



**PUC
GOIÁS**



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE DIREITO E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
NÚCLEO DE PRÁTICA JURÍDICA
COORDENAÇÃO ADJUNTA DE TRABALHO DE CURSO
ARTIGO CIENTÍFICO

**PROPRIEDADE INTELECTUAL E FONOGRAMAS:
DIREITOS DO AUTOR EM CONCORRÊNCIA COM AS
TRANSFORMAÇÕES DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**

ORIENTANDA: PABLINY RODRIGUES BORGES
ORIENTADORA: Ma KENIA CRISTINA FERREIRA DE DEUS LUCENA

GOIÂNIA

2021

PABLINY RODRIGUES BORGES

**PROPRIEDADE INTELECTUAL E FONOGRAMAS:
DIREITOS DO AUTOR EM CONCORRÊNCIA COM AS
TRANSFORMAÇÕES DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**

Artigo Científico apresentado à disciplina Trabalho de Curso II, da Escola de Direito e Relações Internacionais, Curso de Direito, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUCGOIÁS).

Prof. (a) Orientador (a): Ma Kenia Cristina Ferreira de Deus Lucena

GOIÂNIA

2021

PABLINY RODRIGUES BORGES

**PROPRIEDADE INTELECTUAL E FONOGRAMAS:
DIREITOS DO AUTOR EM CONCORRÊNCIA COM AS
TRANSFORMAÇÕES DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**

Data da Defesa: 25 de maio de 2021

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Ma Kenia Cristina Ferreira de Deus Lucena

Nota

Examinadora Convidada: Prof. Ma Goiacymar Campos dos Santos

Nota

À Silvania e Paulo,
Paulo Júnior,
e Igor.

Agradeço primeiramente à Deus por seu cuidado, sustento e amor.

Meus pais que sempre me inspiram, ensinam e oferecem tudo que preciso para nunca desistir, serei infinitamente grata.

Obrigada a meu irmão que me influencia positivamente e nunca falha em me direcionar a novos horizontes, Igor, sua presença constante em minha vida e todo amor que tem comigo me levam a gratidão por sua existência.

Por fim, sou profundamente grata a minha orientadora Kenia Cristina Ferreira de Deus Lucena, que não hesitou em me guiar durante esta trajetória importante, me ensinando e iluminando com sua sabedoria e paciência. Sem ela, não conseguiria concluir este ciclo com maestria. E muito obrigada a Prof. Goiacymar Campos dos Santos por assumir o papel de examinadora deste artigo, oferecendo com atento os últimos passos que trilhei nesta trajetória, sem você também não seria possível.

SUMÁRIO

RESUMO	7
INTRODUÇÃO	7
1 DIREITOS AUTORAIS.....	9
1.1 BREVES CONSIDERAÇÕES.....	9
1.2 DIREITOS PATRIMONIAIS E MORAIS	13
1.3 OBRAS MUSICAIS EM DOMÍNIO PÚBLICO	16
1.4 LEI N° 9.610/98.....	18
1.5 DIREITOS CONEXOS.....	19
2 A EXECUÇÃO PÚBLICA DAS OBRAS MUSICAIS	22
2.1 EXECUÇÃO PÚBLICA.....	22
2.2 GESTÃO DO ECAD.....	24
3 PLATAFORMAS DIGITAIS DE DISTRIBUIÇÃO DE MÚSICA	27
3.1 TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS NO CONSUMO DA MÚSICA.....	27
3.2 PLATAFORMAS DE STREAMING	30
3.3 DIREITOS AUTORAIS EM FACE DAS PLATAFORMAS DIGITAIS	33
CONCLUSÃO.....	36
REFERÊNCIAS	39

PROPRIEDADE INTELECTUAL E FONOGRAMAS: DIREITOS DO AUTOR EM CONCORRÊNCIA COM AS TRANSFORMAÇÕES DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Pabliny Rodrigues Borges¹

RESUMO

A arte da música sempre acompanhou as transformações propagadas pelo homem. A expressão que emana desta arte reflete sua preciosidade de transmitir para as pessoas reconforto, identidade e apoio para expressar suas opiniões e sentimentos. A música é uma presença evidente em diversas circunstâncias históricas, em harmonia com a criatividade e vivência de seu povo, tal qual, foi adaptada às características da sociedade contemporânea em que a internet integra todos os aspectos sociais, e provoca transformações tecnológicas em todos os meios. A música digital, distribuídas nas plataformas de streaming, como um exemplo do modo que os fonogramas foram inseridos com as mudanças do mundo atual, e a avaliação do crescimento do consumo do streaming em comparação com a queda das vendas físicas de álbuns e singles expôs a relevância do estudo. Foi fundamental a discussão do valor dos direitos autorais, na sua essência moral e patrimonial, e como se tutela em face sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Direitos autorais, música, plataformas digitais, streaming, autor.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a temática da propriedade intelectual que engloba a ciência jurídica dos Direitos Autorais, dispondo sobre o autor e os detentores dos direitos conexos, seus direitos morais e patrimoniais, e o modo que reverberam na sociedade contemporânea em que para se escutar música não é mais necessário comprar um CD físico, bastando apenas baixar um aplicativo de alguma plataforma digital que permite ao usuário escutar as obras música da maneira e tempo que quiser.

¹ Acadêmica do Curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pablinyrodrigues@hotmail.com.

O principal intento é avaliar a cobertura dos direitos autorais do autor de obras musicais, através do exame da Lei nº 9.610/98, com o intuito de compreender o grau de proteção dos fonogramas na sociedade atual. Ademais, é significativo abordar os conceitos relacionados ao direito autoral, examinar a questão do domínio público na Lei de Direito Autoral e as formas de arrecadação e distribuição de música e demonstrar como a internet e a tecnologia influenciam na proteção dos direitos autorais, com atenção dedicada as obras musicais.

A pesquisa segue o método dedutivo, na medida em que observou as várias regras regulamentadoras da Lei de Direitos Autorais, no sentido de gerar enunciados sobre as relevâncias do regramento, de acordo com sua capacidade de correlacionar a lei aos fenômenos sociais. A técnica pautou em pesquisa bibliográfica, assim o estudo teórico, embasou-se na lei e na jurisprudência, acerca dos princípios constitucionais bem como sobre as normas de direito autoral, o contexto histórico, as características dos fonogramas, direitos conexos, patrimoniais e morais, identificação das fontes de regulamentação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad); análise da motivação legislativa na proposição e elaboração da legislação nacional; estudo crítico do material doutrinário sobre as plataformas digitais de distribuição de obras musicais; seleção e análise de decisões jurisprudenciais dos principais tribunais nacionais sobre os litígios congruentes a matéria em estudo; artigos publicados em revistas especializadas, textos publicados na internet, tudo com o propósito de determinar, com base na doutrina e legislação pertinentes e decisões judiciais existentes, a titularidade original da produção intelectual nos institutos de ensino e pesquisa.

A seção 1 se designa a profunda análise da Lei nº 9.610/98, com base nos estudos de Fábio Ulhoa Coelho (2012), em que se abordaram os direitos patrimoniais, morais e direitos conexos, no passo em que do ato de criação de uma obra nascem os direitos morais e patrimoniais do criador, dos artistas intérpretes e executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão, de tomar todas as decisões pertinentes a obra, pois ao seu criador e aqueles conexos a este, é justo o direito de recolher o seu proveito econômico, como forma de garantir uma fonte de subsistência.

A seção 2 ocupa-se a desmembrar o direito de autorização do autor ou titular, para serem utilizadas composições musicais ou literomusicais, fonogramas e execuções públicas para a comunicação da obra com o público. Com enfoque no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, organização encarregada de licenciar e arrecadar

rendimentos de direitos autorais para as associações brasileiras, referentes a execução pública dos fonogramas, fonte do direito patrimonial do autor, Francisco e Valente (2016), agregam ao conhecimento de como funciona a gestão do Ecad.

Por fim, a seção 3, destina-se ao estudo da música digital, aquela gravada e disponibilizada a partir de equipamentos eletrônicos e plataformas digitais, onde as obras musicais são distribuídas, equivalente aos serviços de streaming² e downloads de música, com os ensinamentos de Francisco e Valente (2016), se propondo a compreender como os direitos autorais se adequam as plataformas digitais.

1 DIREITOS AUTORAIS

Os direitos autorais, serão analisados com base na Lei de Direitos Autorais de nº 9.610, de fevereiro de 1998, apontando sua essencialidade de proteger os direitos patrimoniais e morais do autor, e os que lhe são conexos, das obras musicais.

1.1 BREVES CONSIDERAÇÕES

O direito é a uma ciência dotada de vários ramos científicos como o Direito Constitucional, Direito Civil, Direito Administrativo, Direito Empresarial, dentre outros. E, o Direito Autoral também se enquadra como um ramo da ciência jurídica que intenta a proteção de obras intelectuais, originadas da capacidade intelectual humana através da exteriorização das manifestações do seu espírito.

A música, é uma obra intelectual artística, por isso é tutelado por esse instituto. Além de sua importância artística e cultural, também, é um produto de consumo, à vista disso, as obras musicais são criações intelectuais protegidas pelo direito autoral, e a melodia norteia tal proteção legal das obras originárias musicais, pois, “acentuadamente

² “O streaming é uma tecnologia que consiste na distribuição online de dados, por meio de pacotes. Nesse caso, não há armazenamento de conteúdo por parte do destinatário dos dados, ou seja, este é reproduzido na medida em que o usuário o recebe.” (FRANCISCO E VALENTE, 2016, p. 269)

na criação melódica incide a sensibilidade, a inspiração, e não reflexão ou comparação. Assim, estaria afeta a melodia menos à inteligência que à sensibilidade.” (LIMA, 2012, p. 217). De tal maneira, João Ademar de Andrade Lima, procede a explicar que:

A doutrina predominante nos ensina que são três os elementos constitutivos da obra musical: a melodia, a harmonia e o ritmo. Além dos três elementos fundamentais da obra musical, podem vir a integrá-la: o título e a letra. (CRESPO, 2009, p.70). Dessas modalidades, mormente dos três elementos constitutivos, encontra guarida na proteção autoral apenas a melodia, porquanto harmonia – encadeamento dos sons simultâneos, ditos “acordes” – e ritmo – tempo ou “batida” – não se monopolizam enquanto propriedade, por lhes faltarem o pressuposto da criação original.

(LIMA, João Ademar de Andrade. Novos Olhares Sobre o Direito Autoral na Era da Música Digital. Editora Simplíssimo. Edição do Kindle. 2012. P.208)

Nesse íterim, o esforço, proveniente de trabalho ou investimento, a expressiva dedicação e a criatividade definem as obras intelectuais, que além de valor de uso e pessoal, possuem o valor de mercado, por isso, esses fatores e características, atraem a tutela jurídica.

Sendo uma ciência jurídica, explica Panzolini (2018, p. 14) que o Direito Autoral é introduzido pela Propriedade Intelectual, isto é, a Propriedade Imaterial, e se divide em três segmentos: a Propriedade Industrial, a Proteção *Sui generis* e os Direitos Autorais, que englobam os direitos de autor de obra literária, artística ou científica e os direitos conexos, e programas de computador. Esta primeira esfera é a que receberá enfoque neste artigo.

Fábio Ulhoa Coelho (2012, p. 551), traduz a essência desse ramo da Propriedade Intelectual:

Ninguém pode usar uma ideia protegida pela propriedade intelectual sem a autorização do seu titular, do mesmo modo que ninguém pode usar qualquer bem corpóreo sem que o seu dono deixe. Tanto é crime explorar economicamente, sem autorização, a propriedade intelectual alheia como subtrair coisa móvel de outrem.

Classifica-se em Propriedade Intelectual, uma vez que se objetiva garantir ao autor de expressões artísticas, literária ou científica, a exclusividade do uso e exploração econômica dos bens intelectuais que criou. (COELHO, 2012)

Desse modo, a aptidão para gerar ideias criativas proclamadas pelo ato criador através de uma inspiração ou sentimento, concretiza o objeto tutelado do Direito Autoral, sendo o autor titular do direito natural de propriedade de sua obra.

Coelho (2012, p. 558), especifica que:

O direito autoral não tutela os direitos sobre a obra artística, literária ou científica em razão de seu valor intrínseco como bem de cultura. Tal proteção deriva da incidência de normas de direito público, voltadas à preservação do patrimônio histórico e cultural (de um povo ou da humanidade). O direito autoral tutela tais direitos para assegurar o retorno do investimento feito — seja em capital ou em trabalho — na elaboração, produção, distribuição, encenação ou exposição da obra. O escritor investe seu tempo na confecção do texto; a editora custeia a obra e mobiliza sua empresa na produção do livro; distribuidores e livreiros arcam com os custos da colocação do produto junto ao leitor.

Enquanto Panzolini (2018, p. 14) atribui ao Direito Autoral duas dimensões: a cultural e a econômica, Coelho (2012, p. 590-599), demonstra as características fundamentais dos direitos autorais.

Primeiramente, a dimensão cultural remete-se a simbologia da riqueza e identidade de um povo, que expressa a arte de forma única, com capacidade de repercutir seus costumes, através das obras intelectuais produzidas pelos nativos de um país. A dimensão econômica é expressiva na medida que as obras intelectuais contribuem para o fomento da economia da cultura dos países. (PANZOLINI, 2018)

Neste viés, claramente, o Direito Autoral ao proteger as obras intelectuais, conseqüentemente gera o estímulo e segurança para a fomentação da produção dessas obras. Portanto, “[...] o Direito Autoral é um instrumento jurídico fundamental na proteção das obras intelectuais e para o crescimento da produção criativa e por conseguinte econômica de qualquer nação.” (PANZOLINI, 2018, p. 17)

Em segunda instância, de acordo com Coelho (2012), as características fundamentais dos direitos autorais são a proteção da forma, os suportes físicos, a temporalidade dos direitos patrimoniais e o registro com função comprobatória.

A Propriedade Intelectual protege a forma que a ideia é exteriorizada e difundida, dessa maneira:

Quem primeiro tiver revestido uma ideia (nova ou antiga) por certa forma, divulgando-a, será considerado o seu autor. Sem autorização dele, ninguém mais poderá adotar como se sua fosse a mesma forma para aquela ideia. Desse modo, não estaria lesando nenhum direito de autor de Chico Buarque de Holanda quem compusesse música falando do suicídio do operário da

construção civil na obra em que trabalha, desde que não utilize nenhum trecho da melodia ou da letra de Construção. [...]

Em outros termos, quando a ideia se sujeita ao direito autoral, ninguém tem a propriedade dela, por mais original, inovadora ou criativa que seja. **O direito de exclusividade, nesse ramo da propriedade intelectual, diz respeito unicamente ao modo de exteriorização da ideia. (grifo nosso)** (COELHO, 2012, p. 591-592)

Os suportes físicos, tangíveis ou não, são os meios em que as obras se ligam, porém, não se confundem enquanto objeto de direito. Veja:

[...] Uma composição musical qualquer não existe como obra sem que ondas sonoras emanadas dos instrumentos e vozes de músicos e cantores a materializem, tornando-a captável por nossos ouvidos. **O suporte físico aqui (intangível) são essas ondas mecânicas do som. Enquanto era uma simples ideia na mente do autor não se considerava uma obra, por lhe faltar um suporte apto a exteriorizá-la. (grifo nosso)** Na medida em que o compositor anotou num pentagrama o som que ouvia internamente, já ganhava a obra seu primeiro suporte em papel. Gravada, ela recebe outro tipo de suporte, agora corpóreo, como o CD ou o disco rígido de um microcomputador. (COELHO, 2012, p. 593-594)

A propriedade do suporte físico, sendo pela aquisição do original de uma obra, ou exemplar, não confere nenhum direito sobre a obra nele incorporada, salvo convenção em contrário entre as partes, visto que, mesmo a obra não existindo sem suporte físico que permita sua difusão, esta se distingue juridicamente do seu instrumento de materialização. (LDA, art. 37)

A temporalidade dos direitos patrimoniais assegura ao autor, e ao interesse público, o direito de explorar economicamente a criação intelectual, dado que, “a exclusividade na exploração econômica da obra é fator propulsor do desenvolvimento cultural se for temporária. Sua eternização seria nociva à plena difusão das ideias. O direito patrimonial do autor é, por definição, **limitado no tempo. (grifo nosso)**” (COELHO, 2012, p. 597).

Porquanto, os direitos patrimoniais são temporários, ao passo que os direitos morais são eternos. Deste modo, o registro com função comprobatória significa que os direitos do autor independem de registro ou outra formalidade, tendo o nascimento de seus direitos no ato de criação.

Observa-se que ambas características e dimensões dos direitos autorais se correlacionam, criando um sistema de disseminação da cultura e impulso econômico, ao passo que, protege os direitos do Autor de obras artísticas no âmbito moral e patrimonial.

Por isso, a necessidade de serem verificados a seguir os meios de proteção da obra, a fim de compreender a totalidade do Direito Autoral.

1.2 DIREITOS PATRIMONIAIS E MORAIS

Do ato de criação de uma obra nascem os direitos morais e patrimoniais do criador, visto que, ao criar uma obra artística, por exemplo, o autor tem o direito de tomar todas as decisões pertinentes a esta, pois, é de fato o seu criador, além, do direito de recolher o seu proveito econômico, como forma de garantir uma fonte de subsistência.

O trabalho criativo do autor o torna titular de ambos os direitos, uma vez que, considera-se importante expressar o intuito das ideias e valores da obra, difundindo-a com a garantia de contribuir para a cultura, e ao mesmo tempo, poder viver de seu trabalho criativo, assim pondera Coelho (2012, p 684-685):

A atribuição ao autor da propriedade sobre sua criação intelectual tem como um dos objetivos principais garantir-lhe uma fonte de subsistência. Podendo viver de sua arte ou ciência, o autor, de um lado, pode dedicar-se com exclusividade e profissionalismo ao trabalho criativo. A atribuição de tais direitos de propriedade permite a racionalização do investimento na formação do criador de bens culturais. O tempo, recursos e esforços que o autor emprega no seu aperfeiçoamento podem ser recuperados (embora seja inafastável o risco de perda, como em qualquer outro empreendimento humano). Além disso, o autor não fica a depender do mecenato, gozando então de maior liberdade de criação. **Ao lhe assegurar a propriedade da obra, a lei simultaneamente atende ao interesse privado do autor e também ao público. (grifo nosso)**

A Lei de Direitos Autorais (LDA), que será averiguada mais adiante, regula no seu artigo 22 que “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.”

O direito moral do autor deriva da ligação entre o criador e sua criação, o que o diferencia do direito patrimonial, por não estar diretamente ligado à exploração econômica da obra. Posto isto, verifica-se que aquele direito seria “uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, a divulgação e a titulação de sua obra.” (PARANAGUÁ, 2009, p. 47)

Pedro Paranaguá (2009) divide os direitos morais em três grandes blocos: o da indicação da autoria, circulação da obra e alteração da obra, todos prescritos no artigo 24, da LDA:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

O direito da indicação da autoria são os transcritos nos incisos I e II, e significam que o autor tem o direito de ser intitulado como autor da obra, e sempre terá o direito de ter seu nome vinculado à esta. A seguir, o direito de circulação da obra, indicadas nos incisos III e VI, entrega a decisão ao autor de permitir que se mantenha obra inédita ou que retire a obra de circulação. Por último, o direito de alteração das obras, prescritas nos incisos IV e V, denota que “compete ao autor modificar sua obra sempre que lhe convier ou vetar qualquer modificação a ela.” (PARANAGUÁ, 2009, p. 49)

A maioria da doutrina atribui aos direitos autorais morais a classificação como direitos de personalidade, por serem inerentes à pessoa do criador da obra intelectual, por conseguinte, recebem as mesmas características: essenciais, absolutos, vitalícios, extrapatrimoniais e indisponíveis. (COELHO, 2012)

A essencialidade remete-se a ligação entre o sujeito e sua obra, não podendo separar o direito moral ligado a certa obra intelectual do autor dela. Ser direito absoluto sinaliza que o autor pode se opor a qualquer um que desrespeite sua obra, porém, não são direitos ilimitados.

Diz-se vitalícios os direitos morais por durarem por toda a vida do autor, implicando na sua imprescritibilidade, pois, podem exercer o direito a qualquer momento.

Atenta-se que o §1º do artigo 24, expressa que por morte do ator transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV, e o §2º traz a competência do Estado em promover a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

Os direitos autorais morais são extrapatrimoniais, dado que são insuscetíveis de avaliação econômica, e indisponíveis, de acordo com o artigo 27, por serem inalienáveis e irrenunciáveis. Coelho (2012, p. 694-695) alude que:

O autor pode deixar de exercer um ou mais direitos morais, o que é algo diferente de renunciar a eles. O não exercício é alternativa sempre aberta ao titular de qualquer direito quando a coibição ao desrespeito, por qualquer razão, é desprovida de interesse.

Em relação aos direitos autorais patrimoniais, se referem a proteção econômica dos direitos do autor, uma vez que cuidam da retribuição econômica provindas dos diversos usos e modalidades econômicas de explorações das obras intelectuais do autor originada do direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

Ao assegurar a propriedade da obra, a LDA no artigo 28, atende, concomitantemente, ao interesse privado do autor e ao interesse público. Esse efeito se dá ao fato de proporcionar ao autor o profissionalismo e liberdade, originada da possibilidade de inteiramente se dedicar a obra, e assim, a aperfeiçoar. Nesse passe, com a produção de obras com melhor qualidade, o autor contribui efetivamente para o desenvolvimento cultural e econômico do país em que habita e trabalha.

Predominantemente, as características dos direitos patrimoniais se distinguem dos direitos morais do autor, tendo em vista que aqueles são transmissíveis, por negócio jurídico ou sucessão por morte, renunciáveis, temporais, comunicáveis, prescritíveis e possuem a natureza de bem móvel. A única característica em comum é que ambos são absolutos.

De acordo com a LDA, para cada modalidade de exploração econômica será necessária uma autorização específica. O artigo 29, tipifica para autorização a reprodução parcial ou integral, a edição, a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações, a tradução para qualquer idioma, a inclusão em fonograma ou produção audiovisual, a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra e 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.

A utilização, direta ou indireta, da obra artística é mediante representação, recitação ou declamação, execução musical, emprego de alto-falante ou de sistemas análogos, radiodifusão sonora ou televisiva, captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva, sonorização ambiental, a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado, quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas, dentre outros.

A temporalidade dos direitos patrimoniais, disposto na Seção 1.1, p. 12, se converge nos artigos 41 e 45 da LDA, concretizando os direitos individuais do autor e o interesse público, da seguinte maneira:

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.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

O domínio público citado no *caput* do artigo supracitado, aponta aos interesses públicos sobre a obra, cumprindo seu papel difusor de cultura e propagador da economia, por isso, necessária sua abordagem a seguir.

1.3 OBRAS MUSICAIS EM DOMÍNIO PÚBLICO

A legislação dos direitos autorais atribui ao direito patrimonial uma lapso-temporal, como se observa no artigo 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.” Em caso de coautoria, o prazo é contado da

morte do último coautor sobrevivente, ressalvada eventual aquisição a regime jurídico diverso, vigente ao tempo do óbito.

Sobretudo, quanto a lógica do domínio público da obra, Panzolini (2017, p. 84) se dedica a desenvolver a seguinte apreciação:

A lógica que permeia a ideia do domínio público é conferir um equilíbrio, uma vez que inicialmente a exploração da obra intelectual é uma prerrogativa do autor ou titular do direito, como fruto de um direito exclusivo (monopolístico, durante um lapso temporal delimitado). Após esse prazo de 70 anos, a sociedade, como um todo, tem direito de utilizar a obra sem necessitar obter a autorização prévia.

Portanto, após perdurar o direito patrimonial limitado por 70 anos, a obra cai em domínio público, ressalvada a observância ao direito moral, podendo ser publicada livremente, com tutela estatal para a defesa da integridade e autoria da obra em domínio público.

Foi elaborado o Plano Nacional de Cultura (PNC) com o objetivo de orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil, por meio de um conjunto de princípios, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais.

Com a duração de 10 anos, o plano foi aprovado no dia 2 de dezembro de 2010, com validade para o dia 2 de dezembro de 2020, efeito da realização de fóruns, seminários, consultas públicas e Conferências de Cultura. Ao atingir sua validade, a Secretaria Geral da Presidência da República, prorrogou a vigência do PNC até dezembro de 2022.

Para a área dos direitos autorais, a meta 40 objetiva a disponibilização na internet dos conteúdos que estejam em domínio público ou licenciados, entre tais, disponibilizar na internet o acervo das instituições do antigo Ministério da Cultura (MinC), implantado no seu lugar o Ministério do Turismo/Secretaria Especial da Cultura, como os acervos visual, sonoro e audiovisual do Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte).

O intuito desta ação é tornar os bens culturais que estão em domínio público, ou cuja divulgação foi autorizada pelos autores, como os acervos sonoros, mais acessíveis e à disposição dos brasileiros se estiverem disponíveis na internet, de forma livre e gratuita.

Todas as normas e direitos do autor, aplicam-se aos titulares de direito conexos a esses, valendo-se da importância da compreensão da Lei N° 9.610 que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais, porquanto, passa-se ao desenvolvimento de tais temáticas nos próximos tópicos.

1.4 LEI N° 9.610/98

A Lei n° 9.610, de fevereiro de 1998, regula os direitos autorais, e entende-se por aplicação desta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.

O direito autoral brasileiro se fundamenta na Constituição Federal Brasileira, no seu artigo 5º, inciso XXVII, conforme a leitura: “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;”

A dignidade da pessoa humana, como um dos fundamentos da República Federativa do Brasil que se constitui como Estado Democrático de Direito consagrado pela Carta Magna, deve ser abrangente no estudo dos direitos autorais, pois a obra intelectual é decomposição da personalidade do autor contemplada pelas manifestações da originalidade e criatividade da pessoa humana.

O sistema jurídico do direito autoral brasileiro é oriundo do *Droit d’auteur (civil law)*, um dos sistemas de proteção de direitos autorais no mundo em que há uma concentração de atenção sobre a figura do autor da obra, portanto, de igual modo, Paranaguá (2009, p. 20) ilumina que:

[...] a proteção recai precipuamente sobre o autor/criador da obra. Para esse sistema, a dimensão do Direito Moral é preponderante, razão pela qual todo o aspecto concernente à dignidade da pessoa humana e das características da personalidade do autor sobre sua obra são fundamentais.

É imprescindível para este artigo, com enfoque nos direitos autorais correlacionados aos fonogramas, dimensionar os regulamentos que a lei alude sobre os tipos de obra intelectual.

Em primeiro lugar, para os efeitos da LDA, os direitos autorais reputam-se bens móveis, e denomina-se a obra originária “a criação primigênia” (artigo 5º, inciso VII,

alínea 'f') e os fonogramas como “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual.” (artigo 5º, inciso IX)

As obras intelectuais são reguladas no Título II, Capítulo I:

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: [...] **V - as composições musicais, tenham ou não letra;** (grifo nosso)

Por fim, o Autor é a pessoa física criadora de obra intelectual literária, artística ou científica. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos na LDA. Para se identificar como autor o criador da obra literária, artística ou científica poderá usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

A proteção aos direitos de que trata esta lei independe de registro e é facultado ao autor registrar a sua obra musical no Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional (EDA), no Rio de Janeiro, ou, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, também no Rio.

1.5 DIREITOS CONEXOS

Como foi apresentado anteriormente, os Direitos Autorais reúnem os direitos de autor de obra literária, artística ou científica e os direitos conexos. Ademais, a LDA “[...] regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.” (LDA, artigo 1º)

Dizem-se conexos aos dos direitos do autor, os que se encontram em situações jurídicas vizinhas, logo, também são chamados de direitos vizinhos. A proximidade entre os trabalhos dos titulares dos direitos conexos e os titulares dos direitos autorais proporciona que as mesmas normas de proteção que a lei confere a esses últimos se apliquem, no que couber, aqueles, conforme prevê o artigo 89 da LDA,

em razão de desempenharem atividade criativa similar ao do ator, relacionada a obra intelectual.

São três os conjuntos de criadores que disfrutam desse direito: o dos artistas, intérpretes e executantes, o dos produtores fonográficos e o das empresas de radiodifusão. Entretanto, os direitos previstos a esses conjuntos indicados não afetam as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas. (LDA, artigo 89, parágrafo único)

Para os efeitos da Lei de Direitos Autorais, o artigo 5º, incisos XI, XII e XIII designa quem são os titulares das classes acima, da seguinte forma:

O produtor é a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado (CD, DVD *etc.*);

As Empresas de Radiodifusão se dedicam a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento;

E os Artistas intérpretes ou executantes são todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.

Vale ressaltar que, em harmonia com os direitos do autor, os conexos a estes também duram por 70 anos, contados de 1º de janeiro do ano seguinte ao da fixação em fonograma, transmissão ou execução em público.

Os direitos dos artistas intérpretes ou executantes são arrolados no Título V, Capítulo II da LDA. Conforme determina o art. 90, o artista intérprete ou executante tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir: a fixação de suas interpretações ou execuções; a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas; a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não; a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem; e, a qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

Coelho (2012, p. 820-823) considera a interpretação ou execução um bem intelectual da propriedade dos artistas, intérpretes ou executantes, e explica que:

Nas interpretações que os cantores emprestam às músicas há clara criação intelectual. Agregam um naco de suas personalidades à obra musical, conferindo-lhes muitas vezes nuances próprias, que as enriquecem. [...] titulam direito conexo sobre seus trabalhos, cabendo-lhes com exclusividade autorizar qualquer forma de uso das interpretações e execuções que fazem. Para protegê-los, a lei de regulamentação da profissão veda a cessão desses direitos, permitindo apenas o licenciamento e a concessão, isto é, a transferência temporária.

Os produtores fonográficos são aqueles que investem dinheiro na produção do fonograma. No Capítulo III, garante-se a esses o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar lhes ou proibir-lhes: a reprodução direta ou indireta, total ou parcial; a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução; a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive radiodifusão; e, quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Sobre o direito das empresas e radiodifusão, que compreende as rádios AM/FM e as emissoras de televisão, a LDA determina que cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, assim como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

Para a defesa e exercício de seus direitos, os autores e os titulares de direitos conexos podem associar-se sem intuito de lucro. Aliás, daqui pode surgir as associações de gestão coletiva de direitos autorais, tal qual o artigo 99 da LDA prescreve:

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.

Destarte, passa-se ao estudo da Ecad para compreender o seu papel na tutela dos fonogramas e seu atendimento aos autores e os titulares de direitos conexos.

2 A EXECUÇÃO PÚBLICA DAS OBRAS MUSICAIS

Será abordado aqui o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição como responsável pela gestão coletiva dos direitos de execução pública de obras musicais, de modo a compreender sua gestão e como a execução pública é arrecadada.

2.1 EXECUÇÃO PÚBLICA

“O Ecad existe para manter a música viva”. Esta frase contemplada no Regulamento de Distribuição do Ecad expressa o significado que esta instituição deseja propagar para atuar como uma protetora do ativo advindo do direito autoral.

Para compreender esta entidade é preciso entender o sistema de gestão coletiva de direitos autorais, pois, com o escopo de distribuição e arrecadação dos direitos de autor e dos que lhe são conexos, condizente ao pagamento de retribuição autoral sobre a execução pública de obras musicais, fonogramas e literomusicais, a entidade atua por meio de uma unificação da cobrança dos direitos elaborada pelas associações de gestão coletiva.

Nesse seguimento, a LDA perpetuou a ideia de um único escritório central:

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.

Francisco e Valente (2016, p. 13), elaboraram a ótica da gestão coletiva e o Ecad serem um subsistema dentro de um vasto sistema de intermediação na indústria musical, que atua entre os autores das obras autorais e o usuário destas:

Gravadoras e editoras são os primeiros tipos de agentes que vêm à mente quando pensamos em intermediação na indústria musical. De fato, quando se tratam dos direitos de reprodução e sincronização, elas sempre foram as principais responsáveis por intermediar relações. Contudo, os direitos de execução pública também são intermediados. O subsistema do ECAD e das associações de gestão coletiva de direitos autorais é, em essência, um sistema

de intermediação. Seria extremamente difícil e custoso para um titular de direitos – bem como para um usuário que emprega um grande número de músicas em suas atividades – administrar os pagamentos que devem ser feitos para cada execução pública de obras autorais. Daí entra em cena a gestão coletiva, para intermediar as operações de arrecadação e distribuição.

Absorve-se deste tratamento a visão da gestão coletiva como a soma do Ecad e das associações que o integram, para regular as diferentes partes da cadeia produtiva da indústria musical, em razão do direito do autor de autorizar a execução pública de suas obras musicais. Uma proteção oriunda do seu direito patrimonial de dispor da obra artística, para utilização, pela modalidade de distribuição e utilização mediante execução musical.

O artigo 68 da LDA, prevê que para a comunicação ao público é necessária a prévia e expressa autorização do autor ou titular, para serem utilizadas composições musicais ou literomusicais, fonogramas e execuções públicas. O parágrafo 2º dita o significado de execução pública:

§ 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.

Em seguida, o parágrafo 3º lista quais são os locais considerados de frequência coletiva:

§ 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.

Não há distinção sobre a finalidade da execução musical, se o evento em que é executada tem finalidades lucrativas ou não, portanto, é sempre devido o recolhimento dos valores relativos à execução.

Observa-se que a crise de saúde pública mundial ocasionada pelo Covid-19 refletiu na arrecadação dos valores dos direitos patrimoniais de execução pública e nos

locais de frequência coletiva negativamente por meio das Medidas Provisórias 907 e 948 de 2020, que promoveria uma supressão de direitos dos artistas.

A MP 907 propôs regras de proibição da cobrança de direitos autorais de pessoas físicas ou jurídicas em eventos públicos ou privados que não sejam o intérprete e a extinção da cobrança com base no percentual sobre bilheteria, propondo que esta acontecesse incidindo em 5% sobre o valor do cachê do artista. Já MP 948 dispôs sobre o cancelamento de serviços de reservas de hotéis e eventos dos setores de turismo e cultura em razão da pandemia do Covid-19, e, propunham a isenção do pagamento de direitos autorais por músicas executadas nos quartos de hotéis.

A gestão coletiva da música no Brasil, destacou que as medidas trariam um prejuízo de R\$110 milhões anuais para mais de 100 mil compositores, intérpretes e músicos, pois, o valor cobrado por aposento é de cerca de R\$ 0,60 por diária e, de acordo com o município em que o hotel está localizado, concedemos um desconto de região socioeconômica que varia entre 15% e 60%, previsto em regulamento. Tais valores, retirados da cadeia produtiva musical, representariam exclusivamente em um benefício injustificado para os empresários do setor em detrimento dos artistas.

Após o movimento de artistas, com apoio do Ecad, as medidas foram retiradas, avaliando-se, nesse interim, a importância da gestão do Ecad no que vale a efetivação da cobrança de execução pública das músicas.

2.2 GESTÃO DO ECAD

As associações que compõem o Ecad invocam a previsão constitucional do artigo 5º, inciso XVII, de ser livre a criação de associações que independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento. E, com o complemento do artigo 98 da LDA, com ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, e aliás, para o exercício da atividade de cobrança desses direitos. “Este é o cerne da gestão coletiva: a delegação dos titulares às associações de capacidades de defender os seus direitos autorais.” (FRANCISCO, VALENTE, 2016, p. 118)

São sete associações de gestão coletiva que administram o Ecad: Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC. Cada uma representa as diferentes classes da cadeia produtiva da música, realizando o cadastro de artistas e seus repertórios, além do relacionamento com seus filiados, que são compartilhadas com o Ecad para que seja feita a identificação correta das músicas tocadas nos locais que usam música publicamente, bem como dos autores das canções.

O objetivo inicial das sociedades de gestão coletiva sempre foi a arrecadação pelos descentralizados usos de obras que engendram cobranças de direitos autorais. Desta maneira, foi dada a elas, o poder de deliberar sobre o exercício da atividade de cobrança e estabelecer os preços pela utilização de seus repertórios. Vale ressaltar que o direito do autor de autorizar a execução pública de suas obras musicais é protegido pelo direito patrimonial de remuneração pela execução.

Dos valores pagos pelos canais e espaços que utilizam música, 85% são repassados aos compositores, intérpretes, músicos, editoras e gravadoras, 5% às sociedades de gestão coletiva para suas despesas operacionais e 10% são destinados ao Ecad para a administração de suas atividades em todo o Brasil.

A prerrogativa desta gestão coletiva é de que a LDA garante ao criador e demais artistas a remuneração pelo uso de suas músicas quando elas forem utilizadas por terceiros, acarretando que em todo lugar que usar música publicamente deve pagar direitos autorais aos artistas, o que só acontece por meio do Ecad.

As associações de música que administram o Ecad definem o valor a ser pago considerando fatores como o local em que a música é tocada, sua importância para o negócio, o ramo de atividade, tipo de utilização musical e região socioeconômica do estabelecimento. Assim, devido à natureza de suas atividades e da sua utilização musical se conta os critérios de cobrança diferentes, como no caso de lojas comerciais, emissoras de rádio e cinemas.

O cálculo do direito autoral é feito com base nos critérios estabelecidos no Regulamento de Arrecadação e na Tabela de Preços, e após a arrecadação dos direitos autorais de canais e espaços que usam música, é identificado as canções e distribuído os valores para as associações.

Os processos de captação das músicas tocadas em diferentes segmentos são diversos e, é obrigatório aos usuários de música informar ao Ecad o repertório utilizado em cada segmento de execução pública.

Portanto, por meio de uma Assembleia Geral este órgão elabora documentos importantes para seu funcionamento: o estatuto, o regulamento de arrecadação e o regulamento de distribuição:

Os critérios estabelecidos no Regulamento de Distribuição são deliberados pelas Associações integrantes da gestão coletiva em Assembleia Geral, se articulam com o Estatuto do Ecad, guardam correlação com o Regulamento de Arrecadação e tem como principais objetivos a proteção das execuções musicais efetivamente identificadas e a distribuição dos créditos aos titulares por meio de suas respectivas Associações, sempre que houver viabilidade técnica e razoabilidade econômica. (Regulamento de Distribuição do Ecad, p. 6)

A Lei 12.853/13, que alterou a LDA, trouxe a reforma da gestão coletiva de direitos autorais, dado ao seu intento de conferir maior transparência, eficiência, controle e democracia à gestão coletiva de direitos autorais e à administração do Ecad.

A nova lei estabeleceu, por exemplo: a supervisão do Estado, por meio do Ministério da Cultura, sobre as atividades do Ecad, exigindo a prévia habilitação das associações no MinC (art.98, §1º), a adoção dos princípios da isonomia, eficiência e transparência na cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma (art.98, §2º), e estabelecer os preços pela utilização de seus repertórios, considerando a razoabilidade, a boa-fé e os usos do local de utilização das obras (art.98, §3º).

É notável que na vasta indústria musical, para o criador da obra, de exemplo o compositor, produzir e distribuir a sua criação, não é um trabalho fácil, por isso entre a relação do artista e do consumidor, entra o intermediário, que se equivale as associações, sendo estas de gravadoras ou editoras, por ser uma intermediação onerosa. Todavia, mesmo sendo livre ao autor criar ou ingressar em entidades associativas, percebe-se uma dependência não apenas mecânica para a distribuição da obra musical, mas também, a dependência em se filiar a uma associação como única forma de receber os proveitos da execução pública, para exercício dos seus direitos patrimoniais.

Para receber direitos autorais de execução pública, os artistas e demais titulares precisam ser filiados a uma das associações e manter seu repertório sempre atualizado. Todas as informações referentes ao cadastro de obras musicais e fonogramas, assim como sobre valores distribuídos aos artistas, são concedidas diretamente pelas associações.

Por outro viés, a gestão coletiva de direitos autorais facilita necessidade de autorização prévia e expressa da obra executada publicamente, perante uma gama de usuários e dos mais diversos tipos de atividade, além dos direitos autorais repassar aos diferentes titulares de direitos.

A gestão coletiva permite a redução dos custos de transação comercial, isto é, custos para identificar e entrar em contato com a outra parte, busca do negócio, custos de negociação e custos de garantir cumprimento do que foi negociado, os de monitoramento. (FRANCISCO, VALENTE, 2016, p. 115)

No ano de 2020, mesmo com o cenário da pandemia, foi arrecadado R\$ 905 milhões e distribuído R\$ 947 milhões em direitos autorais para mais de 263 mil compositores, artistas e demais titulares, além das associações.

O segmento de Serviços Digitais do Ecad somou R\$ 184,5 milhões em execução pública. Este valor representa um aumento de 41,2% em relação à 2019, quando foram arrecadados R\$ 130,7 milhões, deste modo, fica evidente a análise das plataformas digitais que fomentam o mercado da música.

3 PLATAFORMAS DIGITAIS DE DISTRIBUIÇÃO DE MÚSICA

A nova realidade de consumo de música é por meio digital, de maneira que o avanço da internet móvel impulsionou o interesse nas plataformas de streaming, assim, esta seção é dedicada a compreensão das transformações tecnológicas na indústria da música perante os direitos autorais.

3.1 TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS NO CONSUMO DA MÚSICA

Dentre as indústrias culturais, a musical é uma das que foi mais impactada pelos avanços da tecnologia digital e, conseqüentemente, às mudanças nos perfis de consumo.

Inicialmente, a transformação digital teve uma importante ferramenta para seu impulso, a internet, que surgiu num contexto de disputa tecnológica militar e se desenvolveu para um funcionamento mais amplo e viável gerando uma mudança universal, como ensina Lima (2012, p. 306):

[...] tecnologias tais como o TCP/IP, que garantiu a viabilidade da comunicação de todas as redes, o HTML, que adaptou uma linguagem específica, podendo ser compartilhada, e o HTTP26, que garantiu a transferência orientada de hipertextos, permitiram sobremaneira a viabilidade da internet como um importante instrumento de comunicação midiática, o fio condutor dessa comunicação que cruza oceanos, conectando qualquer ser humano, ligado à rede, a qualquer ponto, em uma esfera geográfica incrível. É essa uma das características que confere à internet o papel de grande colaboradora da revolução que a informação vive na atualidade.

Ao decorrer da história observamos mudanças nas tecnologias da informação, percorrendo a criação das impressoras a vapor e do papel de jornal, para a introdução da transmissão por ondas eletromagnéticas com a criação da rádio em 1920 e a televisão em 1939, até chegar à transformação que se presencia, uma transição para produção, armazenagem e distribuição de informação e entretenimento estruturadas em computadores. (LIMA, 2012, p. 323)

Em relação a música, sua comercialização, obviamente, iniciou-se através de um suporte físico, o fonógrafo inventado por Thomas Edison, em 1877, conforme relata Lima (2012, p. 334):

cilindro coberto com papel laminado, contra o qual se pressionava uma ponta aguda – posteriormente convertida em agulha – onde se conectava um disco fino em um receptor, que captava vibrações convertidas de sinais eletrônicos para sinais acústicos.

Desde então, se percorre uma trajetória dos suportes músicas: dos discos de vinil e fita magnéticas, em que a reprodução de sons se dá pelo contato direto de superfícies, até os CDs, a partir de 1980, e MP3s, que marcam o início de uma nova fase na técnica de reprodução de som, a digital por meio de uma leitura ótica a *laser*. (LIMA, 2012, p.334)

Em suma, o cerne da reorganização da indústria musical jaz na reconfiguração de seus suportes físicos originários, concomitantemente ao uso de

músicas na internet, e serviços digitais de compartilhamento de música, em detrimento do modelo tradicional da cadeia produtiva musical, como a venda de discos e a rádio.

Tais mudanças, modificaram toda a cadeia de consumo e produção de obras digitais: acessibilidade mais simples e ordinárias das formas mais sofisticadas de criação e gravação, armazenamento e distribuição dos sons musicais. “Essa oferta de recursos viabiliza o acesso de mais pessoas aos modos inovadores de produção, criação e gravação de música.” (LIMA, 2012, p. 34)

A internet proporcionou uma reconfiguração das relações na indústria da música. Anteriormente o sucesso dos autores dependiam das gravadoras, que tinham o poder de impulsionar uma obra musical através da “garantia de uma suposta qualidade artística e a busca pelo sucesso comercial dos seus produtos-artistas.” (FRANCISCO, VALENTE, 2012, p. 249)

Os serviços de música digital fomentaram a indústria fonográfica, de modo que, é perceptível que o avanço da tecnologia dos novos intermediários adentrara a relação de distribuição da música entre os autores, gravadoras, editoras e consumidores, desestabilizando tais relações e proporcionando ao Autor maior autonomia e rentabilidade para expandir sua criação:

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

(FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira. VALENTE, Mariana Giorgetti. Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil. 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. P. 13.)

A palavra adequada para descrever essa reversão dos agentes da cadeia produtiva musical seria intermediação, ficando cristalino que a ascensão das plataformas digitais pode ser percebida como canais entre o artista e consumidor, assim coloca Francisco e Valente (2016, p. 249):

O que acontece atualmente, com a Internet, não seria exatamente uma facilitação da construção de carreiras artísticas, mas sim a ampliação de possibilidades, com menos barreiras de entrada. A Internet é percebida como uma forma de gerar novo interesse pelo trabalho do artista, bem como de formar um novo público que têm curiosidade em acompanhar sua carreira.

Porquanto, o avanço tecnológico da internet demonstra que os novos vetores da cadeia produtiva musical são as plataformas de streaming, a serem estudadas a fio a seguir, que reinventaram a forma que os artistas criam, produzem e distribuem suas obras, ao passo que os consumidores podem recebê-las instantaneamente.

3.2 PLATAFORMAS DE STREAMING

As plataformas de distribuição e consumo de música digital, tais como *Deezer*, *Spotify*, *YouTube Music*, *Tunein*, *Napster*, *Apple Music*, *Amazon Music*, *Tidal* e *iTunes*, são as novas modalidades que adentraram a cadeia de distribuição da música, e atuam como novos intermediários na reestruturação da indústria musical internacional e nacional.

Hodiernamente, é mormente que o modelo digital predomina as formas de distribuição e consumo de música. A receita total do mercado mundial de música gravada cresceu 7.4%, para US\$ 21.6 bilhões, em 2020, sendo o sexto ano consecutivo de crescimento, de acordo com a IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica), organização que representa a indústria da música gravada em todo o mundo, que publicou no dia 23 de março de 2021 o relatório anual *Global Music Report* do ano de 2020, que inclui dados de canais de streaming, canais digitais vendas físicas de álbuns e singles.

O crescimento foi conduzido pelo streaming, especialmente pelas receitas de streaming de assinatura paga, cujo crescimento foi de 18.5%. Houve 443 milhões de usuários de contas de assinaturas pagas no final de 2020. O total das receitas de streaming (incluindo assinaturas pagas e suportadas por publicidade) cresceu 19,9% e atingiu US \$ 13,4 bilhões, ou 62,1% do total das receitas globais de música gravada.

O crescimento nas receitas de streaming mais do que compensou o declínio nas receitas de outros formatos, incluindo receitas físicas que diminuiram 4,7%; e

receitas de direitos de desempenho que diminuíram 10,1%, em grande parte como resultado da pandemia COVID-19.

Pelo sexto ano consecutivo, a América Latina foi a região que mais cresceu globalmente (15,9%), já que as receitas de streaming aumentaram 30,2% e representaram 84,1% das receitas totais da região.

Em 2019, o Brasil representava o 10º mercado mundial da música, porém caiu de posição no ano passado. Entretanto, é respeitável notar que o Brasil foi novamente o maior mercado de música gravada da América Latina. A receita no país aumentou 24,5% em 2020. O crescimento foi impulsionado por um aumento nas receitas de streaming de 37,1% e um forte aumento no streaming de assinatura (28,3%).

A música digital é aquela gravada e disponibilizada a partir de equipamentos eletrônicos, sendo possível o acesso desde álbuns inteiros ou partes de músicas. Já as plataformas digitais, onde as obras musicais são distribuídas, refere-se a dois tipos de serviços distintos, os serviços de streaming e downloads de música, como coloca Francisco e Valente (2016, p. 667):

O streaming é uma tecnologia que consiste na distribuição online de dados, por meio de pacotes. Nesse caso, não há armazenamento de conteúdo por parte do destinatário dos dados, ou seja, este é reproduzido na medida em que o usuário o recebe.

Os downloads de música, por sua vez, implicam o armazenamento do conteúdo. Grosso modo, ao pagar para ter acesso ao streaming, o usuário está pagando por um serviço, enquanto o pagamento para realizar um download e obter um arquivo pode ser compreendido como uma aquisição de produto.

Os serviços de streaming podem ser divididos em duas modalidades: o streaming interativo (*on demand*) e o streaming não interativo:

[...] O não interativo é o modelo adotado pelas rádios online – ou webrádios – que, usando essa tecnologia, não oferecem um produto conceitualmente diferente daquele apresentado pelas rádios em geral. O usuário simplesmente escuta a programação, tal como foi dada pelo programador. [...]

O não interativo é o modelo adotado pelas rádios online – ou webrádios – que, usando essa tecnologia, não oferecem um produto conceitualmente diferente daquele apresentado pelas rádios em geral. O usuário simplesmente escuta a programação, tal como foi dada pelo programador.

(FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira. VALENTE, Mariana Giorgetti. Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil. 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016. P. 267-268)

O avanço da internet móvel impulsionou o interesse nas plataformas de streaming, no entanto, Valente (2012, p. 288), aponta que existem desafios e barreiras para as plataformas digitais: os custos tecnológicos pela necessidade de pagar os detentores de direitos patrimoniais autorais, que se equilibra ao passo que mais usuários paguem a assinatura. Tais plataformas permitem que o usuário escute as músicas que quiser, da forma, no momento e no lugar que desejar, isto ajuda na migração de consumidores para serviços licenciados, como uma alternativa conveniente à pirataria.

Como é ensinado por Carlos Taran (2015, p. 3):

As principais chegam a ter em seus catálogos mais de trinta milhões de músicas e o modelo de negócios que utilizam pode ser definido como freemium. Os acessos podem ser pagos, com assinaturas mensais que dentre outras coisas permitem também a audição offline; ou gratuitos, onde o ouvinte costuma ser obrigado a ouvir publicidade e tem acesso a uma versão limitada de músicas e serviços.

No entanto, surgiu um outro embaraço na indústria musical: a IFPI, em conjunto com seu grupo nacional, Pró-Música Brasil, anunciaram em outubro 2020 de uma série de ações de sucesso contra sites de manipulação de streaming no Brasil.

Vários serviços de manipulação de streaming de música foram removidos após uma abordagem coordenada pela Pró-Música Brasil, órgão brasileiro antipirataria APDIF, e pela polícia brasileira.

A problemática que envolve os serviços digitais de música de manipulação de streaming, consiste na criação de execuções, ou reproduções, artificiais em serviços de streaming de música digital que não representam uma escuta genuína. Tal prática prejudica a precisão dos gráficos, além da precisão dos pagamentos pelo uso de direitos autorais de serviços de streaming para criadores de música.

A manipulação de streaming deprecia as plataformas digitais e suas receitas, além de lesar os autores e consumidores, e é uma prática que cria uma concorrência desleal dentre vários artistas, dos mais famosos aos independentes, em um espaço que deveria oferecer oportunidades diversificadas para os artistas e fãs usufruírem da música.

3.3 DIREITOS AUTORAIS EM FACE DAS PLATAFORMAS DIGITAIS

O Superior Tribunal de Justiça harmonizou o entendimento que o streaming é uma forma lícita de acesso às obras, sendo devida a cobrança de direitos autorais decorrentes de execução musical via internet, pois, se trata de transmissão que configura execução pública de obras musicais apta a gerar pagamento ao Ecad. É próprio o julgamento:

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

execução pública, abrangendo, portanto, a transmissão digital interativa (art. 29, VII, da Lei nº 9.610/1998) ou qualquer outra forma de transmissão imaterial a ensejar a cobrança de direitos autorais pelo ECAD. 8. O critério utilizado pelo legislador para determinar a autorização de uso pelo titular do direito autoral previsto no art. 31 da Lei nº 9.610/1998 está relacionado à modalidade de utilização e não ao conteúdo em si considerado. Assim, no caso do simulcasting, a despeito do conteúdo transmitido ser o mesmo, os canais de transmissão são distintos e, portanto, independentes entre si, tornando exigível novo consentimento para utilização e criando novo fato gerador de cobrança de direitos autorais pelo ECAD. 9. Está no âmbito de atuação do ECAD a fixação de critérios para a cobrança dos direitos autorais, que serão definidos no regulamento de arrecadação elaborado e aprovado em Assembleia Geral, composta pelos representantes das associações que o integram, e que contém uma tabela especificada de preços. Inteligência do art. 98 da Lei nº 9.610/1998. 10. Recurso especial provido. ..EMEN: (RESP - RECURSO ESPECIAL - 1559264 2013.02.65464-7, RICARDO VILLAS BÔAS CUEVA, STJ - SEGUNDA SEÇÃO, DJE DATA:15/02/2017 DTPB:)

O relator se dispôs a clarificar que o uso de obras musicais e fonogramas por meio da tecnologia streaming é alcançado pelo conceito de execução pública, tendo em vista que a exploração econômica por meio da internet, também, depende de autorização prévia e expressa do autor para utilização da obra, conforme artigo 29 e incisos da LDA, distinguindo-se apenas por ser difundida por um modo de transmissão diferentes da rádio e TV, por exemplo.

No que diz respeito à execução pública, com base no artigo 68, parágrafos 2º e 3º, o Relator foi assíduo em pontuar que a execução pública consiste na utilização de composições musicais ou literomusicais em locais de frequência coletiva por quaisquer processos, inclusive a transmissão por qualquer modalidade.

É visto que:

[...] é possível afirmar que o streaming, tecnologia que possibilita a difusão pela internet, é uma das modalidades previstas em lei, pela qual as obras musicais e fonogramas são transmitidos e também, por definição legal, reputa-se a internet como local de frequência coletiva, caracterizando-se, portanto, a execução como pública.

Veja-se que a lei expressamente considera como local de frequência coletiva onde quer que se transmitam obras literárias, artísticas ou científicas, como usualmente ocorre na internet. Depreende-se, pois, da Lei de Direitos Autorais que é irrelevante a quantidade de pessoas que se encontram no ambiente de execução musical para a configuração de um local como de frequência coletiva. Relevante, portanto, é a colocação das obras ao alcance de uma coletividade frequentadora do ambiente digital, que poderá a qualquer momento acessar o acervo ali disponibilizado.

Logo, o que caracteriza a execução pública de obra musical pela internet é a sua disponibilização decorrente da transmissão em si considerada, tendo em vista o potencial alcance de número indeterminado de pessoas. (P. 12)

Assim, a jurisprudência em questão fez um recorte assíduo sobre a comunicação ao público da obra musical, e a execução pública, sendo o conceito de ambas concludentes para considerar como local de frequência coletiva os espaços tanto físicos quanto o digital:

[...] incluindo-se neste último as plataformas digitais, notadamente um ambiente que alcança número indeterminado e irrestrito de usuários, existentes não mais em um único lugar ou país, mas em todo planeta, o que eleva exponencialmente a capacidade de exploração econômica das obras. Da mesma forma, não é possível extrair do texto legal que os critérios da interatividade – situação na qual o usuário seleciona as obras autorais que deseja acessar em local e momento que melhor lhe aprouver –, da simultaneidade na recepção do conteúdo e da pluralidade de pessoas são parâmetros para definir uma execução como pública. (P.12)

É próprio que o termo público alcançou um novo entendimento perante o Tribunal:

Público já não mais é, como na era analógica, um conjunto de pessoas que se reúnem e que têm acesso à obra ao mesmo tempo. Público é agora a pessoa que está sozinha, mesmo em casa, e que faz uso da obra onde e quando quiser. Isso porque o fato de a obra intelectual estar à disposição, ao alcance do público, no ambiente coletivo da internet, por si só, é capaz de tornar a execução musical pública.

Os conceitos até aqui delineados (transmissão, comunicação ao público e execução pública, veiculados, respectivamente, nos artigos 5º, incisos II e V, e 68, § 2º, da Lei nº 9.610/1998), associados às alterações da noção de público produzidas pelas novas tecnologias permitem concluir que a transmissão digital via streaming é uma forma de execução pública. (P.13)

Sobre o streaming interativo, o Relator (P. 13-14) aludi que foi enquadrado como uma modalidade de comunicação ao público por se relacionar com o direito de colocar a obra ao alcance do público:

Sob outra perspectiva, é importante destacar que o streaming interativo (art. 29, VII, da Lei nº 9.610/1998), relacionado ao denominado "direito de colocar à disposição ao público", situa-se no âmbito do direito de comunicação ao público, e não no campo do direito distribuição⁵, nitidamente ligado à transferência de propriedade ou posse, o que não ocorre no streaming.

Em suma, o intuito foi de harmonizar as novas modalidades de consumo com a proteção dos direitos autorais, conforme a sociedade da informação evolui rapidamente. Ademais, foi levantado pelo Ministério da Cidadania, por meio da

Secretaria Especial da Cultura, a necessidade de se reformar se reformar a Lei de Direitos Autorais (LDA), com adentro de uma consulta pública aberta na internet.

O interesse na atualização legislativa é fruto das novas tecnologias e os novos modelos de negócios que surgiram desde a promulgação da lei. Entre as mudanças estão os serviços de streaming de música nas plataformas de disponibilização e compartilhamento de conteúdo por terceiros.

No site da Secretaria Especial da cultura, foi ressaltado que o direito não permanece imune a tantas mutações e desenvolvimento tecnológicos, e é indispensável a harmonia entre novos agentes e a LDA:

Com a rápida evolução tecnológica dos dias atuais, em que diariamente surgem novas plataformas e modelos de negócios que fazem uso de obras e conteúdos protegidos por direitos autorais, é necessário garantir que o sistema de direitos autorais esteja funcionando corretamente, de modo a assegurar um cenário econômico, social, cultural e jurídico propício não apenas para criadores e empreendedores, mas também para a sociedade em geral.

Ministério da Cidadania abre consulta pública sobre reforma da Lei de Direitos Autorais. Secretaria Especial da Cultura. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/ministerio-da-cidadania-abre-consulta-publica-sobre-reforma-da-lei-de-direitos-autorais/>>.

Nesse interim, como foi compreendido por meio da LDA que as músicas são obras intelectuais protegidas, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, a sugestão de futuridade abre precedentes para acolher tais adequações que a tecnologia perpetua na sociedade.

CONCLUSÃO

A Lei de Direitos Autorais engloba vários indicadores de como as obras originárias de autores devem ser tratadas. Os direitos inerentes do autor da criação devido ao elo de existência entre ambos revelam que além do valor intrínseco inteirado na música, que é o objeto em estudo deste tópico, é um valioso bem de mercado que atinge toda a sociedade, no que tange a maneira que é distribuído, o modo que se utiliza e a quantidade que se utiliza.

Adequação. Esta palavra é a que expressa a ação que as diretrizes dos direitos do autor devem seguir em uma sociedade que se expressa por meios digitais, e que apesar de reconhecer a importância dos meios tradicionais que perpetuaram na indústria musical, da mesma forma que esta indústria se adaptou ao avanço da tecnologia, é correto que a lei também se adeque.

A música é uma obra intelectual artística e sua importância econômica e cultural, agrega sua faceta de ser um produto de consumo protegidas pelo direito autoral. A tutela jurídica a abrange mesmo que o suporte físico não é o mais consumido, mas sim a forma digital que está atraindo cada vez mais usuários.

O STJ, ao conferir ao streaming uma modalidade de execução pública, revela o modo que o direito se reformulou e adaptou aos desdobramentos que surgem da relação entre os direitos autorais e o advento da internet, apresentando os limites que os usuários devem ter quanto à divulgação e utilização de obras musicais.

Ademais, a ação do Ecad como detentor do monopólio de cobrança da execução pública de obras musicais, tem importância na vasta indústria musical para o criador da obra, aos detentores dos direitos conexos e aos terceiros que utilizam e distribuem as obras musicais, no que tange a proteção dos aspectos patrimoniais e morais integrados na proteção dos direitos do autor de obra musical que se correlacionam com o seu elemento econômico.

Ao passo que as políticas públicas do país constataram que a LDA precisa se adequar aos quesitos que integram a cadeia de consumo da música digital, devido ao enorme atrativo das plataformas de streaming, e a devida harmonização do direito ao acesso à cultura ao direito de proteção da produção intelectual feita pelo autor de obras musicais, demonstra que os direitos autorais não são irrestritos e ilimitados e a interação entre a proteção dos direitos do autor e o domínio público é formada por uma linha tênue, que apesar dos prazos determinados, é possível se adequar.

Com o fluxo que corre a propriedade intelectual dos fonogramas, perante o desenvolvimento tecnológico que fomenta a indústria musical, inicia-se um novo ambiente onde a proteção das músicas digitais deve ser apreciada. Com as novas problemáticas que surgem nessa realidade, como foi citado anteriormente sobre a manipulação nas plataformas de streaming, é de suma importância e relevância um futuro estudo sobre a temática de como deve ser regida as infrações que surgem com

as mudanças, pois uma verdade é cediça, a música sempre permanece, não importa seu meio, seu valor sempre supera os tempos e é natural do ser humano que a crie.

REFERÊNCIAS

Arrecadação. **Ecad**. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/eu-uso-musica/arrecadacao/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 22 de fev. de 2021

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: senado, 1988.

BRASIL. **Regulamento de Distribuição**. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/eu-faco-musica/Documents/regulamento_de_distribuicao.pdf>. Acesso em: 22 de fev. de 2021.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. RESP - Recurso Especial - 1559264 (2013.02.65464-7). Relator: Ricardo Villas Bôas Cueva. Documento: 1518691 - Inteiro Teor do Acórdão - Site certificado - DJe: 15/02/2017. **Lex**: jurisprudência do STJ, Rio de Janeiro, fev. 2017.

COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de direito civil**, volume 4: direito das coisas, direito autoral / Fábio Ulhoa Coelho. — 4. ed. — São Paulo: Saraiva, 2012.

Ecad entra com ação questionando a constitucionalidade da MP 907. **Ecad**. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/Ecad-entra-com-a%C3%A7%C3%A3o-questionando-a-constitucionalidade-da-MP-907.aspx>>. Acesso em: 18 de mar. de 2021.

FRANCISCO, Pedro Augusto Pereira. VALENTE, Mariana Giorgetti. **Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil**. 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17034/Da%20r%C3%A1dio%20ao%20streaming.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

IFPI divulga ações contra a manipulação de streaming musical no Brasil. Disponível em: <<https://pro-musicabr.org.br/2020/10/07/ifpi-divulga-acoes-contr-a-manipulacao-de-streaming-musical-no-brasil/>>. Acesso em 17 de mar. de 2021.

IFPI issues Global Music Report 2021. IFPI, 2021. Disponível em: <<https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/>>. Acesso em: 23 de mar. de 2021.

LIMA, João Ademar de Andrade. **Novos Olhares Sobre o Direito Autoral na Era da Música Digital.** Editora Simplíssimo. Edição do Kindle. 2012. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Olhares-Direito-Autoral-M%C3%BAAsica-Digital-ebook/dp/B00AKBRK2U>>. Acesso em: 01 de mar. de 2021.

Ministério da Cidadania abre consulta pública sobre reforma da Lei de Direitos Autorais. **Secretaria Especial da Cultura.** Disponível em: <<http://cultura.gov.br/ministerio-da-cidadania-abre-consulta-publica-sobre-reforma-da-lei-de-direitos-autorais/>>. Acesso em: 26 de mar. de 2021.

PANZOLINI, Carolina. **Manual de direitos autorais** – Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração, 2017.

PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos autorais.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p. — (Série FGV Jurídica)

Plano Nacional de Cultura é prorrogado por mais dois anos. Governo do Brasil. Disponível em: <<https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2020/dezembro/plano-nacional-de-cultura-e-prorrogado-por-mais-dois-anos>>. Acesso em: 26 de mar. de 2021.

Resultados do Ecad em 2020 mostram força da indústria da música. Ecad, 2021. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/resultados-202-forca-da-musica.aspxL>>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

Sem autor: Após engajamento da classe artística, deputado Felipe Carreras retira emenda da MP 948/20. **Ecad**. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/retirada-emenda-engajamento-classe-artistica-mp-948.aspx>>. Acesso em: 18 de mar. de 2021

Sem autor: Disponibilização na internet dos conteúdos que estejam em domínio público ou licenciados. Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/40/>>. Acesso em: 26 de mar. de 2021.

TARAN, C. **Precisamos falar sobre o streaming**. Disponível em:<<https://www.slideshare.net/ctaran/precisamos-falar-sobre-o-streaming>>. Acesso em 20 de mar. de 2021.

RESOLUÇÃO n°038/2020 – CEPE

ANEXO I

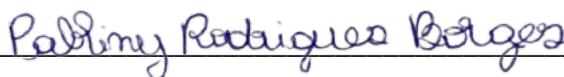
APÊNDICE ao TCC

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O(A) estudante **PABLINY RODRIGUES BORGES** do Curso de **Direito** matrícula **2017.1.0001.0198-7**, telefone: **(62) 98411-1821** e-mail **pablinyrodriques@hotmail.com** na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei n° 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **PROPRIEDADE INTELECTUAL E FONOGRAMAS: DIREITOS DO AUTOR EM CONCORRÊNCIA COM AS TRANSFORMAÇÕES DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, **25 de maio de 2021.**

Assinatura do(s) autor(es):



PABLINY RODRIGUES BORGES

Assinatura do professor-orientador:



KENIA CRISTINA FERREIRA DE DEUS LUCENA