

CENTRO UNIVERSITARIO UNIFACVEST
CURSO DE DIREITO
SAMOEL ALEXANDRE GOULART

**COMPOSIÇÃO MUSICAL E A LEGISLAÇÃO INERENTE AOS
DIREITOS AUTORAIS**

LAGES
2019

SAMOEL ALEXANDRE GOULART

**COMPOSIÇÃO MUSICAL E A LEGISLAÇÃO INERENTE AOS
DIREITOS AUTORAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao
Centro Universitário UNIFACVEST como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Prof. Me. Josiane Brugnera Ghidorsi

LAGES

2019

SAMOEL ALEXANDRE GOULART

**COMPOSIÇÃO MUSICAL E A LEGISLAÇÃO INERENTE AOS
DIREITOS AUTORAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao
Centro Universitário UNIFACVEST como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Prof. Me. Josiane Brugnera Ghidorsi

Lages, SC ____/____/2019. Nota _____

Prof. Me. Josiane Brugnera Ghidorsi

Prof. Msc. Caroline Ribeiro Bianchini

LAGES

2019

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por tão grande fidelidade em me trazer até aqui, por me sustentar e manter firme, e pela certeza de que nunca me abandonou, sempre me cuidando, protegendo e realizando o melhor para mim.

À minha amada família, minha mãe Mara, meu pai Luiz, e meu irmão Natanael, pelo amor, apoio, paciência e compreensão, estando sempre comigo em todos os momentos, sendo minha base para superar cada obstáculo, e pelo simples fato de existirem.

Agradeço ainda, a minha namorada Evelin Ludwig, mulher da minha vida, por ter encarado esse desafio comigo, pelo auxílio nos estudos e pela motivação e confiança transmitida, nos momentos que pensei em fracassar.

Aos meus amigos, Paulo Adriano Sousa, e Maria Souza, pelo companheirismo, amizade e conhecimento que adquirimos juntos.

Todo o meu carinho e gratidão a minha orientadora, professora Josiane Brugnera, qual contribuiu com o seu vasto conhecimento, na elaboração deste trabalho.

E a todas as pessoas que de uma forma ou de outra contribuíram para realização desta conquista. Meu eterno, Obrigado!

“Não há ordem sem justiça”.

Albert Camus.

COMPOSIÇÃO MUSICAL E A LEGISLAÇÃO INERENTE AOS DIREITOS AUTORAIS

Samoel Alexandre Goulart¹

Josiane Brugnera Ghidorsi²

RESUMO

Novas formas de distribuição digital estão transformando o mercado da música, por conta das mudanças na estrutura do mercado sob a perspectiva e o cenário tecnológico atual. Deste modo, será abordado no presente trabalho uma análise do conceito histórico dos direitos autorais no cenário musical, além das legislações autorais e também será apropriado nos conceitos da obra musical e em seu contexto relacionado no Brasil, tendo como enfoque os autores fonográficos e as legislações que os protegem. Portanto, o trabalho tem como objetivo principal fornecer uma análise sobre o contexto da legislação autoral, estabelecendo um entendimento sobre o tema, aliando o conhecimento e conscientização sobre os direitos autorais e a composição musical.

Palavras – chave: Fonogramas. Legislação. Obra Musical.

¹Acadêmico do Curso de Direito, 10ª fase, do Centro Universitário UNIFACVEST.

²Prof. Mestre do corpo docente do Centro Universitário UNIFACVEST, Doutoranda em Políticas Públicas e Desenvolvimento pela Unijuf.

MUSICAL COMPOSITION AND INHERENT LEGISLATION

Samoel Alexandre Goulart³

Josiane Brugnera Ghidorsi⁴

ABSTRACT

New forms of digital distribution are transforming the music market, due to changes in the structure of the market from the perspective and in the current technological scenario. In this way, an analysis of the historical concept of copyright in the music scene will be appropriated in addition to the copyright laws, as well as the concepts of the musical work and in the context related by Brazil, focusing on the phonographic authors and the legislations that they protect. Therefore, the main objective of the work is to provide an analysis of the context in the copyright legislation, establishing an understanding of the subject, combining knowledge and awareness about copyright and musical composition.

Key words: Phonograms. Legislation. Musical Work.

³Law School undergraduate student, 10^o period, University Center UNIFACVEST.

⁴Teacher master in Law of docent team at University Center UNIFACVEST, in Public Policy, PhD student by Unijuí.

TERMO DE ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE

Declaro, para todos os fins de direito, que assumo total responsabilidade pelo aporte ideológico conferido ao presente trabalho, isentando o Centro Universitário UNIFACVEST, a coordenação do curso de Direito, o orientador do trabalho e demais membros da banca examinadora de toda e qualquer responsabilidade acerca do mesmo.

Lages, 01 de julho de 2019

SAMOEL ALEXANDRE GOULART

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 APANHADO HISTÓRICO DOS DIREITOS AUTORAIS	11
2.1 Direito Autoral no Brasil	14
2.2.1 Aspectos da Lei 9.610.....	15
2.2.2 Proteção aos direitos autorais	16
2.2.3 Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, e seus órgãos fiscalizadores.....	17
2.3 Decisões tomadas pelos tribunais	18
3 DA OBRA MUSICAL	20
3.1 Contexto histórico do acesso a música	20
3.2 As obras musicais e o direito de execução pública	23
3.3 Titularidade e coautoria	28
3.4 Unificação das associações no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.....	29
3.5 Direito moral e patrimonial	30
4 LEI 12.853/13 – GESTÃO COLETIVA	32
4.1 Gestão coletiva uma alternativa para reduzir custos de transação.....	32
4.2 Disciplina legal das entidades de gestão coletiva no Brasil	34
4.3 ADIs 5062 e 5065	35
5 CONCLUSÃO.....	37
REFERÊNCIAS	38

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho discorre sobre o tema composição musical e a legislação inerente aos direitos autorais. A relevância do assunto mencionado se ampara no contexto em que o cenário autoral e o musical estão inseridos atualmente. A pesquisa está delimitada sobre o apanhado histórico dos direitos autorais, delimitando conceitos, percorrendo o campo do direito autoral no Brasil, visando o entendimento e conscientização com relação aos assuntos abordados, além de discorrer sobre a obra musical e a conceituação do que está envolvido no seu contexto e percorre a Lei 12.853/13 de gestão coletiva, amparando a sua aplicabilidade e funcionalidade.

Deste modo, o problema do presente do trabalho é a verificação de como estão as leis dos direitos autorais no cenário brasileiro, pois o conhecimento e a conscientização, tem suma importância para a preservação dos direitos de quem produz alguma obra.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é estabelecer um entendimento aliando o conhecimento e conscientização sobre os direitos autorais e a composição musical, pois para haver uma aplicabilidade facilitada das legislações algumas das medidas podem ser desenvolvidas, como o pagamento dos direitos aos autores, por execução pública das obras dos mesmos.

Como objetivos específicos demonstrar de forma facilitada a análise da legislação autoral brasileira, e discorrer sobre a composição musical, observando os pontos favoráveis de ambos e demonstrando os pontos fracos dos mesmos. A mesma se fez necessária devido a extrema importância do entendimento acerca das legislações que protegem os direitos dos autores, pois é necessário proporcionar maiores informações sobre as condições legais atuais das legislações vigentes.

O presente trabalho se justifica devido a tal área do Direito, visar estudar a melhoria da relação entre legislação, autores e executores, e assim possibilitar a criação de programas de melhorias neste âmbito.

A metodologia utilizada foi a dedutiva, partindo de um problema, com o auxílio da utilização de fontes de consulta em referências bibliográficas, em acervos tanto impressos como digitais, a fim de se deduzir o conhecimento.

Neste sentido, para melhor compreensão, o presente trabalho está organizado em três capítulos, sendo que inicialmente, o primeiro capítulo se refere a um estudo sobre o apanhado histórico e a conceituação da legislação brasileira dos direitos autorais;

Em seguida, no segundo capítulo abordou-se acerca da obra musical, dos direitos de execução pública, direitos conexos, de coautoria e de titularidade. Além de exemplificar associações e suas finalidades no contexto musical, e direitos morais e patrimoniais.

Posteriormente, no terceiro e último capítulo analisou-se a gestão coletiva, amparada na Lei 12.853/13, com seus conceitos e suas aplicabilidades.

2 APANHADO HISTÓRICO DOS DIREITOS AUTORAIS

Inicialmente no tocante a música é considerada uma parte da propriedade individual, executada para entreter e apelar para as emoções do ouvinte. Com esta concepção de música, é compreensível quando as pessoas não compreendem o regulamento do "poder" da música, pois grandes poderes são atribuídos à música: o poder de curar doença, criar um jogo empolgante, libertar (ABRÃO, 2002).

Logo, com esses imensos poderes, é lógico restringir e regular cuidadosamente o uso, e dos lucros da música. A lei, no entanto, evoluiu em conjunto com o crescimento humano, concentrando-se principalmente na proteção dos direitos de propriedades lucros financeiros. Assim, a música tradicional e a lei se chocam no nível mais fundamental. Entender a natureza etnocêntrica da propriedade intelectual moderna e a lei, é útil para examinar a evolução dos princípios dos direitos autorais. Nesse sentido, a imprensa foi criada em 1476, inevitavelmente seguida por publicação em massa e a primeira queixa oficial de plágio em 1553 na Inglaterra (ABRÃO, 2002).

A primeira tentativa de regular a duplicação de obras literárias da Coroa Inglesa, ocorreram em 1557 com a criação da Empresa de Papelaria. A empresa de papelaria foi concebida como um monopólio sobre toda a indústria gráfica da Inglaterra e foi responsável pelo policiamento do plágio entre seus membros (HAMMES, 2002).

Contextualizando, ainda, a empresa de papelaria não conseguiu conter a pirataria. Como resultado, o primeiro estatuto de direitos autorais moderno, o Estatuto de Anne, foi criado em 10 de abril de 1710, pela rainha Ana da Inglaterra. Uma obra literária foi considerada a propriedade pessoal do autor pela primeira vez no mundo (ABRÃO, 2002).

Deste modo, segundo Abrão (2002, p.28) o direito de cópia, foi relacionado ao direito dado na Inglaterra pela realeza aos proprietários das casas de impressão, assim haveriam certo controle acerca do que fora copiado pelos usuários, sendo assim, uma forma de censurar, pela Coroa Inglesa, o que se copiou, disto surgiu o nome copyright:

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

Conforme o entendimento do supra teórico, deu-se início ao controle de produção e de direito ao reproduzidor de cópias.

Além disso, uma autorização sobre a utilização do trabalho foi concedida por um período limitado: 21 anos para obras existentes na indução do estatuto, 14 anos, mais um prazo de renovação de 14 anos para trabalhos criados após a adoção do Estatuto. Para obter proteção nos termos do estatuto, a obra deveria estar oficialmente registrada na empresa (HAMMES, 2002).

Neste interim, o Estatuto de Anne não incluiu música no seu âmbito até 1842, quando a música foi adicionada à definição de "livros". A música não foi tratada como uma forma de arte separada até 1882. Os Estados Unidos, que adotaram como base as regras do Estatuto de Anne depois de alcançar a independência, não adotaram a proteção à música até 1831. Assim, os anos formativos dos direitos autorais foram baseados principalmente em livros, padrões têxteis e escultura (ABRÃO, 2002).

Alude-se, que o principal desenvolvimento da moderna lei de direitos autorais, no século XVIII e início do século XIX, ocorreu enquanto a cultura ocidental permaneceu relativamente isolada pelo "poder colonial", e não era necessário adiar as necessidades de outras culturas. Como resultado, as leis tornaram-se estreitamente adaptadas para servir o papel que as obras artísticas desempenham na sociedade ocidental. Assim, a moderna lei de copyright permanece mal equipada para fornecer proteção transcultural quando não-ocidentais, a música é empurrada para a indústria da música comercial (ASCENSÃO, 2011).

Contudo, as leis de direitos reservados etnocêntricas tiveram poucas ramificações práticas antes de 1970 e 1980. Naquela época, porém, os sistemas de comunicação se aceleraram, tecnologia de gravação portátil floresceu e viajar para culturas "exóticas" tornou-se comum. Deste modo, havia amostragem digital desenvolvida, permitindo sons capturados para ser permanentemente armazenados para posterior manipulação.

Esses avanços colocaram a base tecnológica em ascensão para causarem a explosão do mundo da música nos anos 90. Como a capacidade tecnológica de capturar e manipular sons exóticos cresceu, a indústria da música comercial ganhou influência política e financeira, tornando a proteção dos aspectos não financeiros da música é difícil (DIAS, 2000).

Em meados de 1993, para exemplo, a indústria da música dos Estados Unidos encurralou cerca de metade de todas as vendas de música pré-gravadas em todo o mundo, arrecadando mais de 12 bilhões de dólares. Nesse mesmo ano, as vendas de música e música vídeos dentro dos Estados Unidos atingiram a marca de 10 bilhões de dólares, um aumento de 11,3% em 1992 (ABRÃO, 2002).

Ainda segundo o mesmo autor, a pirataria, no entanto, foi estimada na indústria musical dos Estados Unidos em torno de 1,5 a 1,8 bilhões de dólares em 1992. Os lucros continuaram a subir com vendas mundiais de música, chegando a 30,5 bilhões de dólares em 1994. Com

enormes somas em jogo e um saudável negócio de exportação, as políticas foram modificadas rapidamente para proteger os lucros da indústria musical contra danos. Além disso, foram modificadas porque as seis empresas maiores do ramo musical estão localizadas dentro da cultura ocidental, 4 fortes poderes asseguraram que os contratos e gravações fossem regidos financeiramente com leis e conceitos vantajosos (DIAS, 2000).

Além de se tornar economicamente e tecnologicamente viável, o "mundo da música" conquistou o interesse do público. Logo, Paul Simon's Graceland, em 1986, Rit dos Santos, em 1990, usando música africana e latino-americana, respectivamente, expuseram os lucros formidáveis disponíveis quando estrelas do pop ocidentais incorporaram a música não-ocidental em suas canções (ABRÃO, 2002).

Cita-se que Graceland passou 31 semanas na lista dos melhores álbuns de "Billboard" e vendeu mais de 3,5 milhões de cópias em todo o mundo, destacando que o Rit dos Santos vendeu 1,3 milhão de cópias nas primeiras quatro semanas de seu lançamento sozinho (ABRÃO, 2002).

Neste interim, os avanços tecnológicos nas técnicas de gravação, a ascensão da indústria da música e o interesse do público no "mundo da música" então se combinaram para criar um imenso mercado para novos e diversos sons. Infelizmente, como as culturas colidem, o respeito pelas necessidades e crenças das comunidades não-ocidentais continua a ficar para trás e a música não-ocidental permanece desprotegida e exploráveis sob as leis de propriedade intelectual da maioria das nações ocidentais (DIAS, 2000).

Nesse sentido, Paul Simon tratou bem os músicos de Graceland. Simon contratou músicos de diferentes etnias como a exemplo de brasileiros, ao contrário de amostragem de gravações de campo, e pagou os músicos pelo seu trabalho musical (ASCENSÃO, 2011). Ele também concedeu co-créditos liberais que resultaram no pagamento de royalties significativos aos artistas tradicionais. Os músicos eram artistas de gravação já ativos em seus próprios países, e a maioria era representada por gravadoras. Embora Paul Simon fosse generoso com os artistas brasileiros, as leis atuais de direitos autorais não teriam impedido contratos injustos ou apropriação flagrante de música de artistas menos sofisticados (MANSO, 1989). O sucesso dos álbuns de Simon no entanto, expuseram um formidável mercado de sons e incentivou outras gravações de artistas e empresas para explorar a falta de proteção legal para quem qual as leis não amparavam, no âmbito musical.

Logo, em 1992, dois franceses, conhecidos como Michael Sanchez e Eric Mouquet criaram um álbum que possuía amostras digitais fusionadas de música de Gana, Ilhas Salomão e África com ritmos de dança "techno-house". Embora o álbum ter recebido o apoio da

UNESCO e de dois musicólogos, um dos autores deu sua permissão somente após somente quando fora lhe dito que suas gravações foram utilizadas para criar um álbum musical (ASCENSÃO, 2011).

Este caso reflete que o compositor não foi informado de que suas gravações, seriam usadas para criar um álbum comercial amplamente difundido. Apesar do proclamado respeito do álbum pôr os ritos e costumes das sociedades primitivas, não foram dados crédito ao compositor. Ironicamente, no entanto, o álbum carrega a seguinte advertência: "ATENÇÃO: Todos os direitos reservados. A duplicação não autorizada é uma violação das leis outro (DIAS, 2000).

A música foi enormemente bem-sucedida. Permaneceu na *Billboard* "top álbum" por 25 semanas, vendeu mais de dois milhões de cópias em maio de 1995, e grandes empresas incorporam a em campanhas publicitárias (DIAS, 2000).

Um exame da lei de direitos autorais nos revela que, estatutos de direitos autorais se concentravam no valor financeiro da música, eles exigiam que a música contivesse características específicas para obter proteção. Porém algumas músicas frequentemente não atendem a esses requisitos, relegando a música a domínio público, onde pode ser livremente utilizado sem restrições legais outro (DIAS, 2000).

Por outro lado, os gravadores poderiam registrar legalmente suas gravações de música e obter o controle de fato sobre seu uso e disseminação. Deste modo, as exceções à exclusividade dos direitos autorais resultam em proteção apenas da música que consegue se qualificar para proteção. Assim, as leis de direitos autorais exacerbavam, em vez de mitigar, a exploração da música (ASCENSÃO, 2011).

As leis do Brasil foram efetivadas em 1998 no contexto dos direitos autorais, permitindo que houvessem mais segurança no tocante a propriedade literária, científica, musical e até mesmo artístico. O Brasil abraçou o conceito de "autodeterminação cultural", entregando-se propriedade e controle sobre a música tradicional à sua comunidade de origem (ASCENSÃO, 2011).

2.1 Direito Autoral no Brasil

No Brasil, os direitos autorais têm regência pela Constituição Federal de 1988 em seu artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII e também pela Lei Federal de nº 9.610/98. No cenário legal, os direitos autorais são distribuídos em dois eixos distintos, sendo estes o moral e o patrimonial. O direito moral é o que liga o autor à sua obra, tornando este irrenunciável, inalienável,

imprescritível e intransferível. No entanto, o direito patrimonial se detém ao uso da obra no cunho econômico, com o qual o autor da obra possui o direito com exclusividade de uso e disfrute da mesma, podendo utilizar da forma que desejar, incluindo a cessão a terceiros que possam usar tanto de forma integral ou parcial da obra, demonstrando assim, que o direito de propriedade tem suas garantias pela legislação brasileira (DIAS, 2000).

No cenário do direito constitucional, caso alguma obra tenha uso não autorizado, é possível tomar as medidas cabíveis na esfera judicial, pois há regulamentação dos direitos autorais tanto no âmbito nacional quanto internacional.

A legislação brasileira trata sobre os direitos autorais e os direitos correlacionados se pela Lei 9.610/98, para os efeitos desta Lei, em seu artigo 5º, parágrafo V, considera-se:

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, 2019).

Segundo esta lei, a reprodução de uma obra tanto no âmbito do fonograma, literário, artístico ou científico é vista como a cópia podendo ser de um ou mais exemplares do mesmo. Neste aspecto inclui-se toda e qualquer forma de armazenagem considerada temporária ou até mesmo permanente via qualquer meio de fixação, podendo ser eletrônico ou outro (DIAS, 2000).

Conforme disposto na Lei 9.610/98, quem produz um fonograma pode exercer o direito tanto de proibir como o de autorizar a reprodução direta e indireta, sendo em sua totalidade ou de forma parcial deste, distribuindo a reprodução tanto por via de comércio de vendas ou similares, executando de forma gratuita ao público ou agregando valor, por via de canais de comunicação e outras fontes ainda inexistentes (DIAS, 2000).

Neste sentido, Dias (2000) relata que, composto de normas jurídicas, os direitos autorais, tem como objetivo a regulamentação do contexto que envolve o processo de criação de obras de cunho artístico e a sua utilização, sendo estas tanto literárias, científicas ou até mesmo artísticas. Neste aspecto, estas obras podem ser fotos, projetos de arquitetos, pinturas, músicas e até mesmo livros.

2.2.1 Aspectos da Lei 9.610

A indústria que trata da fonografia no Brasil é administrada pela Associação Brasileira Licenciamento Fonográfico (ABLF), conforme a Lei 9.610/98, e possui como função o recebimento, a administração e distribuição dos direitos dos autores, a fim de assegurá-los para

seus associados, tanto no âmbito da reprodução, armazenagem dos fonogramas, imagens e obras, para que possam serem divulgados por qualquer meio quando desejado pelo autor (WACHOWICZ, 2012).

No cenário brasileiro, para obter o direito ao uso da música, há o consentimento via licença de uso, qual necessita ser requisitada antes que a obra tenha sido utilizada. No entanto, cada vez que há a execução publicamente de um conteúdo musical, é necessário realizar o pagamento a quem possui o direito sobre a obra. Este é necessário ser realizado no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) *apud* (WACHOWICZ, 2012).

No entanto, o licenciamento e os direitos autorais são diferentes dos direitos reservados, conhecidos também por copyright. A Lei de direitos autorais 9.610/98 se originou de um processo de aproximadamente 20 anos tramitando no poder legislativo, de tal modo, sua redação necessita de modificações e atualizações, visto que desde a sua redação até os tempos atuais se passaram mais de quarenta anos e houveram desenvolvimento de novas mídias e formas de reprodução, quais seu contexto não engloba, deixando assim lacunas que prejudicam aos autores e quem possui direitos sobre obras, visando assim assegurar melhor a proteção destes (VIEIRA, 2018).

2.2.2 Proteção aos direitos autorais

Com relação a proteção dos direitos dos autores no cenário brasileiro, há regras que são definidas na redação oficial da Lei de Direitos Autorais (LDA) 9.610/98, qual tratam acerca da constituição e também discorrem sobre a atividade dos entes de gestão. No entanto, não há nenhum conteúdo na redação da referida lei que aborde acerca da regulamentação e/ou sobre as intervenções acerca dos entes de gestão de caráter coletivo no sentido público. Desta forma Ascensão (2011, s.p) em seus textos coloca que: “Efetivamente, os órgãos estatais neste domínio foram praticamente reduzidos a zero pela Lei de Direitos Autorais vigente. A gestão coletiva foi deixada a si mesma.” Esta ideia corrobora com o pensamento, de que é imprescindível que seja aprimorado as políticas públicas norteadoras sobre a legislação inerente aos direitos autorais, a fim de conscientizar a coletividade da importância de respeitar e prezar pelos direitos autorais (VIANNA, 2014).

No cenário atual brasileiro, há o reconhecimento de que, a legislação que trata acerca da proteção das propriedades musicais, se depara com dificuldades visíveis, pois há a possibilidade de serem desencadeados prejuízos aos bens culturais, desencadeados pelo livre mercado qual

possui acesso irrestrito a diversos conteúdos, quais não possuem proteção legal, e isto decorre do vazamento de informações.

As corporações que fazem parte da indústria fonográfica, desenvolvem ações em contrapartida, com o intuito de coibir a propagação infinda de conteúdos fonográficos e até mesmo de obras de conteúdo audiovisuais. Neste sentido, há a necessidade de aumentar a proteção legal acerca dos conteúdos musicais para que sejam coibidas atitudes que prejudicam de forma imensurável os compositores, autores e detentores de direitos sobre os conteúdos.

Nesse Contexto o teórico Ascensão (2002, p.40) cita que:

O sentido das regras constitucionais brasileiras é claramente o de estabelecer liberdades, e não de estabelecer exclusivos. [...]. Não só utilização é termo por demais genérico, como publicação e reprodução se sobrepõem em grande parte. O núcleo estará na referência à utilização. Mas não teria sentido que a lei estivesse garantindo a utilização privada. Direito à utilização privada todos temos. O que está em causa é a utilização pública, que fica condicionada à autorização do autor.

Tendo em vista o artigo acima citado, entende-se que a lei é de suma importância para o contexto de preservar os direitos autorais, visto que ela traz lume à aplicabilidade de reprodução e publicação das obras autorais, assim garantindo a utilização das mesmas.

2.2.3 Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, e seus órgãos fiscalizadores

Com fundação em 1976 no Brasil, o Escritório Central de Arrecadação (Ecad), órgão de cunho privado que foi fundado com o intuito de arrecadar os direitos autorais de canções que sejam tocadas na forma chamada como " execução pública", sendo tanto no âmbito nacional quanto internacional. Este escritório visa arrecadar valores de direitos autorais de shows, carros de som, rádios, TV, diversos tipos de bar, inclusive de academias, festas como aniversários, casamentos, além de consultórios de médicos e as chamadas quermesses. Nestes casos, as arrecadações são dispostas via receita bruta e quantidade total de área (DIAS, 2000).

O montante arrecadado tem como destino os artistas. O Escritório Central de Arrecadação é composto de nove associações, sendo estas a de compositores, autores, músicos, dentre outras. Para compor como membros deste escritório há diversos advogados e colaboradores, distribuídos em cerca de 26 filiais que fazem as arrecadações (DIAS, 2000).

Corroborando com este contexto, Ascensão (2007, p.631) afirma que:

O ECAD é ainda um órgão privado, mas está sujeito a um estatuto muito especial. Este órgão estava previsto pelo artigo 115 da lei n. 5.988 e representava uma maneira engenhosa de ultrapassar os problemas sugeridos na cobrança e distribuição das quantias devidas pela execução pública de obras musicais ou lítero-musicais. As sociedades de autores deveriam organizar esta entidade, que, por emanar delas, teria caráter autônomo. Por outro lado, porém, estaria subordinada à orientação e fiscalização do Conselho, que emitiria normas para sua constituição e atividade.

Destaca-se no texto acima citado de forma evidente que, o autor tem como visão que o caráter de funcionamento do Escritório Central de Arrecadação deveria ser de cunho autônomo, por a demanda de seus serviços derivarem dos mesmos.

O entendimento do art. 117, IV na redação oficial da Lei de Direitos Autorais (LDA) 9.610/98 de 19/02/1998 segundo Ascensão (2007), dispõe que o Conselho detém o compromisso de “fixar normas para unificação dos preços e sistemas de distribuição de direitos autorais”. O autor deste modo, destaca que o Escritório Central de Arrecadação possui a função de gerar padronização nos preços além de unificar as formas quais são atribuídos os direitos.

2.3 Decisões tomadas pelos tribunais

Autores de obras artísticas e/ou musicais como fonogramas, precisam tomar conhecimento acerca do direcionamento jurídico qual é tomado quando há uso indevido de suas obras. Dessa forma, se faz necessário haver discussão acerca do tema, a fim de evitar danos aos seus autores. Isso se deve principalmente ao fato da procura pela veracidade dos fatos ocorridos, para assim se acometer justiça aos atos realizados de má fé, perfazendo-se então a averiguação dos eventos ocorridos sob o âmbito da Lei de Direitos Autorais (LDA) 9.610/98.

Neste interim os elementos constituintes da ilegalidade do uso de obras devem ser sustentados em evidências, sendo estas, materiais e/ou via testemunhas, para após este processo de coleta de dados e informações sobre os fatos, sejam realizados os julgamentos das causas.

Alude-se, dentro do entendimento jurisprudencial do Superior Tribunal de Justiça, um apontamento acerca do direito autoral quando da comprovação da materialidade do crime por não pagamento de direitos autorais, para elucidar o tratamento de uma ação. Veja-se:

Ementa: RECURSO ESPECIAL. DIREITO AUTORAL. NEGATIVA DE PRESTAÇÃO JURISDICIONAL. NÃO OCORRÊNCIA. ECAD. NÃO PAGAMENTO DOS DIREITOS AUTORAIS. PRETENSÃO INIBITÓRIA. SUSPENSÃO DA EXECUÇÃO DE OBRAS MUSICAIS. ART. 105 DA LEI DE DIREITOS AUTORAIS. TUTELA ESPECÍFICA. VIABILIDADE. PROVIMENTO AO RECURSO ESPECIAL. DECISÃO UNÂNIME (STJ – RECURSO ESPECIAL 1655767 RS 2017/0037159-0, REL. MINISTRA NANCY ANDRIGHI, DATA DE JULGAMENTO: /03/2018, T3 - TERCEIRA TURMA, J. 20/03/2018).

Neste interim, é de elementar importância a realização do pagamento dos direitos dos autores acerca de suas obras, no intuito de exercer justiça pelas obras por estes desenvolvidos. De mesmo modo, o Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, pondera que a cobrança pela retransmissão de obras fonográficas, são necessárias, e quando não realizados os devidos pagamentos, há a aplicabilidade de multas indenizatórias, conforme segue:

Ementa: APELAÇÃO CÍVEL. PROPRIEDADE INTELECTUAL. DIREITO AUTORAL. ECAD. AÇÃO DECLARATÓRIA. RECONVENÇÃO. COBRANÇA. RADIO. RETRANSMISSÃO DE MÚSICAS. MULTA. JUROS E CORREÇÃO MONETÁRIA. TUTELA INIBITÓRIA. RECURSO PARCIALMENTE PROVIDO. DECISÃO UNÂNIME (TJ-RS – APELAÇÃO CÍVEL 70078022449 RIO GRANDE DO SUL, ROL. ISABEL DIAS ALMEIDA, J. 26/09/2018).

Conforme entendimento jurisprudencial do Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, a propriedade intelectual resguarda direitos. Desta forma, tornando unanime a decisão do colegiado em prover recursos acerca dos direitos de propriedade.

O presente capítulo fez referência a um estudo sobre o apanhado histórico e a conceituação da legislação brasileira dos direitos autorais, denotando-se a importância desta no cenário dos direitos autorais.

Neste interim, no próximo capítulo aborda-se informações acerca das obras musicais, juntamente com o direito de execução pública das mesmas, onde será abordado sobre as formas atuais de difusão e execução de fonogramas por intermédio das tecnologias existentes, além dos direitos conexos, titularidade e coautoria das obras musicais, unificação das associações no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição e acerca os direitos morais e patrimoniais. Discutindo assim, com vistos na legislação brasileira, a importância e normas da Lei de Direitos Autorais (LDA) 9.610/98 de 19/02/1998 e sua aplicabilidade no âmbito social.

3 DA OBRA MUSICAL

Nas últimas décadas, a obra musical mostrou-se extremamente bem-pelo crescimento e inovação de repertórios, ritmos e principalmente pelo aumento de artistas envolvidos neste ramo que desempenham papel imprescindível para a existência de obras musicais. Os fonogramas são conhecidos e chamados popularmente por música, o livre acesso a estes tem sofrido diversas mudanças nas últimas décadas, e isso se deve as inovações tecnológicas quais estão facilitando cada vez mais o acesso livre a materiais diversos, muitos dos quais violam os direitos, pela execução não autorizada. Neste aspecto, mídias armazenadas em plataformas digitais são passíveis de serem executadas na internet, sendo transferida gratuitamente para pessoas de qualquer lugar do mundo a curto espaço de tempo (SOUTO, 2002).

3.1 Contexto histórico do acesso a música

O Direito de Propriedade é uma grande conquista para a humanidade, qual permite que haja interrelação da distribuição de bens e posse de recursos, unindo assim o direito aos aspectos socioeconômicos. Atualmente, deve-se levar em consideração a tecnologia que está disponível para livre acesso de todos, facilitando a vida de todos, porém há o viés negativo deste acesso irrestrito, o qual até mesmo permite que haja o acesso sem autorização a obras intelectuais (SOUTO, 2002).

Percebe-se que a tecnologia é um enorme facilitador por poder disseminar e propagar a obra para pessoas que de outra forma se não a digital, jamais entrariam em contato com a obra musical. Contudo, é necessário atentar-se que as obras musicais são reproduzidas em inúmeras plataformas digitais, muitas das quais não preservam o direito de remuneração dos autores dos fonogramas (ALVES, 2017).

Neste contexto, os meios de comprar e ouvir música passaram por uma grande transformação na última década. As lojas de música estão sendo substituídas pelos serviços de download da Internet e os players portáteis de disco compacto (CD) estão sendo substituídos por tocadores de música digital. O popular player de música iPod da Apple vendeu 88 milhões de unidades a partir do final de 2006 (APPLE, 2016), estimulando os concorrentes a desenvolver marcas e mudando muito a forma como a música é adquirida. Como a Internet desempenha um papel crescente na disseminação da música, a pirataria de música na Internet continua sendo problema persistente enfrentado pela indústria da música, especialmente

quando serviços de compartilhamento de arquivos persistem e sites pessoais e blogs de música continuam a crescer.

Embora as lojas on-line legais de música tenham experimentado um crescimento dramático nos últimos anos, uma grande parte dos arquivos de música ainda é adquirida por meios que, de acordo com o Associação da Indústria de Gravação da América, viola a lei de direitos autorais e custa a indústria perdas estimadas em US \$ 4 bilhões em 2015 (PEITZ; WAELBROECK, 2006).

Nesse contexto, a disseminação ilegal de música continua a crescer devido à sua conveniência, baixo custo, acesso a seleções ilimitadas de músicas e, quando realizadas com moderação, baixo risco. Embora as estratégias de aplicação e os incentivos econômicos visem reduzir a pirataria na música e, conseqüentemente, aumentar as receitas através de compras legais, há um debate sobre a sua eficácia relativa. Nos últimos anos, uma divulgação de conscientização sobre pirataria de direitos autorais e compartilhamento de arquivos surgiu; no entanto, pouco foi feito para reduzir na prática a violação dos direitos autorais (ALVES, 2017).

Os primeiros estudos sobre o direito da execução e a economia começaram em 1968. Desde então, surgiram numerosos estudos sobre o risco e aplicação de atividades ilícitas, que vinculam a literatura econômica com o da ciência criminal.

Corroborando os teóricos, Peitz e Waelbroeck (2006) introduzem várias questões-chave enfrentadas pelos consumidores e detentores de direitos autorais com relação a como os direitos autorais devem ser protegidos e violações de direitos autorais devem ser aplicadas.

Nesse sentido, registrando, que esses problemas incluem efeitos de rede, a utilidade dos produtos digitais pirateados e o papel dos impedimentos. Contudo, o avanço contínuo da tecnologia tem desempenhado um papel fundamental na facilitação bem como prevenir a pirataria de música na Internet. Antes do uso generalizado da Internet, consumidores duplicariam fitas e CDs como uma alternativa à compra da versão legal (SOUTO, 2002).

No entanto, a qualidade das duplicações e o tempo requerido limitaram uso generalizado de tais métodos. Com a Internet e seu subsequente aumento de banda larga, a música foi digitalizada e começou a ser disseminada em uma escala (PEITZ; WAELBROECK, 2006).

Um grande avanço na pirataria na Internet ocorreu quando Shawn Fanning desenvolveu um software de compartilhamento de arquivos copiados do original, um serviço que foi posteriormente seguido por BitTorrent e outras. Logo, atualmente, a popularidade de sites pessoais e blogs de música oferecem mais meios pelos quais os consumidores podem compartilhar música em todo o mundo. Tais avanços recentes na tecnologia da pirataria de

música levaram a várias estratégias tomadas por organizações de autores para conter seu crescimento.

Estas organizações começaram a buscar processos contra firmas que facilitam a pirataria de música e prosseguiram processos judiciais contra suspeitos de compartilhamento de arquivos individuais em grande escala (PEITZ; WAELBROECK, 2006).

Neste sentido, considerando que a legislação vigente foi redigida e entrou em vigor em 1988, e não haviam tantos meios de difusão das obras, levou-se em consideração as possíveis mídias que porventura, poderiam serem inventadas, no intuito de coibir ações ilegais também após a invenção destas, como disposto na Lei nº 9.610:

Dos Direitos dos Produtores Fonográficos

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão; [...]

V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas (BRASIL, 2019).

Em comento, no entanto, apesar destas ações, reconhece-se o valor da Internet como um meio para divulgar música e apoiar fortemente serviços de música online baseados em taxas que fornecem uma alternativa legal ao compartilhamento de arquivos.

Tais serviços cresceram imensamente nos últimos anos devido ao aumento da seleção de músicas e preços mais baixos. Neste sentido, o *iTunes* da *Apple* vendeu mais de 70 milhões de downloads e ultrapassou um bilhão total de downloads em 2015 (APPLE, 2016).

Neste sentido, segundo Alves (2007) grandes distribuidores de música, foram bem-sucedidos em combinar suas ofertas de música com os serviços legais de música on-line, podendo competir com alternativas ilegais. Atualmente há grandes serviços de música on-line, cada uma oferecendo milhares de músicas em seu catálogo, com preços populares de download. Apesar do crescimento destes serviços, o compartilhamento grátis de arquivos ainda existe, apesar das várias advertências enfrentadas, incluindo qualidade, risco de processos judiciais e ameaça de vírus que acompanham arquivos.

Isso se deve ao compartilhamento de arquivos ser dependente de efeitos de rede. Mas mesmo que o compartilhamento de arquivos seja finalmente reduzido, há tecnologias que facilitam a transferência ilegal de músicas (ALVES, 2017).

3.2 As obras musicais e o direito de execução pública

No campo da lei de direitos autorais, o sistema do Brasil é baseado em um autor e abordagem de direitos. Este sistema é regido pela Lei de Direitos Autorais Brasileira, que foi promulgada em 1998 e reformada em 2013. O Brasil também é membro de vários tratados internacionais relevantes de direitos autorais, incluindo as Convenções de Berna e Roma, que apoiam muitas das escolhas políticas da Lei de Direitos Autorais Brasileira, mas o Brasil, não faz parte dos Tratados da Internet (SOUTO, 2002). “Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos” (BRASIL, 2019). Deste modo, a referida lei define quais os aspectos que são dispostos aos direitos dos autores.

Embora o Brasil não tenha assumido um compromisso formal de observar os Tratados de Direitos Autorais da Internet, os dados mostram que o legislativo tentou incorporar os principais elementos dos tratados na Lei de Direitos Autorais Brasileira. Por exemplo, o Ministério da Cultura do Brasil afirma que a Lei de Direitos Autorais Brasileira inclui todas as disposições substantivas dos Tratados da Internet, tornando esta lei “em completa harmonia com os padrões internacionais de direitos autorais aceitos na Internet” (SOUTO, 2002, s.p). Deste modo, definindo que há conformidade com as leis internacionais as optadas por serem dispostas no Brasil.

Logo, a história legislativa da Lei de Direitos Autorais Brasileira apoia essa interpretação e o discurso internacional a adoção dos tratados da internet permearam a discussão interna da referida lei no Brasil.

O registro legislativo da Lei de Direitos Autorais mostra que os membros do Congresso frequentemente se referiram aos tratados da internet e claramente tentaram incluir a mesma linguagem dos tratados da internet dentro do texto da lei acima citada. Como resultado, apesar do fracasso do Brasil em assinar os tratados da internet, esses instrumentos foram destinados a ser componentes centrais para interpretar o arcabouço legal brasileiro para o ambiente digital, e continuam a desempenhar um papel central nos debates sobre leis e políticas de direitos autorais no Brasil (VIANNA, 2014).

Neste interim, a importância dos tratados da internet para o ambiente digital e para essa discussão é evidente: os tratados modernizam a estrutura da lei internacional de direitos autorais e estabelecem padrões mínimos de proteção que os países membros devem observar. Esses acordos também harmonizam as leis de direitos autorais, incluindo os direitos econômicos que protegem obras, performances e fonogramas na Internet.

A exemplo dos tratados, que modificaram o direito de reprodução clássico com o propósito explícito de adaptá-lo às necessidades de um ambiente digital e incluíram inovações como a disponibilização correta para transmissões de streaming interativas. Mas além de harmonizar as leis e criar novos direitos sob medida para as necessidades digitais, os tratados fornecem um arcabouço e uma nomenclatura para estudar os direitos disponíveis nas diferentes legislações domésticas, atuando como mínimo denominador comum (CASAGRANDE FILHO, 2007).

Além disso, esses tratados, concordam que os direitos econômicos envolvidos nas atividades de download e streaming são a reprodução e a disponibilização de direitos. Os tratados da internet, no entanto, não oferecem uma receita direta de como os países devem implementar alguns dos direitos. Estas obrigações, incluindo a disponibilização do direito (SOUTO, 2002).

Em vez de impor uma solução rígida de tamanho único, os acordos permitem flexibilidade para implementar as regras nacionalmente através de uma “solução guarda-chuva”. Essa abordagem possibilita que diferentes jurisdições promulguem a disponibilização correta por diversos meios: quer através de um amplo direito de distribuição, o direito de comunicação da obra ao público, combinação de direitos existentes ou um direito autônomo. Como resultado, as leis domésticas em todo o mundo foram alteradas para implementar esses instrumentos de maneiras bem diferentes, criando nomes e variações conceituais para a disponibilização correta (CASAGRANDE FILHO, 2007).

O ponto crucial da discussão é se uma transmissão digital interativa implica a distribuição ou o direito de execução pública de acordo com a Lei de Direitos Autorais - um debate que tem alguns paralelos com as discussões sobre o direito disponível que surgiram durante as negociações internacionais que levaram à adoção de tratados da internet. Conseqüentemente, um grupo de interessados sustenta que o legislativo implementou a disponibilização direta na Lei de Direitos Autorais por meio do direito de distribuição, enquanto outro grupo alega que o direito se materializa através do direito de execução pública, uma modalidade do direito de comunicação ao público.

Um terceiro grupo não opinou sobre quais direitos estão implicados em tal atividade, mas discorda que a execução pública, como um direito coletivo gerenciado, deva ser considerada como ocorrendo na transmissão interativa (VIANNA, 2014).

Desse modo, para melhor caracterizar as obras, a Lei Nº 9,610 em seu artigo 3º “os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis” (BRASIL, 2019).

Os proponentes da visão de que o direito de distribuição sob a Lei de Direitos Autorais abrange o direito de disponibilização é um grupo composto principalmente de provedores de música digital, associações da sociedade civil e grupos da indústria, incluindo entidades que representam rótulos importantes. Algumas dessas partes interessadas propõem uma inequívoca interpretação da lei, enquanto outros defendem uma reivindicação mais indireta com base nas práticas da indústria da música. Este último argumento assume uma linha mais pragmática e repousa na prática passada como o melhor guia para resolver a ambiguidade legal.

Logo, para todas estas partes interessadas, a disponibilização do direito expressamente incluído no direito de distribuição, nos artigos 29.º-VII para os autores e 90.º-IV para os artistas intérpretes e, de forma menos explícita, no artigo 93.º-II para os produtores (VIANNA, 2014).

Registra-se, ainda, que vários dos “proponentes do direito de distribuição” explicam que a Lei de Direitos Autorais inclui dois tipos de distribuição (VIANNA, 2014).

Tendo em vista, contextualizando, que o primeiro tipo de distribuição consiste na distribuição clássica de acordo com o Artigo 29 VI da Lei de Direitos Autorais, onde a distribuição implica a existência de cópias tangíveis. O segundo tipo é considerado como uma “distribuição eletrônica” ou “distribuição digital interativa”, conforme o Artigo 29 VII da Lei de Direitos Autorais (BRASIL, 2019).

Ademais, o legislativo incluiu um novo direito de “difusão eletrônica interativa. Sob a distribuição. Essa explicação é consistente com os argumentos apresentados durante as conferências de tratados da internet, que implicaram a adaptação do direito clássico de distribuição a novas formas de exploração de conteúdo no contexto digital. De certa forma, essa abordagem também previa o licenciamento direto permitido pelo direito de distribuição (VIANNA, 2014).

A diferença mais saliente entre os argumentos defendidos nesse grupo é se a transmissão interativa gera a transferência de propriedade ou posse, o que é uma questão sobre a tecnologia usada para a transmissão. Algumas partes interessadas concluem que o elemento central da distribuição eletrônica consiste na capacidade do usuário de acessar o trabalho no momento e no local que ele escolhe, ou a interatividade, independentemente de uma cópia eletrônica ser produzida ou não (CHAIM, 2016).

Outras partes interessadas fornecem uma resposta mais direta e afirma que uma cópia transitória é produzida durante a transmissão, fornecendo ao usuário a posse temporária do conteúdo protegido por direitos autorais, cumprindo assim a característica básica do direito de distribuição (ALVES, 2017).

Em contraste, o Ministério da Cultura, a crítica mais vocal e articulada da abordagem de distribuição eletrônica, argumentou que uma transferência de posse ou propriedade de uma cópia é o elemento central para configurar o ato de distribuição eletrônica, conforme projetado na Lei de Direitos Autorais: Disponibilizar ao público o original ou cópia [...] através da venda, arrendamento ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse. (BRASIL, 2019).

A Interpretação deste trecho define a distribuição. Para as partes interessadas para cair na esfera deste direito, as transmissões também precisariam transferir a propriedade ou posse. O ministério explica, no entanto, que tal transferência não é registrada em *streaming* interativo (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

Além disso, o Ministério da Cultura defende que o Artigo 29 VII contém uma lista dos meios pelos quais uma distribuição “pode ser feita, incluindo, entre eles, um sistema no qual há interatividade.” Assim, o elemento de interatividade, nessa visão, é unicamente um meio que é empregado para distribuir o trabalho (isto é, uma modalidade de distribuição).

Ressaltando, ainda, que o Ministério da Cultura conclui que os “proponentes do direito de distribuição” erram ao considerar apenas o elemento de interatividade para desencadear a distribuição, deixando assim de levar em conta todo o design do artigo. Além disso, a sua interpretação teria o efeito de adaptar a norma à prática do mercado, em vez de observar a lei como se pretendia (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

A principal proposição deste grupo é que as transmissões interativas caem dentro do escopo do direito de execução pública, uma modalidade de comunicação ao direito público, nos termos dos artigos 68 §2 e 5 V da Lei dos Direitos Autorais. Cita-se o artigo 68 §2 qual estabelece o direito exclusivo de execução pública como:

O uso de composições musicais ou composições de música-literal, mediante a participação de artistas, pagos ou não, ou o uso de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por qualquer processo, incluindo transmissão ou transmissão por qualquer meio, e a exibição cinematográfica. (BRASIL, 2019).

O Artigo V define comunicação ao público como “ato pelo qual uma obra é disponibilizada ao público, por qualquer meio ou procedimento e não consistindo da distribuição de cópias”. O Ministério da Cultura se baseia nessas disposições para chegar à conclusão de que todas as atividades que envolvem transmissões sem criar uma cópia devem ser conceituadas dentro do direito de comunicação ao público, uma conclusão que é apoiada pelo Escritório Central de Arrecadação. Simplificando, é a ausência da cópia que aciona a comunicação ao público (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016)

Conforme disposto na Constituição Federal (1988) art. 5º inciso XXVII, “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras”. Nessa visão, o conceito de “lugar de frequência coletiva”, o elemento central para configurar uma execução pública, evoluiu para abranger novas tecnologias além daquelas disponíveis na era analógica.

Através da tecnologia de streaming, vários indivíduos podem acessar diferentes trabalhos de sua escolha, simultaneamente ou em momentos diferentes, no mesmo serviço ou canal. Apesar das seleções individualizadas, o acesso ao canal permanece coletivo, que é o que constitui a execução pública. Assim, o que é importante para o conceito de “frequência coletiva” é o potencial de um público independente de o acesso ocorrer simultaneamente (CHAIM, 2016).

Da mesma forma, segundo Chaim (2016) o Escritório Central de Arrecadação argumenta que o conceito de "público" estabelecido na lei não pode ser entendido restritivamente, e, assim, defende a transmissão da internet como um lugar de frequência coletiva. A legislação brasileira não afirma que essa coletividade deve ser simultânea, mas sim que o trabalho deve ser disponibilizado ao público. Nos serviços de streaming, há, sem dúvida, uma coletividade potencial, que percebe o trabalho simultaneamente ou não, porque existe uma tecnologia que permite que o gozo ocorra em momentos diferentes (VIANNA, 2014).

Contudo, esse grupo afirma que a tecnologia não altera a caracterização do modo de uso. O fato de o usuário poder de optar por acessar as obras em sua conveniência é resultado da progressão da tecnologia, e o streaming pode, assim, ser considerado evolução natural dos serviços de radiodifusão (CHAIM, 2016).

O Superior Tribunal de Justiça em 2013 apoiou essa argumentação em algumas decisões, inclinando o equilíbrio para essa abordagem. Críticos dessa visão argumentam que o elemento central da execução pública não é o potencial para uma audiência, mas a simultaneidade: o fato de que a performance musical realmente alcança uma coletividade de pessoas ao mesmo tempo em um lugar de frequência coletiva. De uma transmissão individualizada que ocorre no momento e no local que o usuário escolhe, não há acesso coletivo do trabalho. O uso é, portanto, individual e privado, ao contrário do coletivo e do público (CHAIM, 2016).

De fato, como advertido pelos proponentes da execução pública, os críticos usam uma abordagem restritiva ao interpretar o conceito de frequência coletiva do Artigo 63.3 da Lei de Direitos Autorais. Esses críticos argumentam que a lei lista os lugares públicos físicos reais

onde ocorre a performance pública. Assim, a extrapolação desses artigos para incluir a transmissão interativa deve ser uma tarefa da legislatura (VIANNA, 2014).

3.3 Titularidade e coautoria

Segundo a Lei de Direitos Autorais no Brasil Nº 9.610, 1998, os direitos conexos se referem aos direitos relativos aos autores, tidos estes como intérpretes, produtores musicais e até mesmo empresas de radiodifusão. Sobre o direito dos intérpretes ou até mesmo dos executantes dos fonogramas, segundo o Art. 90 da Lei de Direitos Autorais:

Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

- I - a fixação de suas interpretações ou execuções;
- II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;
- III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;
- IV - 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;
- V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções (BRASIL, 2019).

Destaca-se no texto acima citado de forma evidente que, a Lei de Direitos Autorais tem como visão que o artista tem direito de autorizar ou restringir no tocante à sua obra, fazendo assim o que melhor entender para tal.

Acerca das obras coletivas, a Lei de Direitos Autorais Nº 9.610 (1998) em seu artigo 17, discorre que:

É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 3º O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução (BRASIL, 2019).

Destacando, nesse sentido, há proteção às participações nas obras de cunho coletivo, ressaltando assim os direitos sobre as mesmas. Já as obras em coautoria, são referidas as obras criadas pelo conjunto de duas ou mais pessoas, conforme a Lei de Direitos Autorais (1998), em seu artigo 32, destaca “quando uma obra feita em regime de coautoria não for divisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas” (BRASIL, 2019).

O texto acima citado traz lume à característica que há a necessidade de haver convergência na opinião dos autores em conjunto para uma destinação à obra.

Criadores, incluindo artistas, autores e produtores, não são adequadamente compensados no sistema atual. O maior problema enfrentado por todos os detentores de direitos de música é a crescente lacuna entre o valor que alguns serviços podem extrair do uso da música e o que pagam aos detentores de direitos. Algumas plataformas, protegidas da responsabilidade, exploram a música sem compensar adequadamente os detentores de direitos. Plataformas que entram em negociações com criadores de conteúdo exercem um poder substancial de negociação e oferecem acordos, que resultam em termos injustos negociados (GOPAL, et al., 2004).

Em termos diferentes, artistas e grupos individuais também expressaram essa preocupação durante o período de consulta e especialmente fora dela. Neste sentido, é apropriado estabelecer um marco legal precisamente no momento em que as grandes corporações estão apostando no ambiente digital em seu benefício e em detrimento dos direitos do músico.

3.4 Unificação das associações no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

Em 1973 a considerada Lei 5.988, que trata acerca dos direitos autorais, sistematizou os direitos autorais, porém também se criou o sistema de arrecadação centralizada com a referida lei, deste modo as associações da área necessitaram se unir em uma só, a fim de unir forças em prol da arrecadação de direitos e distribuição, e deste modo criou-se o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, conhecido por sua sigla Escritório Central de Arrecadação (NETO, 1982).

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição é uma associação qual é voltada para titulares de obras, onde esta associação tem como objetivo o interesse coletivo de seus membros, e de arrecadar para distribuir os fundos de direito quais se referem à execução pública, de obras fonográficas. Esta associação arrecada mas repassa os valores recolhidos de seus membros. Neste aspecto, há dez associações integrantes do Escritório Central de Arrecadação qual é uma sociedade civil, a exemplo da associação efetiva (Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS), da Associação de Músicos Arranjadores e Regentes (AMAR), Sociedade Brasileira de Autores Compositores e Escritores de Músicas (SBACEM), Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM).

3.5 Direito moral e patrimonial

Segundo a Lei de Direitos Autorais no Brasil Nº 9.610, 1998, os direitos patrimoniais referem aos direitos relativos aos autores donos do patrimônio, conforme disposto no Art. 87 da Lei de Direitos Autorais:

O titular do direito patrimonial sobre uma base de dados terá o direito exclusivo, a respeito da forma de expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir:

- I - sua reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo;
- II - sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação;
- III - a distribuição do original ou cópias da base de dados ou a sua comunicação ao público;
- IV - a reprodução, distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas no inciso II deste artigo (BRASIL, 2019).

Destacando assim que, há proteção aos titulares das obras, ressalvando assim os direitos sobre as mesmas, tanto para reprodução, adaptações, e até mesmo distribuição.

Neste interim, a Lei de Direitos Autorais (1998), em seu artigo 22, destaca “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (BRASIL, 2019).

O texto acima citado traz lume à característica que tanto os direitos morais quanto os patrimoniais incidem sobre os autores das obras.

Com produtos baseados em informação, como música digital, software, notícias e e-books, a maior parte dos custos está no desenvolvimento da primeira cópia da obra. Uma vez desenvolvidos, os bens de informação podem ser reproduzidos e distribuídos a um custo essencialmente zero. Esse aspecto único dos bens de informação permite que o produtor modifique o bem para criar amostras gratuitas para compradores em potencial (VIANNA, 2014).

Contudo, a natureza dos bens de informação também permite que haja pirataria por meio de compartilhadores de arquivos de obras ilegalmente copiadas, e assim é usada a obra sem o conhecimento do produtor. Ponto-a-ponto redes de compartilhamento de arquivos como Napster ameaçam o modelo de negócio dos produtores de bens de informação reduzindo suas vendas. A popularidade dessas redes tornou-se cada vez mais evidente. Assim, a aplicação dos direitos é crucial para a viabilidade dos mercados de bens baseados em informações *on-line* (GOPAL, et al., 2004).

Deste modo, um aspecto importante neste mercado é equilibrar o valor criado permitindo alguma liberdade em termos da mecânica da distribuição, mantendo um modelo de receita viável. Neste sentido, Conner e Rumelt (1991) mostraram que, na indústria de software, sob certas circunstâncias, a pirataria pode ser benéfica tanto para as empresas quanto para os consumidores, aumentando os níveis de lucro e reduzindo os custos de venda. Jiang e Sarkar

(2003) expandiram essa ideia para a música digital e demonstrou que alguma pirataria pode ser útil em certas circunstâncias para encorajar o uso. Pesquisas explorando o uso de padrões variáveis de tecnologia entre regiões geográficas para impedir a pirataria de filmes, revelaram-se perspicazes no contexto da música digital. Além disso, Gopal, et al. (2004) desenvolveram um modelo econômico para determinar quem, se alguém, se beneficia do compartilhamento de músicas on-line.

Neste capítulo abordou-se acerca da obra musical, dos direitos de execução pública, direitos conexos, de coautoria e de titularidade, exemplificando e demonstrando quais são as associações e quais as suas finalidades no contexto musical, de direitos morais e patrimoniais.

Neste sentido, no próximo capítulo aborda-se informações acerca da gestão coletiva como redução de custos de transações, juntamente com a disciplina legal das entidades de gestão coletiva no cenário brasileiro. A fim de que assim, haja a implementação das medidas gerenciais tomadas, para reduzir os custos e exercer os direitos autorais. Discutindo assim, com vistos na legislação brasileira, a gestão coletiva ADIS 5062 e 5065 e sua aplicabilidade.

4 LEI 12.853/13 – GESTÃO COLETIVA

A gestão coletiva é realizada por intermédio de usuários e até mesmo artistas do meio, funcionando como uma sociedade, assim são baixos os custos de manutenção deste sistema, pois as ações de fiscalização, cobranças e demais ressalvas são realizadas por membros desta, qual possuem poderes legais para tal, cedidos pelos próprios titulares das obras.

4.1 Gestão coletiva uma alternativa para reduzir custos de transação

Os novos produtos de música digital têm muitas características que influenciam a estrutura do mercado. Como todos os bens de informação, a música digital é facilmente reproduzida, facilmente transferida, facilmente pesquisada e facilmente armazenada. Essas características proporcionam novas oportunidades para a produção e distribuição de música, mas eles também levantam questões de direitos autorais para artistas e gravadoras.

Nesse sentido, os arquivos de música digital são também facilmente modificados. Essa característica dá aos varejistas e às gravadoras oportunidades de facilmente atualizar arquivos de música para novas estratégias de fornecer clipes e versões de baixa qualidade para fins de amostragem de produtos (DIAS, 2000).

A modificabilidade dos bens informativos permite fornecer ao consumidor conteúdo adicional, como obras de arte e letras. Os consumidores valorizam isso como uma característica relevante porque podem personalizar a música que compram remixando arquivos de música digital, mas isso gera problemas de direitos autorais (LEMOS, 2013).

A característica de qualidade equivalente da música digital implica que, para o consumidor médio não há perda significativa de qualidade na mudança para um arquivo de música digital a partir de um CD físico. Para muitos consumidores, os arquivos de música digital são um produto substituto para CDs físicos. Atualmente os CDs físicos foram deixados de lado e isto deriva do formato digital qual permite que as músicas sejam separadas em músicas individuais de formas únicas para formar novos produtos. Devido à característica de separabilidade, o conteúdo musical armazenado no formato de música digital permite aos consumidores a opção de comprar músicas, álbuns completos ou compilações personalizáveis através de novas músicas digitais (DIAS, 2000).

A adoção e difusão da música digital, redução da “distância” entre artistas e consumidores, amplas redes de distribuição através do canal on-line, custos reduzidos de replicação e produção, e questões de proteção de direitos autorais e pirataria afetaram a estrutura

do mercado de música. Além disso, a natureza do novo formato de música digital é um dos principais impulsionadores da nova cadeia de valor na indústria (VIANNA, 2014).

Cinco atividades ocorrem na cadeia de valor virtual: coletar, organizar, selecionar, sintetizar e distribuir informações (LEMOS, 2013).

Para a música digital, a criação e gravação de música e a assinatura e promoção de artistas representam os passos de reunião e organização. Seleção e síntese ocorrem quando os artistas e as gravadoras produzem gravações digitais. Distribuição de bens de informação ocorre quando os consumidores compram arquivos de música digital de um distribuidor e baixam ou transmitem conteúdo. Intermediários são agentes econômicos que facilitam as transações entre fornecedores e compradores. Eles estabelecem preços de compensação de mercado, fazem compras e decisões de vendas, gerenciam estoques, fornecem informações e coordenam transações para fornecer a microestrutura de mercado subjacente (TORRI, 2011).

Seu papel no mercado de música está mudando como resultado do formato de música digital. Varejistas físicos estão sendo substituídos por varejistas de música digital. Fabricantes e distribuidores estão se tornando obsoletos à medida que gravadoras, produtores e artistas podem ir diretamente aos varejistas de música digital sem produzir um produto físico, aproximando o fornecedor de música e o consumidor (VIANNA, 2014).

O valor agregado ao produto musical de fabricação e distribuição está diminuindo, mas hoje os varejistas de música digital são capazes de agregar novos valores. Com a distribuição pela Internet e a pirataria de música, eles agora podem agregar valor, marketing, promoções, direitos autorais e licenciamento. Há também valor adicionado através da aplicação dos direitos e da prevenção da pirataria (DIAS, 2000).

Novas tecnologias de gravação e distribuição digital apresentam oportunidades para artistas adotarem uma abordagem do tipo "faça você mesmo". Na música gravada tradicionalmente indústria, os artistas dependiam muito dos rótulos para ter acesso a capacidades de produção e distribuição. Com as novas tecnologias digitais e a Internet, artistas têm a capacidade de produzir, gravar e distribuir música sem ajuda de gravadoras.

Os downloads gratuitos fornecem aos consumidores um meio de experimentar a música de um artista antes de comprar e fornecer artistas com uma maneira de vender-se para vender mais músicas e aumentar a frequência de shows. Neste novo ambiente digital, os artistas têm incentivos para concorrer diretamente com as gravadoras e os produtores. O formato de música digital teve um impacto positivo para o artista, que pode alavancar a tecnologia para ganhos adicionais (TORRI, 2011).

Enquanto isso, gravadoras e produtoras podem perder suas ações. Então, a mudança na estrutura da cadeia de valor pode ter um grande impacto na distribuição de lucros dentro do setor. Neste sentido, a gestão coletiva colabora com a ideia de que quanto maior o valor a ser investido nos processos envolvidos com a obra, maior é a importância de haver uma gestão coletiva, pois há custos ao encontrar clientes, realizar a negociação para efetuar a venda e monitorar os acordos. Sendo assim, é necessário haver uma gestão coletiva para uso dos direitos (VIANNA, 2014).

Na execução pública de fonogramas há custos elevados e o recolhimento dos valores de direito precisam ser recolhidos, como há diversos meios de difusão das obras musicais e diversos locais, seria inviável que somente uma pessoa ou uma pequena organização realizasse este ato. Devido a isso, é de suma importância que haja ações coletivas para efetuar estes atos (COOTER, 2010).

4.2 Disciplina legal das entidades de gestão coletiva no Brasil

Uma nova cadeia de valor virtual caracteriza o mercado de música digital. Há uma série de atividades que agregam valor conectando lado da oferta da empresa com seu lado da demanda - a cadeia de valor tradicional trata a informação como “elemento de suporte do processo de agregação de valor, não como fonte de valor”. Uma cadeia de valor virtual existe quando a agregação de valor nas etapas é realizada através de e com informações. Para a música digital, a música não é mais um produto físico a ser fabricado. Em vez disso, o produto em si é informação - a gravação de música digital.

As empresas que “criam valor com ativos digitais podem recolocá-las em um número infinito de transações” (TORRI, 2011). Neste sentido, uma música que é gravada uma vez, mas em um formato digital pode ser replicada e distribuída um infinito número de vezes com baixos custos de reprodução. Além disso, músicas em formato digital podem ser amostradas e remixadas.

Deste modo, Vianna (2014, p.28) identifica que há quatro áreas de oportunidade e risco para partes interessadas na distribuição on-line:

- (1) benefícios para os consumidores em acesso livre ao mercado a fornecedores conectados via Internet, o que se traduz em mais opções, (2) menores custos de coordenação em todo o valor da cadeia da indústria, permitindo links entre fornecedores (ou seja, artistas e distribuidores digitais) e consumidores, reduzindo assim os custos de transação e coordenação, (3) menor custos de distribuição física, porque a música digital é reproduzível em quase zero custo, reduzindo os custos de distribuição em comparação com os formatos de música e, finalmente, (4) potencial de redistribuição e redução dos lucros totais.

Conforme o disposto supra, com as mudanças vêm novas oportunidades para os artistas contornar a produção de CDs físicos e evitar contratos de royalties que dependam da recuperação dos custos de produção. Com custos mais baixos, os consumidores podem ganhar com preços mais baixos, enquanto os artistas ganham uma parte dos lucros que não obtiveram antes.

Contudo, Torri (2011) alerta que algumas “estrelas” líderes da música podem ver sua status diminuído por causa da pirataria. Os usuários são mais propensos a piratear uma música de estrelas da música do que eles estão a pagar para provar isso porque eles já são cientes do valor ou simpatizam com a música dos astros”.

Neste sentido, se faz necessário a fiscalização de execução de obras musicais em locais públicos a fim de preservar os direitos dos autores das obras e para tal fim, é imprescindível que haja uma ação coletiva, a fim de reduzir os custos com fiscalizações e cobranças. Deste modo, há uma disciplina legal da Lei de Direitos Autorais 12.853/132, na qual caracteriza-se a gestão coletiva como um sistema, no qual é baseado um formato livre, de associação de pessoas denominadas titulares das obras, a fim de garantir seus direitos como tal, conforme disposto na legislação “Art. 1º Esta Lei dispõe sobre a gestão coletiva de direitos autorais, altera, revoga e acrescenta dispositivos à Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998”.

Além disso, a Lei de Direitos Autorais 12.853/132 em seu Art. 98-B discorre que:

As associações de gestão coletiva de direitos autorais, no desempenho de suas funções, deverão: [...]

VI - garantir aos associados o acesso às informações referentes às obras sobre as quais sejam titulares de direitos e às execuções aferidas para cada uma delas, abstenendo-se de firmar contratos, convênios ou pactos com cláusula de confidencialidade;

VII - garantir ao usuário o acesso às informações referentes às utilizações por ele realizadas. (BRASIL, 2019).

Tendo em vista o artigo citado, entende-se que a lei é de suma importância para entender os deveres das associações de gestão coletiva, no exercício de suas funções.

4.3 ADIs 5062 e 5065

A ADI 5062 surgiu devido a inconformação de associações que representam os autores como a ABRAMUS e a UBC, com relação a legislação vigente qual regulamentara a gestão coletiva de direitos autorais, sendo que as referidas associações realizaram a proposta de Ações Diretas de Inconstitucionalidade do Supremo Tribunal de Justiça com relação a lei 12.853/13. Contudo, esta proposta foi rejeitada e aceitou-se a primeira proposta da UBC, ADI 5065 qual contemplava os mesmos fins (VIANNA, 2014). Na visão das associações que realizaram os

pedidos, há inconstitucionalidade na supervisão estatal instituída pela referida lei, visto que o Escritório Central de Arrecadação é uma entidade privada. Sendo assim, o estado ao exigir cobrança da entidade, estaria desempenhando função econômica, indo contra a carta magna, qual discorre Barros (2014, s.p) que:

Lei 12.853/2013, ao [...] estipular formas para cobrança dos direitos autorais, bem como retirar dos titulares de direitos autorais a faculdade de estabelecer as condições de uso para suas obras musicais, ainda que não realize a exploração formal direta da atividade de cobrança, intervém de forma a impedir que as associações façam de suas atividades a gestão pretendida por seus respectivos colegiados e associados. [...] A gestão coletiva de direitos autorais é matéria sensível ao ambiente privado e restrita a esfera do segmento musical, sem denotar qualquer interesse público que permitisse justificar a intervenção estatal pretendida pela Lei.

Conforme o entendimento do supra teórico, as associações consideraram o ato inconstitucional. Contudo, o Conselho do Congresso Nacional declarou que não há indícios de inconstitucionalidade, vistos que em âmbito internacional atos similares ocorrem (FEGHALI, 2014).

Neste sentido, é crucial que seja realizada nova avaliação destas petições a fim de melhorar o cenário de arrecadações impostos aos autores. Desta forma se faz necessário uma ação conjunta de todos, a fim de que a legislação atenda as finalidades democráticas de direito. Neste capítulo analisou-se a gestão coletiva, amparada na Lei 12.853/13, com seus conceitos e suas aplicabilidades, a fim de exemplificar a sua importância e relevância para o cenário dos direitos autorais.

5 CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo, demonstrar de forma facilitada a análise da legislação autoral brasileira, observando os pontos favoráveis acerca da aplicabilidade apontando os pontos cruciais e facilitar a conscientização acerca da mesma, além de demonstrar a conceituação acerca da obra musical. Sendo este, tema de suma importância, tendo em vista, a grande demanda judicial com relação as ações de direitos autorais.

No primeiro capítulo, foi possível observar as evoluções conceituais significativas no contexto histórico da legislação autoral no Brasil, qual sofreram grandes modificações, de modo que as leis precisaram adequar-se com os novos conceitos, moldando suas leis, a fim de proporcionar sua integral proteção principalmente com relação aos autores e suas obras no contexto atual de intensificação de uso da internet para reprodução musical.

Outro ponto relevante a ser destacado são os princípios, pois eles protegem e norteiam os direitos dos autores com relação às suas obras e percola as futuras gerações.

Em seguida, no segundo capítulo é possível verificar a abordagem das obras musicais. Podendo-se concluir os conceitos que tangem o tema.

Diante o exposto, traz-se no presente trabalho trechos elementares de toda a constituição, acerca do Direito Autoral, dentre as competências, ações (populares, públicas e privadas) e jurisprudências sobre o tema. Desta forma é possível identificar que as legislações visam proteger os autores e suas obras, bem como seus direitos, trazendo lume a real necessidade de estudar-se de antemão os resultados negativos que podem ser causados após tomadas de decisão equivocadas.

Ao longo do estudo, e exclusivamente no terceiro capítulo pôde-se observar, que a ação coletiva pode fornecer diversos recursos, evitando gastos desnecessários e otimizando a arrecadação dos direitos dos autores pela execução pública de suas obras.

Desta feita, com este trabalho foi possível observar que se faz necessário impor ao Poder Público e às populações em geral o dever de preservar os direitos dos autores. Logo para que se tenham ações e medidas com base na legislação vigente, se faz imprescindível o conhecimento.

REFERÊNCIAS

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

AGUIAR, J. C.; et al. Propriedade intelectual e legislação. **JICEX**, v. 9, n. 9, 2018.

ALVES, G. L. **Análise econômica do direito autoral no Brasil**. 2017. Pontifícia, Curitiba, 2017.

APPLE COMPUTER. **iTunes music store downloads top half a billion songs**. 2016. Disponível em: <www.apple.com>. Acesso em: 11\mai\2019.

ASCENSÃO, J. O. A supervisão de Gestão Coletiva na Reforma da LDA. In WACHOWICZ, M. **Por que mudar a Lei de Direito Autoral?** Estudos e Pareceres. Editora Funjab. Florianópolis: 2011.

_____. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.

_____. Direito Intelectual, Exclusivo e Liberdade. In **Revista da ABPI**. nº 59, 2002.

BARROS, R. J. **Ações diretas de inconstitucionalidade 5.062 e 5.065/DF**. Disponível em: <<http://redir.stf.jus.br>> Acesso em: 11\mai\2019.

BITELLI, M. A. S. A. (Org.). **Coletânea de Legislação de Comunicação Social**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2001.

BRASIL, Leis e Decretos. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 28/abr/2019.

_____. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 28/abr/2019.

_____. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**: Código Civil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 28/abr/2019.

_____. **Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013b**. Altera, acrescenta e revoga a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências.. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 28/abr/2019.

CASAGRANDE FILHO, A. **Estado regulador e controle judicial**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

CHAIM, C. E. C. **Gestão Coletiva de Direito Autorais na Música**. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

CONNER, K.; RUMELT, R. **Software piracy**: An analysis of protection strategies. *Management Science*, 37, 2, 125–139. 1991.

COSTA NETTO, J. C. **A reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral**. Brasília – DF: Ministério da Educação e Cultura, 1982. p. 15

DIAS, M. C. **Utilização musical e direito autorais**. Bookseller Editora e Distribuidora, 2000.

FEGHALI, J. **Audiência Pública**. Disponível em: <<https://www.youtube.com>> Acesso em: 01\mai\2019

GOPAL, R.; et al. A behavioral model of digital music piracy. **Journal of Organizational Computing and Electronic Commerce**, 14, 2, 96-105 p. 2004.

HAMMES, B. J. **O Direito da Propriedade Intelectual**. 3. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

JIANG, Z.; SARKAR, S. **Free software offer and software diffusion**: The monopolist case. In J. Valacich, L. Jessup, and J. DeGross (eds.), *Proceedings of the 24th International Conference on Information Systems*. Atlanta: Association for Information Systems, p. 881–887. 2003.

LEMOES, R. A gestão coletiva dos direitos autorais no Brasil: a regulação do Ecad e sua reforma. In: GUERRA, S. (Org.) **Regulação no Brasil: uma visão multidisciplinar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013

MANSO. E. V. **Doutrina – Série Sobre Direito Autoral**. O Direito Autoral de Âmbito Constitucional. Brasília, p. 37-63. 1989.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Secretaria Executiva, Diretoria de Direitos Intelectuais, Nota Técnica, 2016. Disponível em: <www2.cultura.gov.br>. Acesso em: 01\mai\2019.

PEITZ, M.; WAELBROECK, P. Por que a indústria da música pode ganhar com o download gratuito - o papel da amostragem. **Revista Internacional de Organização Industrial**, Vol. 24, nº. 5, p. 907-913, 2006.

RODRIGUES, R; GONÇALVES, J. C. **Procedimentos de Metodologia Científica**. 8. ed. Lages: Papervest, 2017.

SILVA, L. G.; RAMOS, J. D. A.; PRATA, D. N. Inteligência Artificial e a Lei de Direitos Autorais. **Revista Cereus**, Vol. 10, nº. 4, p. 137-146, 2018.

SOUTO, M. J. V. A função regulatória. In: SOUTO, M. J. V.; MARSHALL, C. C. **Direito empresarial público**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2002.

SUPREMO TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Recurso especial 1655767**. Rel. Ministra Nancy Andrighi, Disponível em: <<https://jus.com.br>>. Acesso em: 01\mai\2019.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA RIO GRANDE DO SUL. **Apelação cível 70078022449**. Rel. Isabel dias Almeida. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 01\mai\2019.

TORRI, V. **Gestão Coletiva de Direitos Autorais e Defesa da Concorrência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Iuris, 2011.

VIANNA, B. P.; GIBRAN, S. M. A Reforma da Gestão Coletiva de Direitos Autorais no Brasil. **Revista Percorso**, Vol. 14, nº. 2, p. 21-53, 2014.

VIEIRA, A. P. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. São Paulo: Editora Montecristo, 2018.

WACHOWICZ, M. O “Novo” Direito Autoral na Sociedade Informacional. In: WOLKMER, A. C.; MORATO LEITE, J. R. **Os “novos” direitos no Brasil: natureza e perspectivas: uma visão básica das novas conflituosidades jurídicas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.