023.

VEJA. Taylor explica retirada de músicas do Spotify: 'Não compensa'. **Veja**. Cultura. [S./], 7 nov. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/taylor-explica-retirada-de-musicas-do-spotify-nao-compensa>. Acesso em: 1 maio 2024.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, Porto Alegre, n. 39, 2010. Disponível em: https://revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/leonardo_zanini.html. Acesso em: 22 out. 2023.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. A proteção internacional do direito de autor e o embate entre os sistemas do copyright e do droit d'auteur. **Revista SJRS**. Rio de Janeiro, v. 18, n° 30, p. 115-130, abr. 2011. Disponível em: <https://www.jfrj.jus.br/sites/default/files/revista-sjrj/arquivo/242-994-3-pb.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de Autor**. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2015.