

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE DIREITO

CLARISSA MELO INDALÊNCIO

**A APLICABILIDADE DAS NORMAS DE DIREITO AUTORAL QUANTO ÀS
OBRAS MUSICAIS NA ATUALIDADE**

CRICIÚMA

2015

CLARISSA MELO INDALÊNCIO

**A APLICABILIDADE DAS NORMAS DE DIREITO AUTORAL QUANTO ÀS
OBRAS MUSICAIS NA ATUALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no curso de Direito da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof.^a Dra. Adriana Carvalho Pinto Vieira

CRICIÚMA

2015

CLARISSA MELO INDALÊNCIO

**A APLICABILIDADE DAS NORMAS DE DIREITO AUTORAL QUANTO ÀS
OBRAS MUSICAIS NA ATUALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel, no Curso de Direito da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Criciúma, 01 de junho de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Adriana Carvalho Pinto Vieira – Doutora - (UNESC) - Orientador

Prof. Yduan de Oliveira May - Doutor - (UNESC)

Juliana Chemin - Advogada Especialista em Propriedade Intelectual

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, me vêm muitas pessoas a quem mereçam reconhecimento. Primeiramente, agradeço a Deus por todo seu amor, que me dá força e perseverança para continuar todos os dias e vencer todos os obstáculos. Sem Ele, eu não estaria onde estou.

A todos da minha família que sempre me incentivam a caminhar rumo às conquistas, em especial aos meus pais, por depositarem em mim uma enorme confiança e por ser fonte incansável de motivação para mim. Meu lado sensível e humano se deve ao fato de ter tido um lar amoroso e acolhedor durante toda minha vida.

À minha professora orientadora Adriana, a qual seu empenho e seriedade me auxiliaram para que este trabalho alcançasse conclusão e êxito.

À minha maestrina Silvia, que muito me ensinou sobre música desde minha infância, sendo uma das principais motivadoras pelo meu amor por cantar, o que muito está relacionado à escolha do tema deste trabalho.

À Erica, uma grande amiga, que pode ser comparada a um desses grandiosos presentes que a vida nos dá e não sabemos expor quão intensa é nossa gratidão por recebê-los.

Ao Adriano, sempre dedicado de muita paciência, o qual está presente em meu desenvolvimento pessoal e acadêmico, e que me auxiliou desde a escolha do tema, até o último ponto final deste trabalho, seja de maneira direta ou indireta.

À Fernanda, Julia, Nathália, Bruna, Heloíse, Brahian e Gabriel, que estão comigo desde a primeira fase deste curso e estão envolvidos em todas as minhas maiores lembranças desencadeadas durante meu período acadêmico.

**“A liberdade é, antes de tudo, o direito à
desigualdade”.**

N. A. Berdiaev

RESUMO

O Direito Autoral atualmente é regulamentado no Brasil pela Lei nº 9.610 de 1998, e busca garantir ao autor o direito sobre suas obras e criações. Assim, reserva ao criador o direito personalíssimo e exclusivo de reprodução, publicação ou de quem possa vir a usufruir de seus trabalhos, conforme caracteriza o artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal. O presente estudo visa analisar os conflitos de interesses no Direito Autoral no concernente à esfera musical na atualidade, que lida com um desenfreado desenvolvimento tecnológico que facilita o uso indevido de obras musicais. Tem por objetivo, pesquisar, sob uma perspectiva social e jurídica, a aplicabilidade das normas de Direitos Autorais para a proteção dos autores em face do ambiente virtual e quais as fundamentações dos argumentos das vertentes antagônicas que buscam atualização destas normas. O método de pesquisa utilizado foi o dedutivo, em pesquisa teórica e qualitativa com emprego de material bibliográfico e documental legal. O constante desenvolvimento dos meios de comunicação deixa evidente o grau de importância que os meios modernos de interação efetuam sobre a convivência entre os indivíduos. No âmbito do Direito Autoral, ao discutir sobre um amparo efetivo de obras autorais em relação ao seu uso legal, é indispensável abordar ainda sobre o dever sobre o monitoramento de cópias, posto que o ambiente virtual possibilita fácil alcance às obras das quais a Lei nº 9.610/98 visa limitar. Dentre as circunstâncias derivadas do meio eletrônico, a de maior relevância se trata da simplicidade na transferência e comércio de arquivos, afrontando a lei vigente. Desta forma, a chave da questão se encontra em afrontar a estrutura da proteção autoral, balanceando-a aos interesses da coletividade, e encontrando equilíbrio entre os direitos de autor e o direito do livre acesso à cultura. Para isto, uma das possíveis soluções seria a elaboração e o aperfeiçoamento de softwares capazes de gerir o controle de cópias musicais, em busca de seus respectivos rendimentos, e, ainda, o abatimento nos valores de CDs e DVDs, estimulando novamente a compra de obras musicais disponíveis em meio físico, contribuindo também para a redução da pirataria. Um exemplo disso é a capacidade de conversação instantânea com qualquer parte do mundo. Desta forma, a partir do estudo pode ser observado a fragilidade da Lei de Direitos Autorais vigente, deixando clara a necessidade de reforma na norma, de maneira que esta encontre equilíbrio entre os direitos de autor e o direito do livre acesso à cultura.

Palavras-chave: Direito Autoral. Música. Internet. ECAD.

RESUMEN

El autor está regulada actualmente en Brasil por la Ley N° 9610 de 1998 y tiene por objeto garantizar al autor el derecho sobre sus obras y creaciones. Así, reservar el creador del derecho muy personal y exclusivo a reproducir, publicar o quién puede venir a disfrutar de su trabajo, que se caracteriza en que el artículo 5, párrafo XXVII de la Constitución Federal. Este estudio tiene como objetivo analizar los conflictos de intereses en relación con derechos de autor en el ámbito musical de hoy, que se ocupa de desarrollo tecnológico desenfrenado que facilita el mal uso de las obras musicales. Por objetivos, tiene la investigación, bajo el punto de vista social y legal, la aplicabilidad de las normas de derechos de autor para la protección de los autores en la cara del entorno virtual y cuáles son las bases de los argumentos de los lados en busca de actualizar estas normas. El método de investigación utilizado fue deductivo, en la investigación teórica y cualitativa con el uso de materiales de la biblioteca y documentos legales. El desarrollo constante de los medios de comunicación pone de manifiesto el grado de importancia que los medios modernos de interacción realizan en la convivencia entre las personas. En virtud de la Ley de Propiedad Intelectual, para discutir la protección efectiva de las obras de autor en relación con su uso legal, es indispensable para hacer frente a la obligación sobre el control de las copias, ya que el entorno virtual permite fácil acceso a las obras que la Ley No. 9610/98 para limitar. Entre las circunstancias derivadas de los medios electrónicos, la más relevante es la simplicidad de la transferencia de archivos y comerciales, desafiando la ley vigente. Por lo tanto, la pregunta clave está en hacer frente a la estructura de la protección del derecho de autor, el equilibrio de los intereses colectivos, y la búsqueda de equilibrio entre el derecho de autor y el derecho de libre acceso a la cultura. Para ello, una posible solución sería el desarrollo y la mejora del software capaz de gestionar el control de las copias de música en busca de sus ingresos, así como la reducción de las cantidades de CDs y DVDs, estimulando la adquisición de obras de nuevo Música disponible en un medio físico, que contribuye a la reducción de la piratería. Un ejemplo de esto es la capacidad de conversación instantánea con cualquier parte del mundo. Por lo tanto, a partir del estudio se puede ver la fragilidad de la actual Ley de Propiedad Intelectual, dejando en claro la necesidad de una reforma en la norma, por lo que este hallazgo equilibrio entre los derechos de autor y el derecho de libre acceso a la cultura.

Palabras clave: Derecho de Autor. Música. Internet. ECAD.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Resultados de arrecadação ECAD (2010-2014)	42
Tabela 2 - Distribuição dos rendimentos autorais	42

LISTA DE ABREVIATURAS

ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

LDA – Lei de Direitos Autorais.

STF – Supremo Tribunal Federal.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SOBRE O DIREITO AUTORAL	12
2.1 NATUREZA JURÍDICA DOS DIREITOS DE AUTOR	12
2.2 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA PROTEÇÃO AUTORAL	15
2.3 O EXEMPLO MÚSICA - ANÁLISE DO ECAD	22
2.3.1 O Autor e a Música.....	22
2.3.2 O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD	25
3 O COMÉRCIO MUSICAL NO BRASIL	30
3.1 O AVANÇO DA SOCIEDADE INFORMACIONAL.....	30
3.2 A DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS APÓS OS AVANÇOS TECNOLÓGICOS	34
3.3 DADOS SOBRE O COMÉRCIO MUSICAL NO BRASIL.....	39
4 AS NORMAS AUTORAIS NUMA PERSPECTIVA DE REFORMA	44
4.1 HÁ NATUREZA NOCIVA DESTA NOVA FORMA DE DISPONIBILIZAÇÃO AOS INTERESSES DO AUTOR?.....	44
4.2 FUNDAMENTAÇÕES DA CORRENTE ADEPTA À CRIAÇÃO DE NOVA LEI QUE DEFENDA OS DIREITOS DO AUTOR NO MEIO VIRTUAL.....	49
4.2 JUSTIFICATIVA DA CORRENTE FAVORÁVEL À UTILIZAÇÃO DAS NORMAS AUTORAIS JÁ EXISTENTES:.....	54
5 CONCLUSÃO	58

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo busca analisar os conflitos de interesses no Direito Autoral no concernente à esfera musical na atualidade, observando a Lei nº 9.610/98, pertencente ao ordenamento jurídico brasileiro, bem como irrefreável desenvolvimento tecnológico, sobretudo, da *internet*.

No primeiro capítulo, se averigua a natureza jurídica do Direito Autoral, considerando os direitos morais, patrimoniais e conexos; bem como sua evolução histórica ao redor do mundo. Além disso, expõe o conceito de autor e música e aprofunda-se sobre o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, haja vista esse se tratar de figura importante no âmbito das obras musicais, as quais são o tema principal deste trabalho.

Em seguida, o segundo capítulo apresenta o progresso da tecnologia, desde o nascimento dos computadores, até a expansão da *internet*, demonstrando a realidade sobre o comércio musical no Brasil, e exemplificando os meios mais utilizados atualmente para a obtenção de obras musicais, provenientes desta evolução.

Ao final, o terceiro capítulo revela os problemas para a resolução de litígios e proteção dos direitos do autor que, devido ao rápido avanço dos meios virtuais de distribuição, tornaram a Lei de Direitos Autorais falha e omissa ao se tratar dos fatos atuais. Ainda, explana a fundamentação das correntes divergentes em relação à atualização da norma vigente, posto que a primeira vertente não deseja grandes alterações na legislação atual, enquanto que a segunda defende expressivas retificações na mesma, ou até mesmo a criação de nova lei.

A relevância social da pesquisa está na busca por um equilíbrio entre o desenvolvimento cultural do país e a proteção do autor. Neste sentido, se faz necessário que seja realizado um exame da matéria, tendo em vista o avanço da tecnologia juntamente com as correntes antagônicas quanto à atualização da norma concernente aos direitos autorais. Isto porque o Estado tem o dever de dar base jurídica ao autor, para que este possa auferir, com apoio das normas, o que lhe é devido.

2 SOBRE O DIREITO AUTORAL

2.1 NATUREZA JURÍDICA DOS DIREITOS DO AUTOR

O Direito Autoral encontra-se atualmente regulamentado no Brasil pela Lei n° 9.610 de 1998, e busca garantir ao autor o direito sobre suas obras e criações. Assim, reserva ao criador o direito personalíssimo e exclusivo de reprodução, publicação ou de quem possa vir a usufruir de seus trabalhos, conforme caracteriza o artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal. Tais obras podem ser científicas, literárias ou artísticas.

Sobre a relevância do autor, expõe Moraes (2004, p. 38):

O Direito Autoral é do autor e para o autor, que é o horizonte em relação ao qual tudo deve ser pensado. Assim como “o sábado foi feito para o homem e não o homem para o sábado”, o Direito Autoral existe em função do autor, e não o contrário.

Este direito, conforme a lei o assegura e para a maioria dos doutrinadores, se divide entre Direito Moral e Direito Patrimonial, configurando uma teoria dualista. Conforme o entendimento de Gandelman (1997), uma vez que os direitos autorais compreendem diversos fatores de direito público e direito privado, não é tão simples firmar a classificação da sua natureza jurídica. Seguindo a teoria dualista, os direitos autorais se dividem em duas esferas, a de caráter patrimonial, que engloba os direitos econômicos, e a de natureza real, conectada ao direito privado.

Neste prisma, o direito moral é o responsável por garantir a autoria da obra intelectual ao criador, ou seja, se trata da paternidade da obra, sendo personalíssimo, inalienável e irrenunciável. Portanto, impede que o autor a transfira a terceiros, mesmo que seja de sua vontade. Deste modo, o autor terá direito de reconhecer a obra como sua e preservá-la da maneira que esta fora originalmente criada ou até mesmo modificá-la antes ou depois de publicada (KISCHELEWSKI, 2014).

O criador terá sempre seu nome (ou pseudônimo) vinculado à obra como o autor desta, durante a sua reprodução e todas as vezes que a obra for publicada. Cabe ainda a este tirar a obra de circulação ou suspender seu uso anteriormente autorizado, caso seja utilizada de maneira que afronte sua imagem e sua honra.

Em relação ao direito patrimonial, associado ao proveito econômico que a obra pode trazer ao autor, atribui o direito exclusivo de usar, fruir e dispor de sua criação. Com isto, pode o autor permitir que terceiros reproduzam e usem de sua obra, seja de maneira total ou parcial, para sempre ou por tempo determinado; escolher o local e se haverá custo para tal reprodução; e ainda, receber o valor de no mínimo 5% sobre o aumento do preço da revenda (MENEZES, 2007).

O interesse do autor em divulgar suas criações se deve ao fato de que sua relação com a obra vai mais além do que uma ligação afetiva, pois este antes de merecer ser compensado por seu esforço, precisa sobreviver. Deste modo, o direito patrimonial se trata da viabilidade legal da exploração econômica da obra por parte do autor, obtendo por meio dela seu proveito pecuniário (MENEZES, 2007).

Quando a criação possuir apenas um criador, após seu falecimento, o direito patrimonial se desloca aos seus herdeiros, perdurando a quantia de 70 anos, a serem contados a partir do dia 1º de janeiro do ano subsequente ao óbito. Nas obras que possuírem mais de um autor, estas designadas obras de co-autoria e indivisíveis, o prazo se inicia a partir da morte do último co-autor. Desta forma, posto que a obra permanecerá protegida em razão do prazo computar apenas a partir do óbito do último entre eles, os co-autores já falecidos há mais de 70 anos também receberão as remunerações devidas, que deverão ser distribuídas entre todos os titulares da obra. Entretanto, quando um entre estes não possuir herdeiros ou sucessores, sua parcela será acrescentada ao total e dividida entre os co-autores restantes.

Ainda em relação aos direitos morais e patrimoniais, Duarte e Pereira (2009, p. 10) esclarecem:

O direito de autor tem por objetivo assegurar ao criador uma participação financeira e outra moral, no que diz respeito ao uso da obra que criou (isso, quando não se tratar de uma autorização gratuita). Vale salientar que as obras é que são protegidas e não os autores. Portanto, é desta forma que eles se tornam favorecidos dessa proteção. Para tanto, o surgimento do direito de autor se deu com a criação da obra intelectual, dado que não se pode falar de direito de autor sem a existência de uma obra. O direito de autor protege as formas de expressão das ideias e não as ideias, propriamente ditas. É necessário que elas tomem um corpo físico, expresso mediante um livro, um desenho, um filme ou etc.

Além dos direitos acima explanados, o direito autoral regula os direitos de artistas que venham a interpretar ou executar suas obras, as quais podem ser, por

exemplo, músicos, dançarinos, atores, cantores, entre outros; que são designados como direitos conexos aos de autor. Assim estipula o artigo 1º da Lei nº 9.610/98: “Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos” (BRASIL, 2015a).

Ademais, posto que o autor busca a difusão de suas obras, torna-se necessário o uso de diferentes meios para que estas se divulguem entre um grande número de pessoas. Desta forma, para que o processo de propagação obtenha êxito, é importante a participação de cantores, dançarinos, músicos, atores, etc., e estes também se encontram protegidos pela lei. No entanto, discorre Gama (1999)¹:

Não se pode dizer que tais direitos tenham a mesma natureza dos direitos autorais e nem que a proteção que se dá aos primeiros seja idêntica à que se confere aos segundos. São direitos que impedem a violação da privacidade das pessoas, a divulgação não autorizada de sua imagem, da voz, do desempenho esportivo (o direito de arena), etc. Os direitos conexos ao direito autoral são, assim, aqueles que, sem se referirem à criação intelectual de alguém, decorrem de atributos pessoais, qualidades físicas ou mera referência pessoal de alguém, cuja simples divulgação não autorizada, pode ensejar direito a uma indenização.

Por outro lado, há na doutrina uma minoria que defende o Direito Autoral como teoria monista, a qual incorpora as duas concepções e resulta num só direito, tornando os dois conceitos indivisíveis. Adota a classificação “Direitos Autorais”, haja vista que assim não compreende apenas o autor como titular deste, mas também os titulares de direitos conexos, provenientes de derivações do direito principal (GANDELMAN, 1997).

Esta divisão de entendimentos se dá porque a legislação brasileira apresenta uma compreensão subjetiva sobre o direito do autor, já que a Constituição Federal (1988) não define sua dimensão social e solidária. Neste sentido, pode ser inferido que o direito autoral demonstra notória falta de desenvolvimento se comparado com outros direitos fundamentais (CARBONI, 2008a).

Dentre as duas, a teoria dualista é a mais aceita pelos doutrinadores. Conforme Silva Junior (2006), o posicionamento dualista apresenta um conceito amplo e minucioso, visto que o direito autoral, mediante o crescimento de seu alcance, engloba pontos cada vez mais complexos e divisíveis, em decorrência,

¹ Disponível em: <<http://bdjur.stj.jus.br/xmlui/handle/2011/73159>> Acesso em: 28 out. 2014.

principalmente, do desenvolvimento tecnológico e das garantias oferecidas aos autores derivados, os quais são protegidos pelos direitos conexos.

Haja vista que o direito autoral vem sendo considerado como *sui generis*, ou seja, um direito especial e peculiar, o qual tem por desejo ser aceito como um direito autônomo, durante sua evolução houve um período em que se defendeu que este campo deveria ser admitido como direito de personalidade, alegando que os direitos autorais concretizavam os direitos sobre o próprio indivíduo. Deste modo, há quem conserve o pensamento de que se trata de direito individual, intrínseco à sua personalidade, caracterizando uma expressão clara da psique pessoal do autor.

No entanto, essas colocações foram descartadas por alguns autores a partir do avanço do progresso científico, bem como do entendimento jurídico. Dentre estes pensadores, está o Professor Carlos Alberto Bittar (2008, p. 20), a qual expõe seu posicionamento sobre os direitos autorais:

São direitos de cunho intelectual, que realizam a defesa dos vínculos, tanto pessoais, quanto patrimoniais do autor, com sua obra, de índole própria, ou *sui generis*, a justificar a regência específica que recebem nos ordenamentos jurídicos do mundo atual.

Além disso, a lei brasileira admite a natureza mista ao direito autoral. A própria redação da Lei nº 9.610/98 rege: “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (BRASIL, 2015a) e, a partir disto, resta estabelecido característica plural a este direito mediante o reconhecimento de direitos de naturezas distintas e ainda pelo uso da nomenclatura no plural – direitos autorais.

Contudo, tal entendimento não é universal. Alguns países da Europa tratam o direito autoral, em suas leis e doutrinas, como um único direito, empregando sua nomenclatura no singular, como é o caso da Itália, Alemanha e França.

Isto posto, a definição predominante sobre direitos autorais não se priva a um único ramo, pois abrange os direitos pessoais no tocante dos direitos morais, enquanto também se faz necessário o englobamento dos direitos reais, os quais se alojam os direitos patrimoniais.

2.2 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA PROTEÇÃO AUTORAL

Durante o século XV, após a invenção da impressão gráfica móvel pelo alemão Hans Gutenberg, é que o material intelectual passou a propagar-se, estimulando a comunicabilidade pelo modo escrito. Antes disso, poucas pessoas detinham a possibilidade de escrever ou reproduzir obras, pois predominava o número de pessoas que não possuíam conhecimento intelectual suficiente ou que ao menos sabiam ler. Ademais, os meios para que uma obra física pudesse ser criada eram limitados e com altos custos (FONSECA, 2011).

Então, visto que a reprodução das obras era feita manualmente, estas não adquiriam grande repercussão social, ao ponto de ter baixíssima circulação. Um bom exemplo é o feitiço das obras dos textos bíblicos, onde não era permitido ao escriba cometer qualquer erro, estando sujeito a ser descartado integralmente e ter que iniciar um novo trabalho do zero (FONSECA, 2011).

Assim, os escritores da Antiguidade eram financiados pelos ricos cidadãos e monarcas, conhecidos na época como mecenas, que lhes encomendavam obras a fim de enfeitar as residências dos nobres, os templos, etc. (MENEZES, 2007). Por isso, o autor poderia esperar apenas por fama e reconhecimento, além de proteção por um dos mecenas, mediante ao fato de que inexistiam direitos patrimoniais e, desta forma, os artistas patrocinados não detinham quaisquer direitos sobre suas próprias obras (HAMMES, 2002).

Destarte, no ano de 1436 com a criação da tipografia, que se espalhou vertiginosamente pela Europa, a reprodução e a disseminação se encontraram favorecidas e facilitadas, pois, as obras que até então eram manuscritas e confeccionadas artesanalmente, puderam ser reproduzidas em grande escala, alcançando maior repercussão e, finalmente, gerando lucros. O ensinamento de Burke (2000, p. 03) relata sobre as consequências da invenção da tipografia:

Após a invenção da tipografia, escribas profissionais e contadores de histórias orais temeram que a prensa lhes fossem tomar o ganha-pão. Para o clero, a tipografia causou problemas porque o novo meio de comunicação permitiu que gente comum estudasse os textos religiosos por sua própria conta e não dependesse daquilo que as autoridades lhes dissessem. Sapateiros, tintureiros, pedreiros e donas-de-casa, todos alegaram o direito de interpretar as escrituras. Soberanos também se preocupavam com o espetáculo da gente comum discutindo e criticando as ações do governo, especialmente depois que os jornais impressos vieram à luz no início do século 17.

Mediante esta situação de liberdade, sobreveio a preocupação dos impressores no tocante à reprodução indevida das obras, conforme expõe Menezes (2007, p. 22):

Nesse contexto, surgem os primeiros questionamentos acerca da autoria e propriedade sobre os escritos, que ao invés de permanecerem sob a guarda de seus autores, agora circulavam livremente pela sociedade, por meio de cópias gráficas facilmente produzidas em grande quantidade. Foi assim que surgiu o regime de privilégios, um direito de exclusividade garantido pelos monarcas aos impressores, mediante critérios políticos.

Ascensão (1997) defende que o aparecimento da imprensa se trata do mais antigo precedente de proteção autoral, visto que os impressores passaram a ter exclusividade sobre as obras, caracterizando como um tipo de vantagem. Deste modo, o principal interesse da tutela não era buscar a proteção das criações intelectuais, e sim, proteger o capital.

Não se sabe precisamente quando nasceu o Direito Autoral, posto que sempre existiu por estar ligado intrinsecamente ao direito natural e aos direitos humanos, mas nem sempre tal existência fora reconhecida ou regulamentada. Ou seja, apesar de desde os tempos primórdios o ser humano já por em prática sua capacidade criativa, o direito dos autores passou a possuir tutela jurídica apenas a partir de séculos mais recentes. Com isto, os antigos escritores sequer possuíam conhecimento da existência de direitos autorais (SANTIAGO, 1946).

Entretanto, não há que se falar em direitos do autor durante a Antiguidade, pois as obras intelectuais daquela época, não dispunham de *status* de propriedade ou exclusividade à sua exploração (MENEZES, 2007). Então, mesmo em casos de plágio, os autores ainda não possuíam qualquer direito em relação aos seus trabalhos (HAMMES, 2002). Sob o ponto de Zanini (2010, p. 1) descreve:

A previsão jurídica sistematizada da proteção do autor é algo bastante recente na civilização. A despeito disso, não se pode dizer que na história do direito a proteção do autor foi simplesmente ignorada, passando a ser regulamentada apenas a partir da Idade Moderna. Na verdade, sempre foram reconhecidos alguns direitos aos autores. Apesar disso, tais direitos não ingressaram desde suas origens no ordenamento positivo. E isso ocorreu pelo fato de que as necessidades sociais nem sempre demandaram que a proteção do autor viesse prevista na legislação, bastando, no mais das vezes, a utilização de uma das fontes primordiais do direito, ou seja, os costumes.

A primeira lei criada com o intuito de estabelecer amparo ao autor, a qual se tem conhecimento, foi o Estatuto da Rainha Ana, surgido apenas em 10 de abril de 1710, na Inglaterra. Tal legislação nasceu mediante o avanço tecnológico que se vivenciava, haja vista que a reprodução de obras intelectuais estava ocorrendo de modo livre, e por isso, diminuindo o controle do sistema de licenças existente à época (FONSECA, 2011).

Aponta ainda o autor que o Estatuto nasceu mediante a preocupação do Iluminismo em difundir conhecimento e buscou inspiração no individualismo liberal, garantindo exclusividade de reprodução da obra por tempo determinado ao autor (FONSECA, 2011).

Segundo disposto no *site* do Senado Federal², antes do estatuto, a Companhia dos Livreiros de Londres, do qual seus princípios serviram de fonte de elaboração para tal estatuto, detinha o controle de todas as etapas exercidas por editores, livreiros e impressores. Buscando evitar concorrência entre seus integrantes, cada função possuía licença específica para sua realização. No decorrer do século XVII, esta característica corporativa das companhias passou a ser confrontada por críticos que declaravam culpa a este modelo pelos altos preços dados aos livros, bem como o impedimento da livre concorrência entre comerciantes.

Por esta razão, de acordo com Leite (2004), competia ao Estatuto da Rainha Ana dar aos autores das obras o direito de propriedade destas, ao invés dos livreiros. Essa transição tomou por base a ideologia do filósofo John Locke (1632-1704), que defendia o seguinte pensamento - da mesma maneira que o trabalho das mãos originou a propriedade das terras, o trabalho do espírito deveria também originar a propriedade das ideias. Portanto, este admitia a existência de um direito natural de propriedade sobre a criação em razão do trabalho, onde é possível conferir no Segundo Tratado Sobre o Governo, em seu Capítulo 5, de 1662. Logo, “segundo o pensamento jusfilosófico de Locke, o trabalho, enquanto exercício da liberdade, seria fundamento da propriedade, dessa forma, a obra intelectual seria objeto do mais autêntico dos direitos de propriedade – os Direitos de Autor” (LEITE, 2004, p. 169).

² Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/noticias/entenda-o-assunto/direito-autoral/>> Acesso em: 21 out. 2014.

O estatuto reduziu ainda o tempo de duração da licença (inicialmente atribuído por tempo ilimitado) para o período de 14 anos, contados a partir da primeira publicação. A partir destas alterações, este regulamento atendia às críticas sobre os altos preços e inibição da livre concorrência (COSTA NETTO, 2008).

Cabe salientar ainda que o principal escopo deste estatuto não era a proteção dos Direitos Autorais, mas sim buscar a regularização do comércio de livros mediante a ausência de monopólio e censura. Tal lei destaca, em seu preâmbulo, que se tratava de um estímulo ao aprendizado, onde quaisquer benefícios concedidos aos autores foram meramente incidentais (ZANINI, 2010).

Em 1789, a Revolução Francesa trouxe grandes mudanças aos autores. Estes passaram a ter seu efetivo direito autoral reconhecido e garantido, através de regras inéditas até então. Foi criada a Carta dos Direitos de Representação em 13 de janeiro de 1791, enquanto que em 18 de julho de 1793 originou-se a regulamentação dos direitos de reprodução, a qual se definia como a lei concernente aos Direitos de Propriedades de todos os gêneros de escritos, compositores de música, desenhistas e pintores (LIMA, 2006).

Com o início da Revolução Francesa, mediante a necessidade da disseminação das ideias liberais, a reprodução mecânica difundiu-se em larga escala e, desta forma, a reprodução não autorizada de obras intelectuais e publicações aumentou na mesma proporção. Até aquele momento, tal privilégio era cedido aos autores por parte dos soberanos, uma vez que a continuidade desta concessão era mera transigência (PIMENTA, 2005).

Destarte, a partir do reconhecimento do direito de autor como propriedade intelectual, pôs fim a fase dos privilégios:

As leis de 1791 e 1793 reconheceram, com ênfase, a propriedade literária e artística. [...] A partir daí, a idéia de um privilégio, cada vez mais, deixou de ser uma benevolência do soberano para ser substituída pela idéia de uma propriedade a que o autor tem direito e que a lei lhe deve assegurar. Quem deve ser protegido em primeiro lugar, não é o editor, mas o autor (HAMMES, 2002, p. 22).

Dentre as mudanças, esta Revolução adicionou ainda direitos morais ao autor, como deter o ineditismo de sua obra, bem como à paternidade desta, à integridade (que define que a obra não poderá ser modificada sem o seu consentimento expresso). Ademais, o autor passa a conservar seus direitos morais,

inalienáveis e irrenunciáveis, mesmo ao conceder todos seus direitos patrimoniais de sua obra a terceiros (GANDELMAN, 1997). Portanto, os direitos do autor passam a ser protegidos inclusive mesmo após sua morte, transferidos para seus herdeiros e sucessores legais.

Assim, além do nascimento do *droit d'Auteur* (direito do autor) na França, que surge como uma alternativa ao *Copyright Act* da Rainha Ana, cabe destacar também o *Copyright* norte-americano, surgido no final do século XVIII, mantendo algumas características do Estatuto da Rainha Ana, como por exemplo, a proteção limitada aos trabalhos publicados (FONSECA, 2011).

Desta forma, com o aumento de criações intelectuais e da circulação internacional das obras, cada vez mais se fazia necessária a criação de acordos e tratados internacionais que versassem sobre os direitos autorais, pois só assim haveria harmonia entre as diversas legislações existentes. À vista disso, surge a Convenção de Berna, com abrangência internacional, caracterizando outro grande marco no âmbito dos direitos autorais. Menezes (2007, p. 24) assim a descreve:

Em 1886, a realização da Convenção de Berna, na Suíça, seria o grande marco internacional do Direito de Autor. Diversas nações estabeleciam ali diretrizes de aplicação das normas autorais em seus ordenamentos jurídicos, comprometendo-se a refletir, em suas legislações nacionais, as garantias de proteção aos autores naquele momento pactuadas.

Por conseguinte, a Convenção de Berna para a proteção de obras literárias e artísticas, instituiu leis concernentes aos direitos autorais em diversos países (exercendo grande influência até hoje), uniformizando a proteção dos direitos de autor nos países signatários. Assim, finalmente foram estabelecidas verdadeiras orientações e princípios acerca da matéria, além de limitar os poderes dos países incluídos para legislar sobre estes direitos. De fato, as regras estabelecidas por tal convenção apresentam efeitos de obrigatoriedade, impossibilitando sua derrogação nos territórios dos países signatários.

No momento atual, a Convenção de Berna abrange mais de cem países signatários, incluindo o Brasil, que promulgou a convenção em seu território mediante o Decreto n° 75.699 de 06 de maio de 1975.

Porém, surgiram novos tratados, acordos e convenções acerca do assunto. Dentre os instrumentos mais importantes sobre o tema, pode ser citado: a Convenção de Berna (1886); a Convenção de Washington (1946); a Convenção

Universal Sobre Direitos de Autor (1952); a Convenção de Roma (1961); a Convenção de Genebra para a Proteção dos Produtores de Fonogramas (1971); a Convenção de Bruxelas sobre a Distribuição de Sinais (1974); o Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights -TRIPS-* 1994); Tratados sobre Direito de Autor e Intérpretes ou Executantes e Fonogramas (1996).

No Brasil, o primeiro documento que versou sobre os direitos autorais foi no ano de 1827, com a inauguração das primeiras universidades de Direito do país, localizadas nas cidades de São Paulo e Olinda, assegurando os direitos sobre obras aos professores destas faculdades, exclusivamente. Em 1830, o Código Criminal do Império também mencionou de uma maneira geral sobre o direito autoral, instituindo penas para quem utilizasse obras alheias, sendo o verdadeiro autor vivo ou até o período de dez anos contados a partir de sua morte, quando houvesse herdeiros. Ou seja, as normas deste novo código visavam unicamente proibir a contrafação, não concedendo verdadeiros direitos autorais civis (SILVA JUNIOR, 2006).

No entanto, apenas em 1891 o direito autoral foi explorado com maiores detalhes, adquirindo proteção constitucional. Assim, com a primeira Constituição Republicana de 1891, foi garantido aos autores de obras literárias e artísticas o direito privativo de reprodução, conferindo aos herdeiros esse direito durante o tempo determinado por lei. Tal lei foi publicada cinco anos a seguir, conhecida como Lei Medeiros de Albuquerque (Lei n° 496/1896) - em razão dos esforços de pessoa de mesmo nome -, a qual vigorou até o surgimento do Código Civil de 1916. A partir disso, os direitos autorais abandonaram sua autonomia legislativa, e passaram a ser tratados como forma de propriedade (MANSO, 1987).

Sob a óptica de Moraes (2008), este alega que a perda da autonomia legal culminou no atraso científico sobre a matéria de direitos autorais, pois o Código Civil de 1916 incluiu os direitos autorais no capítulo que versava sobre o Direito de Propriedade e Direito das Obrigações, quanto à propriedade literária, científica e artística. Porém, no ano de 1973, é criada a Lei Autoral Brasileira n° 5.988, restabelecendo o caráter autônomo dos direitos autorais.

Vigora nos dias atuais a Lei n° 9.610/98, a qual, por exemplo, ampliou o prazo de proteção dos direitos autorais para até 70 anos posteriores a morte do autor, entre outras características. No tocante aos direitos autorais de obras musicais, estes foram adquiridos pelos próprios compositores, haja vista seus

esforços para a criação de uma norma responsável pela arrecadação mediante o uso de suas obras.

2.3 O EXEMPLO MÚSICA - ANÁLISE DO ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO - ECAD

2.3.1 O autor e a música

Primeiramente, se faz importante a definição dos sujeitos do Direito Autoral. No tocante à autoria, o artigo 11 da Lei nº 9.610/98 descreve que “autor é a pessoa física criadora de obra artística, literária ou científica” (BRASIL, 2015a) e, por isso, subentende-se que o indivíduo que ultrapasse as delimitações estabelecidas não possui a garantia de sua propriedade intelectual proporcionada pela Lei de Direitos Autorais. Duarte e Pereira (2009, p. 4) complementam:

Quem é o autor em Propriedade Intelectual? É a pessoa física, que cria uma obra literária, artística ou científica, identificada por meio do nome civil (completo ou abreviado), pelas iniciais, pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional. Vale lembrar, portanto, que o autor é a pessoa que adapta, traduz, arranja ou orchestra uma obra em domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, orquestração ou tradução, somente se for cópia da sua.

Além disso, Chaves (1987, p. 56/60), expõe que “adquire-se capacidade de ser titular do direito de autor em decorrência do fato material da criação. Daí resulta que o autor adquire a capacidade jurídica, com relação à obra por ele criada, em qualquer idade”, portanto, autor é quem possui capacidade para criar as obras intelectuais. De Plácido e Silva (2009, p. 174) esclarece ainda que autor é:

Derivado de autor, de augere (conduzir, gerar), embora tenha o vocábulo várias aplicações, todas elas se expressam na terminologia jurídica, nesse sentido de: o que produz, gera, inventa etc. Autor. Assim, no sentido de pai, emprega-se para designar a pessoa de quem alguém teve origem ou de quem se descende.

Quanto à titularidade de direitos autorais, é importante notar o diferencial existente entre autor e titular de direitos autorais. Ao autor, a legislação delimitou como sendo pessoa física, não alcançando a pessoa jurídica, visto que a criação se trata de fato proveniente da pessoa humana, se encontra na personalidade do indivíduo, enquanto que a pessoa jurídica é dirigida por uma ou várias pessoas em

conjunto, dos quais caso seja criada uma obra intelectual, todas estas serão consideradas autoras. Já por titular, é possível designar tanto pessoas físicas quanto jurídicas, pois titular é aquele que exerce direitos sobre a obra, podendo ser figura diversa do autor (BRANCO; PARANAGUÁ, 2009).

Existe também a titularidade derivada, que é adquirida por meio de transmissão de certos direitos, sem que tenha colaborado durante o processo criativo, cabível somente no âmbito dos direitos patrimoniais (ABRÃO, 2003). Não obstante, titular originário se trata do criador de obra primitiva, assim como o criador de obra derivada. Por isso, na particularidade das obras musicais, são considerados titulares originários de direitos autorais o compositor da música juntamente com o autor-compositor da letra, quando obras primitivas; e o adaptador, arranjador, compositor da variação e o tradutor, quando em obras derivadas (RODRIGUES, 2011).

Já as obras em co-autoria se separam em dois tipos, as divisíveis, onde se faz possível constatar a característica individual de cada contribuição - um exemplo claro, mas não musical, são as coletâneas de artigos; enquanto que as indivisíveis se tratam de criações em que as contribuições formam um corpo só, como um todo, por exemplo, as obras musicais em parceria. Porém, nem todo tipo de cooperação na criação de uma obra se configura como co-autoria, como por exemplo, a revisão de uma obra, em razão de esta não ser considerada como um meio de produção (PIMENTA, 2004).

Assim, em relação aos co-autores de obras indivisíveis, cria-se uma sociedade de direitos existente entre estes. Desta forma, o princípio básico a ser seguido é que, salvo convenção em contrário, os co-autores, mediante acordo, efetuem seus direitos sobre obra comum. De outro modo, às obras de co-autoria divisíveis, existe toda a garantia de obras individuais, impedido apenas qualquer tipo de utilização que venha gerar prejuízo à obra como um todo (BITTAR, 2008).

Por sua vez, a música é uma das mais antigas e mais populares entre as artes, está presente em diferentes ramos comerciais e civis, que fazem uso desta buscando maior conforto aos seus clientes, bem como atraí-los, entre outras diversas aplicações, integrando forma de expressão artística que constitui o patrimônio cultural de toda a população (DIAS, 2000). A música é instrumento de linguagem, de expressão e comunicação. Guerreiros Junior (2005, p. 03) apresenta:

A música é parte integrante da vida do homem e até dos animais e das plantas. O apelo musical estimula e comove. Em quase todos os momentos significativos da história humana, em reuniões tribais ou familiares, e mais tarde em encontros políticos, militares ou religiosos a música tem servido como agente catalisador de emoções e iniciativas. Com música se faz a guerra e se decreta a paz, coroam-se monarcas, depõem-se tiranos, evocam-se prazeres e martírios. Uma simples melodia traz a tona os mais recônditos sentimentos, resgata imagens perdidas, une e afasta pessoas, forma ideologias, celebra conquistas, homenageia os mortos e entretém a sociedade. É uma arte abstrata, mas influi de forma irresistível em todos os corações e mentes. É a companheira inseparável do homem, malgrado e desdenhosa sentença de Napoleão que a classificou como o mais tolerável dos ruídos.

O termo música³ é originário da língua grega, significando a “arte das musas”. Se trata da união coesa entre sons e silêncios, e o som das ondas vibratórias captadas pelos ouvidos e silêncio da ausência destas; organizadas de forma que venha a provocar experiências ao ouvinte, sejam elas de entretenimento, intercomunicação ou outro. É um meio de manifestação artística em que faz uso de melodia (sincronia de sons), harmonia (elemento regulador da consonância entre os sons) e ritmo (repetição de sons e silêncio manifestada em uma determinada sequência de tempo).

Compreende-se por obra ou composição musical todo gênero de combinações de sons, ora composições, as quais englobam tanto melodia, quanto melodia e letra em justaposição, que possa ser executada ou interpretada por instrumentos musicais ou pela voz humana e, assim, caracterizada como obra artística protegida pela Lei de Direitos Autorais (COSTA NETTO, 1998). Rege o artigo 7º, em seu inciso V, da Lei nº 9.610/98 (BRASIL, 2015a):

Art. 7º. São obras intelectuais protegidas as criações de 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.

Para a criação de uma obra musical, o compositor mescla concomitantemente diferentes componentes musicais, que são eles – melodia, harmonia, timbre, ritmo, tessitura e forma. Deste modo, para que uma criação musical possua garantias, se faz necessária a presença de melodia, harmonia e ritmo (BENNET, 1986). Para Chaves (1987), melodia é o envio de quantia indeterminada de sons sucessivamente, sons esses que se encaixam um após o

³ Disponível em: <<http://conceito.de/musica>> Acesso em: 01 abr. 2015.

outro. Harmonia é decorrente do envio simultâneo de várias melodias. Já o ritmo é a relação decorrente entre o espaço de tempo de cada som de uma melodia. Assim, a obra constituída apenas por harmonia, melodia e ritmo, considera-se música; enquanto que, quando existirem todos estes elementos, acrescidos de título e letra, designa-se como obra lítero-musical; e, por último, quando fixada em suporte, recebe o nome de fonograma. Entretanto, a Lei de Direitos Autorais e outras demais normas internacionais, abrangem de maneira expressa todo e qualquer tipo de música, não havendo a necessidade de discriminação de obras musicais.

No tocante às adaptações, arranjos (reinvenção de melodia), entre outros exemplos, as obras são avaliadas como produções novas, que possuem proteção de obras derivadas, nas quais também se faz necessária a autorização do autor da obra primária, salvo ao se tratar de obras caídas em domínio público (RODRIGUES, 2011).

2.3.2 Análise do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, ECAD, se trata de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, a qual determina o valor a ser cobrado pela reprodução e utilização de músicas, bem como tem por finalidade ser o responsável pela gestão coletiva dos direitos autorais no Brasil, ou seja, possui a função de arrecadar e distribuir os direitos autorais de obras musicais - sejam elas obras brasileiras ou estrangeiras -, entre os autores correspondentes. Em contrapartida, Rocha (2011, p. 30) expõe:

Friso que a obra intelectual é protegida automaticamente. Por essa razão, o registro da formação da criação junto ao órgão respectivo consiste apenas em uma faculdade dada ao criador, sem qualquer efeito constitutivo de direitos autorais. Na verdade, o registro estabelece mera presunção relativa de paternidade da obra (art. 19 da LDA). De forma semelhante, a indicação nominativa que acompanha a obra é tida também como presunção relativa de autoria, passível de ser elidida ante a possibilidade de violação dos direitos morais do autor (art. 13).

Instituído pela Lei Federal nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973, e mantido pela Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98 e 12.853/13 – esta última altera apenas alguns artigos da lei anterior -, o ECAD, apesar de criado no ano de 1973, iniciou seu funcionamento apenas em 1977. Atualmente, sua sede encontra-se localizada na cidade do Rio de Janeiro - RJ.

A Lei nº 9.610/98 (BRASIL, 2015a), em seu artigo 99, determina que haja um único escritório central com a finalidade de distribuição e arrecadação, dispondo:

As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

Portanto, a Lei nº 5.988/73 (BRASIL, 1973) ao instaurar um regime unificado para a arrecadação desses direitos no Brasil, associou em uma única entidade, múltiplas associações, compostas por músicos, compositores, intérpretes, autores, entre outros, as quais são: Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos (ABRAC); Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS); Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM); Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR); Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM); Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM); Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO); União Brasileira de Compositores (UBC); e Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil (SADEMBRA). Assim, todas as nove associações que integram o ECAD, possuem a finalidade de arrecadar e distribuir os valores referentes aos direitos autorais (ECAD, 2015).

Sabendo-se que em razão dos avanços tecnológicos presentes nos tempos atuais, o autor possui dificuldades para controlar a utilização de suas obras musicais e auferir seu devido lucro, este, ao associar-se a uma das associações acima citadas, após o cadastramento de sua obra, poderá receber, do ECAD, pela execução desta obra. Acerca do tema, reitera Bittar (1989, p. 105):

Empreendeu o ECAD o processo de unificação de cobrança dos Direitos de execução musical. Instituído sem finalidade de lucro, deve submeter-se a estatuto aprovado pelo CNDA (Lei 5.988/73, art. 115), além de cumprir,

junto ao citado organismo, as demais obrigações a que também se sujeitam as associações (arts. 113 e 114).

Desta forma, a função principal do ECAD é a de supervisionar a maneira conforme as obras musicais são utilizadas, visando inibir abusos e usos indevidos, representando os interesses patrimoniais dos titulares de música, dentre eles autores, compositores, intérpretes, etc., além de gerir a arrecadação dos valores provenientes da execução das obras. Esta arrecadação inicia-se com o cálculo, feito pelo ECAD, dos valores a serem pagos por usuários de música, as quais obedecerão aos critérios impostos no Regulamento de Arrecadação, desenvolvido pelo titular através da associação em que este se encontra filiado.

Além desta instituição, a Lei nº 5.988/73 originou também o Conselho Nacional de Direito Autoral, o CNDA - órgão governamental de caráter fiscalizador, com a finalidade de supervisionar as associações vinculadas ao ECAD. Dentre suas principais atividades, estão impor penas e intervenções, ratificar tabelas de preços e validar regras de distribuição. Ademais, durante o exercício de sua função, o CNDA interveio perante a atuação do ECAD e outras associações, reorganizando diretorias por meio de afastamento e novas eleições. Ademais, o antigo modelo de gestão coletiva pretendia suprir as inseguranças jurídicas vivenciadas na época, ao mesmo tempo em que buscava acolher os pedidos de autores, artistas e usuários não satisfeitos (SANTIAGO, 2013).

Contudo, com a publicação da Lei nº 9.610/98, houve a extinção de toda forma de controle estatal sobre essas associações, que passaram a atuar livremente, dispensando sua relação com órgãos estatais reguladores e a necessidade de qualquer autorização prévia. No mesmo sentido, discorre Bittar (1989, p. 106):

O supracitado Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA – Lei 5.988/73), órgão responsável pela fiscalização do ECAD, foi extinto pela lei nº 9.610/98, e, desde então, não há fiscalização alguma sobre o órgão. Consolidou-se com o ECAD a unificação no setor musical, para a arrecadação, institucionalizando-se métodos e processos novos para esse fim e para a distribuição dos valores obtidos, sob a égide da computação. Adotou-se o sistema de pontuação também – usado antes pelas associações – e assentaram-se os preços, reajustáveis periodicamente, nos critérios definidos pelo CNDA, dando-os à luz por meio de tabelas publicadas e divulgadas na forma exposta.

No decorrer do tempo, em razão de sérios desentendimentos entre as entidades componentes do ECAD, algumas destas acabaram por ser excluídas,

retornando posteriormente perante a condição de “administradas”, vedada suas participações em assembleias e seus direitos de voto. Em virtude disso, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição passou a dividir suas associações vinculadas em efetivas e administradas, onde as primeiras têm a garantia da preservação de seus direitos, enquanto que as demais possuem seus direitos limitados. Os votos das entidades efetivas são calculados em proporção às suas arrecadações, onde nestas podem ser incluídos também valores pertinentes a repertórios estrangeiros.

Desta forma, resta claro que tal método ofende o Princípio da Isonomia, posto que exclui as administradas, enquanto que favorece as “efetivas” com um número maior de arrecadação, enraizando cada vez mais estas últimas. Conforme Negreiros (2012), o ECAD possui duas entidades majoritárias, sendo elas a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS) e a União Brasileira de Compositores (UBC) que, somadas, possuem como afiliadas as empresas Sony, Universal, EMI e Warner, estas todas fortes editoras associadas à União Brasileira de Editores de Músicas (UBEM), sendo esta uma associação simultânea ao ECAD, a qual é a responsável pela negociação dos preços de músicas, como por exemplo, no *iTunes*.

Além disso, segundo Santiago (2013), há pouco tempo fora estabelecido um piso mínimo que deve ser pago por parte dos associados ao ECAD a este, referente às verbas de seus serviços, onde as associações que não atingirem o piso juntamente com a porcentagem administrativa descontada de maneira correspondente aos seus associados, terão o dever de totalizar a diferença.

Portanto, o ECAD caracteriza-se como um órgão que atua livre de supervisão ou fiscalização, atuação esta restrita ao território nacional, que mantém vínculo apenas com suas associações integrantes, uma vez que não possui contato direto com autores e artistas. Em razão disso, diferencia-se das gestões coletivas de outros países, posto que o ECAD aqui toma uma postura semelhante a uma terceirização de arrecadações e distribuições, enquanto que em outros locais do mundo são as próprias associações e sociedades que procedem diretamente com autores ou artistas.

Além do mais, o ECAD brasileiro distingue dos outros países por não estar incluso na lei a gestão coletiva do Estado perante este órgão. “O sistema tampouco destina aos autores e artistas os benefícios culturais e sociais que são oferecidos por sistemas mais simples e diretos” (SANTIAGO, 2013).

Perante esta situação de omissão, o ECAD tem sido objeto de diversas investigações por Comissões Parlamentares de Inquérito (CPI's) e, como se não bastasse, em consequência da sua falta de transparência no tocante à sua administração, também foi alvo de ação judicial que o acusava de formação de cartel. Destarte, haja vista serem as editoras que efetivamente controlam o ECAD e fixam os preços de venda para obras musicais, o interesse do autor, que deveria ser o maior beneficiado, é deixado para segundo plano.

Em 2013, O ECAD registrou um crescimento de 70% em comparação com as arrecadações do ano anterior, totalizando a distribuição de R\$804,1 milhões entre seus autores associados, onde o principal responsável por esse aumento foi o setor de TV por assinatura. Além disso, também houve aumento no número de artistas beneficiados, que subiu em 15%, abrangendo assim 122.872 pessoas, as quais se dividem entre compositores, músicos, intérpretes e produtores fonográficos (SACCHITIELLO, 2014). Assim, o Brasil posiciona-se entre as dez maiores arrecadações de direitos autorais do mundo, que se ergue sem apoio do estado ou de qualquer verba pública, decorrente da gestão de seus titulares, responsáveis pela defesa de seus direitos. Logo, o ECAD caracteriza-se como um patrimônio dos titulares de música, ainda que não diretamente administrado por estes.

3 O COMÉRCIO MUSICAL NO BRASIL

3.1 O AVANÇO DA SOCIEDADE INFORMACIONAL

Por volta da metade do século XX, no ano de 1946, surge o primeiro computador digital eletrônico do mundo, criado por dois cientistas norte-americanos, John Eckert e John Mauchly, ambos da universidade da Pensilvânia. Ele foi nomeado de ENIAC - *Electrical Numerical Integrator and Computer*, tendo início o seu desenvolvimento por volta de 1943, durante a II Guerra Mundial, com a finalidade de calcular percursos táticos que exigiam domínio profundo em matemática. No entanto, o computador tornou-se funcional somente após o final da guerra (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 2015a)⁴. Esta época ficou marcada como Primeira Geração, onde os computadores possuíam capacidade de cálculo em milésimos de segundo.

Já na década de 50, irrompe uma origem de computadores, conhecida como Segunda Geração. Aqui, tais máquinas passaram a calcular com a velocidade de microssegundos, marcado pelo aparecimento dos transistores, havendo aumento na capacidade de memória, além da diminuição no consumo de energia e sua maior resistência ao tempo (FUNDAÇÃO BRADESCO, 2015)⁵.

Por volta de 1965, nascem os computadores de Terceira Geração, composto por circuitos integrados, com a capacidade de calcular em nanossegundos, conhecidos como *microchips*. Além destes circuitos integrados possuírem menor tamanho, seu processo de produção permitia a construção de diversos circuitos conjuntamente. Com isto, viabilizou-se a criação de computadores menores, mais ágeis e mais baratos, fazendo com que fossem fabricados em série e não mais individualmente (FARIAS, 2015). Além disso, o circuito integrado possibilitou o baixo consumo de energia.

Em torno de 1977, inicia-se a “Quarta Geração” com o aparecimento dos processadores. Os computadores passaram a ser mais confiáveis, rápidos, e mais propensos a armazenar dados. Foi durante esta época que desencadearam consideráveis avanços com a criação de microprocessadores, microcomputadores e

⁴ Disponível em: <http://www.din.uem.br/museu/hist_nomundo.htm> Acesso em: 15 abr. 2015.

⁵ Disponível em: <http://www.fundacaobradesco.org.br/vv-apostilas/mic_pag3.htm> Acesso em: 08 mai. 2015.

supercomputadores. Assim, é durante esta geração que nasce a venda de computadores pessoais, tendo em vista que passaram a ser fabricados em escala comercial (FARIAS, 2015).

Ainda segundo Farias (2015), a “Quinta” e última geração se iniciou durante o ano de 1991 e perdura até os dias atuais. É denominada como a geração da “inteligência artificial”, uma vez que pode ser percebida em jogos e robôs que conseguem desafiar a própria esperteza humana. Integrada por máquinas com alta capacidade de armazenamento e processamento de dados, estas, têm cada vez mais seu tamanho físico reduzido.

Em razão disso, além da queda no preço em relação a gerações anteriores, os computadores ganharam mais espaço na vida cotidiana dos indivíduos, popularizando-se e tornando parte da realidade de milhões de pessoas em todo o mundo.

Assim, é a partir do desenvolvimento do computador pessoal que cresce o interesse pela conectividade, haja vista a utilidade destas máquinas possuírem conexão com celulares, televisores, entre outros equipamentos.

No tocante ao desenvolvimento da *internet*, esta foi desenvolvida durante a Guerra Fria, uma disputa vivenciada entre União Soviética e Estados Unidos, dos quais o maior instrumento de ataque era causar medo no inimigo. Em vista disso, qualquer conquista era tida como um avanço na competição pela dominação mundial. Assim, enquanto a União Soviética progredia e colocava-se à frente na corrida espacial, os Estados Unidos tiveram como foco a evolução tecnológica (KLEINA, 2011).

Nesta perspectiva, o governo dos Estados Unidos temia um ataque russo às bases militares. Um ataque poderia trazer a público informações sigilosas, tornando os EUA vulneráveis e, por isso, foi idealizado um modelo de troca e compartilhamento de informações que permitisse a descentralização das mesmas. Assim, se o Pentágono fosse atingido, as informações armazenadas ali não estariam perdidas. Era preciso, portanto, criar uma rede, a ARPANET, vinculada à *Advanced Research Projects Agency* (ARPA) (KLEINA, 2011).

Um dos pioneiros do conceito hoje conhecido por *internet* foi J.C.R. Licklider, do Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT). Foi ele o responsável, em 1962, por difundir a ideia da “rede galáctica”, um conceito ainda abstrato de um sistema que concentraria todos os computadores do planeta em uma única forma de

compartilhamento. Com o passar dos anos, essa ambiciosa ideia começou a tomar forma (KLEINA, 2011).

Apesar do ataque não ter ocorrido, o temor vivenciado pelos Estados Unidos estimulou um enorme avanço nos meios de comunicação, com diversas inovações tecnológicas.

Por conseguinte, na década de 1970, a tensão entre as duas potências já havia se acalmado e, por isso, os Estados Unidos autorizaram universidades a usufruírem da ARPANET. A partir daí, a *internet* passou a ser uma importante fonte de comunicação acadêmica, onde tanto professores quanto estudantes trocavam pensamentos e mensagens. Por este motivo, devido a grande quantidade de universidades a fazerem uso da ARPANET, é que esta passou a apresentar problemas para gerir todo o sistema (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 2015b)⁶. A obra de Filippo e Sztajnber (1997, p. 19-20) assim dispõe:

Durante a primeira década, foi desenvolvida a maior parte dos protocolos que permitiam que os computadores da ARPANET falassem entre si. Inicialmente, criou-se o protocolo NCP (Network Control Protocol), que veio a ser substituído pelo conjunto de protocolos mais elaborados que recebeu o nome de TCP/IP. Direcionados para que a ARPANet fosse uma rede confiável e aberta – independente do fabricante ou do tipo de computador –, estes protocolos tiveram íntima relação com a história inicial da *Internet* e acabaram por determinar o perfil que ela possui hoje.

Com o decorrer dos anos, cresceu o número de utilizadores da ARPANET, colaborando para a perda de boa parte de sua característica militar. Por conseguinte, no ano de 1983, houve uma reestruturação que a dividiu em MILNET, abrangendo apenas a parte militar e bélica, e ARPANET, para fins científicos (KLEINA, 2011). No entanto, em 1990 a ARPANET foi desativada, dando lugar à NSFNet, criada em 1986, tendo por objetivo disponibilizar uma rede de alta velocidade aos professores e cientistas (Filippo e Sztajnberg, 1997).

No Brasil, durante o final da década de 80, a origem da *internet* se deu na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por meio de conexão ligada diretamente ao laboratório de física FERMILAB, estabelecido nos Estados Unidos, que se dedicava ao estudo de pesquisas nucleares. De acordo com Oliveira (2011, p. 17), a conexão se dava por intermédio de linha telefônica, dispensando discagem, através de cabos submarinos, visto a ausência de fibra

⁶ Disponível em: <http://www.din.uem.br/museu/hist_dainternet.htm> Acesso em: 15 abr. 2015.

óptica para tal finalidade, e executada pela *Academic Network at São Paulo* (ANSP), estabelecida e sustentada pela FAPESP, que visava prover “a comunicação eletrônica entre as principais instituições de ensino e pesquisa paulista”.

Segundo Kleina (2011), é na década 1990 em que a *internet* tomou força, a partir da invenção de Tim Berners-Lee, o sistema World Wide Web – o WWW, que em português entende-se por Teia Mundial, apresentava um campo de interação gráfico e permitia a criação de sites mais dinâmicos, dando aos textos um visual mais arrojado. Com a expansão da rede, a navegação foi facilitada com a criação de navegadores, como por exemplo, o tão conhecido *Internet Explorer*, da Microsoft.

É a partir de então que a *internet* passa a ser operada tanto para fins de pesquisas, quanto para diversão. Surgem os sites de jogos e salas de bate papo, os currículos passam a sere enviados via correio eletrônico, as empresas descobrem as vendas online como uma nova fonte de lucro (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 2015a)⁷.

De acordo com o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI, 2000, p. 8-9) discorre:

O desenvolvimento acelerado desta rede mundial está engolindo a economia tradicional, fazendo surgir uma nova, antecipando o futuro. A *Internet* passou a ser encarada definitivamente como um meio de comunicação de massa cujo potencial está mexendo com os fundamentos de tudo nesse setor - do rádio à televisão, da mídia impressa ao cinema. A associação de empresas da *Internet* tem um potencial ilimitado, reunindo produtores de conteúdo com canais de acesso abertos a milhões de pessoas, colocando um vasto e rico conteúdo ao alcance de todos os seus usuários.

Como pode ser visto, nos dias de hoje, a rede mundial se tornou parte da rotina de todos, seja no trabalho, nos estudos, entre outros, uma vez que facilitou o acesso às informações do mundo em questão de segundos e, assim, se tornou inviável imaginar o mundo sem *internet*. Mediante isto, considera ainda o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI, 2000, p. 7-8):

O Brasil não está alheio a essa "revolução". Pelo contrário, estamos entre os dez países que mais utilizam a *Internet*. Desde a entrada da sua versão comercial, a rede fez aparecer mais profissões que quatro décadas de inovações tecnológicas não tiveram êxito de criar.

⁷ Disponível em: <http://www.din.uem.br/museu/hist_nomundo.htm> Acesso em: 15 abr. 2015

Quanto aos dias atuais, o *site* de notícias BBC⁸ informa que “Brasil deve fechar 2014 como 4º país com mais acesso à *internet*. No mundo, deve haver em 2015 mais de 3 bilhões de pessoas conectadas à *web*”. Por conseguinte, diversos âmbitos de expressão cultural sofreram transformações como consequência da tecnologia digital, como por exemplo, jornais, revistas e, principalmente, a arte, uma vez que a *internet* facilita a criação artística coletiva, permitindo que desenhos, composições, entre outros, sejam produzidos em grupo, posto que a arte possui a capacidade de unificar, bem como de construir pontes entre diversos meios de expressão (CASTELLS, 2003).

Assim sendo, resta claro que a *internet* transformou o mundo de maneira revolucionária ao oportunizar a troca instantânea de informações, refazendo, principalmente, o modo como as pessoas se relacionam. Da década de 90 até a atualidade, o acesso à rede exacerbou-se de maneira desmedida, fazendo com que a sociedade aprendesse a ser dependente do computador, criando o hábito de falar com as telas, através não só dos computadores, mas também de gravadores de vídeos e câmeras caseiras (SANTAELLA, 2008).

No entanto, sabe-se que a rede mundial de computadores reinventou também diversos outros fatores, como relações de consumo, de emprego, e outras coisas mais, e é a partir disto que tal avanço acelerado da *internet* apresenta contradições no âmbito dos direitos autorais.

3.2 A DISPONIBILIZAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS APÓS OS AVANÇOS TECNOLÓGICOS.

Mediante o desenvolvimento e a evolução da tecnologia, a música pôde percorrer diversas etapas de materialização, as quais se iniciaram com o disco de vinil, passando por fitas magnéticas, para só então resultarem no formato *Compact Disc*, popularmente conhecido como CD. As diferenças existentes entre estes, além de seu formato físico, encontra-se na maior qualidade adquirida mediante sua modernização (ABRÃO, 2003).

Como já anteriormente visto, a *internet* revolucionou os meios de comunicação, bem como, com o decorrer dos anos, possibilitou a distribuição em

⁸ Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/11/141124_brasil_internet_pai>. Acesso em: 22 jan. 2015.

grandes proporções de quaisquer dados, deixando para trás a necessidade de distribuir informação somente por meios físicos, como em discos ou CDs. No concernente à reprodução e à distribuição da obra, o artigo 5º, da Lei de Direitos Autorais (LDA), conceitua:

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

[...]

VI - Reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido.

[...]

IV - Distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científica, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante à venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse (BRASIL, 2015a).

Em vista disso, a reprodução, a execução pública e a distribuição ocupam os principais meios de utilização das obras musicais no ambiente virtual, onde cada um destes métodos não exclui o outro. Ao contrário, eles coexistem na maior parte das vezes. Mediante isto, durante a primeira década do século XXI, a execução do arquivo musical no espaço cibernético ocorrera de duas formas – através do *simulcasting* e do *streaming*, em rádios on-line, e por meio de lojas virtuais de CDs e DVDs (JALIL, 2004).

Ainda conforme Jalil (2004), “*simulcasting* é a transmissão simultânea inalterada de emissões de rádio e televisão aberta, ou via cabo, através da *Internet*”, isto é, a emissora transmite sua programação tradicional em dois serviços ao mesmo tempo, seja ele televisivo ou via rádio, juntamente com a rede. No tocante ao *streaming*, este é o termo em inglês empregado para designar a disponibilização de músicas via *internet*, onde é possível montar sua própria sequência musical sem armazená-la na memória do computador, permitindo que o usuário reproduza conteúdos protegidos por direitos autorais sem violar os mesmos.

Com isto, no caso de o *site* não proporcionar o download da música e o ouvinte escutá-la no ambiente doméstico ou privativo, é dispensada a autorização do autor para a execução da música, uma vez que se assemelha ao serviço disponibilizado por rádios convencionais. Sendo assim, compete à emissora de rádio virtual efetuar o pagamento de direitos autorais por tal execução. Em referência às lojas virtuais de CDs, estas englobam tanto a execução, quanto a distribuição da

obra. A primeira se dá com a liberação de uma faixa musical do CD à venda, enquanto que a segunda ocorre por meio da venda dos CDs, ou seja, pela transferência de propriedade (JALIL, 2004).

Ocorre que, segundo Lima e Oliveira (2005), no início da disseminação da rede, se fez necessária a compactação dos dados para que assim pudesse ser transferido um arquivo de áudio, redução esta feita por programas específicos que comprimissem os arquivos. Visando uma solução para o fato, diversos meios de compressão de dados foram desenvolvidos, surgindo assim o formato MP3. Rodrigues (2011) explica que o MP3 - abreviação de MPEG 1 *Layer-3* - reduz consideravelmente o tamanho do arquivo musical original, permitindo o armazenamento de músicas em um pequeno espaço, mantendo ainda a boa qualidade do som igual ao de estúdio, como o disposto em CD.

Trata-se do algoritmo para padrão de compressão de áudio desenvolvido no início dos anos 90 pela alemã Fraunhofer e o Motion Pictures Expert Group (MPEG) da International Standards Organization (ISO), o ISO MPEG Audio Layer 3 (ou simplesmente MP3) é capaz de compactar arquivos consideravelmente, sem maiores perdas de qualidade, facilitando sua transmissão pela rede. Interessante notar que este formato não foi originalmente desenvolvido para facilitar a distribuição de música, mas foi esta sua utilização que popularizou o MP3, tornando-o quase sinônimo de música digital (AURELIO, 2004, p. 7).

Destarte, o formato MP3 é aberto, permitindo que qualquer pessoa possa criar programas ou aparelhos capazes de tocar áudios deste formato, além de poder ser copiado de maneira livre e infinita (SANTINI, 2005). Logo, uma vez que a rede de computadores dispõe de condições virtuais para a transmissão de obras musicais, o nascimento do formato MP3 foi crucial para a disseminação de arquivos musicais no ambiente virtual, facilitando significativamente sua transmissão, distribuição e reprodução via *web*.

Entretanto, é importante salientar que, para uso deste meio de interatividade, se faz necessária a licença prévia e expressa dos titulares de direitos autorais, conforme determina o artigo 29, da Lei de Direitos Autorais. Este mesmo artigo, em seu inciso VII, rege:

Art. 29º. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

[...]

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e

lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário (BRASIL, 2015a).

Com efeito, quando um *site* vende músicas ou CDs via *internet*, consiste em distribuição eletrônica e, por conseguinte, recaem os direitos patrimoniais. Este meio de vendagem é utilizado por gravadoras a fim de se restabelecerem mediante os impactos provenientes das novas tecnologias. De outro modo, também caracteriza a distribuição eletrônica quando o consumidor faz um *download* da música ou de disco diretamente para seu gravador de CD ou para a memória de seu computador, escolhendo quais faixas pretende baixar e, desta forma, criar seus próprios CDs ou listas de reprodução, procedimento este de fácil acesso após a invenção do formato MP3 (JALIL, 2004).

Cabe salientar ainda que, devido à perda do costume e da necessidade de adquirir CDs, já existem atualmente músicos e autores independentes que distribuem de maneira gratuita e em formato digital suas obras, disponíveis para *download* em endereços eletrônicos. Haja visto que estes são os detentores de direitos sobre suas canções, são livres para as distribuírem da forma em que preferirem (ASSIS, 2009).

Além dos meios acima citados, surgiu ainda o sistema de compartilhamento de arquivos *peer-to-peer* (P2P), o qual pode ser considerado um dos grandes avanços da rede de computadores. Sobre o assunto, define Moraes (2012)⁹:

Peer-to-peer (tradução literal do inglês de "par-a-par" ou "entre pares"; tradução livre: ponto a ponto; sigla: P2P) consiste num conjunto de computadores que comunicam entre si de forma descentralizada, isto é, sem a necessidade de um nó ou nós centrais responsáveis por gerir as ligações entre eles. Este tipo de rede não assenta por isso na arquitetura tradicional de cliente-servidor em que tipicamente os clientes efetuam pedidos a um servidor central e este responde aos pedidos dos clientes. Numa rede P2P todos os elementos são conhecidos como nós, que acumulam as funções de cliente (efetuando pedidos a outros nós) e de servidor (respondendo a pedidos de outros nós).

No que se refere ao compartilhamento moderno de mídia, este se originou no ano de 1999, com a invenção do programa chamado Napster, onde bastava digitar o nome do artista ou da música e, ao escolher o arquivo desejado, com um

⁹ Disponível em: <<http://www.cert.pt/index.php/recomendacoes/1641-redes-peer-to-peer%20MORAES%202012-12-12>>. Acesso em 02 mar. 2015.

clique iniciar o download. A sua disponibilidade de músicas variava conforme o número de usuários conectados no momento da transferência, visto que os arquivos não eram hospedados em um servidor, mas sim, nos computadores que possuísem o Napster instalado (MUNIZ, 2011). Após, nasceram novos programas, como o Kazaa, o Emule, entre outros, com a mesma finalidade, bem como surgiu o Torrent, que utilizava um novo meio de protocolo de transferência de dados.

Entretanto, a grande problemática que as redes P2P e Torrents carregam é que eles em si não são mecanismos de pirataria, mas sim, de distribuição de conteúdo. Logo, a legalidade do arquivo a ser transferido depende de quem o distribui, possui ou não tal direito. Hoje em dia, devido à perda do costume e da necessidade de adquirir CDs, já existem atualmente músicos e autores independentes que distribuem de maneira gratuita e em formato digital suas obras, disponíveis para download em endereços eletrônicos e também em redes *peer-to-peer*. Haja vista que estes são os detentores dos direitos sobre suas canções, lhes é livre para as distribuírem da forma em que lhes for mais conveniente. Porém, como se sabe, diversos outros usuários disponibilizam arquivos nessas redes, cujos direitos pertencem a outras pessoas ou gravadoras (ASSIS, 2009). Queiroz (2007), acentua ainda que os *sites* brasileiros que disponibilizam *downloads* em conformidade com a lei, ainda não obtiveram forte alicerce no mercado de músicas digitais, em razão do fácil acesso por intermédio de envio ponto-a-ponto, que é livre de pagamento.

Por outro lado, existem ainda sites que dispõem de serviços gratuitos ou pagos, com a finalidade de hospedagem de arquivos na memória – disco rígido - do computador, sem a necessidade de instalar qualquer tipo de programa. Na maioria das vezes, o usuário é encaminhado para uma página da web com um curto endereço (URL), que também pode ser repassado para terceiros, permitindo que estes também baixem o mesmo arquivo (MUNIZ, 2011). Para ilustrar, é possível citar programas como *4shared*, *RapidShare*, e assim por diante.

Em vista disto, a expansão desenfreada de tais tecnologias virtuais propiciou o armazenamento de dados, bem como a manipulação de informações digitais, desencadeando no uso destes meios não só de maneira benéfica e em conformidade com a lei, mas também a exploração descarada e indecorosa, tipificada como delito, resultando em violação do direito autoral alheio, dentro do ambiente virtual.

3.3 DADOS SOBRE O COMÉRCIO MUSICAL NO BRASIL

Como já anteriormente apresentado, a arrecadação e distribuição de valores, referente à execução pública de obras musicais dos autores no Brasil é realizada por meio do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD).

Para que se faça possível o recebimento dos direitos autorais de execução pública aos titulares e artistas, é indispensável que o artista se encontre associado a uma das associações que integram o ECAD, que totalizam nove; o titular tem o dever de registrar seu repertório junto a sua respectiva associação e mantê-lo atualizado; a obra musical deve ser executada de modo público; deve haver o pagamento da remuneração autoral por estabelecimentos, rádios ou shows que executarem as músicas e, por fim, a execução pública da obra musical deve ser captada pelo ECAD ou informada no roteiro musical (ECAD, 2015a).

No tocante a arrecadação, o Escritório Central estima a quantia a ser paga pelos usufrutuários em conformidade com o Regulamento de Arrecadação elaborado pelos titulares, por intermédio de suas respectivas associações. Tal regulamento divide em classes o grau de importância da música conforme o local ou a finalidade de uso, sendo indispensável, necessária ou secundária, bem como a frequência deste uso, em eventual ou permanente, e se é apresentada ao vivo ou de maneira mecânica, com ou sem dança (ECAD, 2015b).

Para a computação dos valores, é examinado o alcance de relevância da execução de música para a atividade; o tipo de atividade do usuário; a forma de utilização da obra (mecânica ou ao vivo); uma quantia percentual sobre a receita bruta nos casos de venda de ingressos, pagamento de *couvert* ou outro tipo de coleta de valores como permissão para se possa entrar no estabelecimento; entre outros. A seguir, depois de definida a quantia autoral, o usuário obtém boleto bancário, o qual permite a utilização da obra após seu pagamento, que é controlado pelo próprio ECAD via sistema exclusivo desta instituição (ECAD, 2015b). Conforme o entendimento do ECAD, é considerado usuário de música:

Usuários de música são pessoas físicas ou jurídicas, que utilizam música publicamente, sendo eles: Promotores de eventos e audições públicas (shows em geral, circo etc), cinemas e similares, emissoras de radiodifusão (rádios e televisões de sinal aberto), emissoras de televisão por assinatura, boates, clubes, lojas comerciais, micaretas, trios, desfiles de escola de samba, estabelecimentos industriais, hotéis e motéis, supermercados, restaurantes, bares, botequins, shoppings centers, aeronaves, navios, trens,

ônibus, salões de beleza, escritórios, consultórios e clínicas, pessoas físicas ou jurídicas que disponibilizem músicas na internet, academias de ginástica, empresas prestadoras de serviço de espera telefônica (ECAD, 2015b).

Além disso, os usufrutuários são classificados conforme a regularidade do uso de obras musicais, dos quais permanentes são aqueles que realizam o mínimo de oito apresentações ou audições musicais por mês (num local em que seja empresário, proprietário ou arrendatário) durante 10 meses em cada ano civil; e eventuais os que fazem uso de música eventualmente, não se encaixando no item anterior. Os usuários, ainda, são subdivididos em:

Usuários Gerais (academias de ginástica, cinemas, boates, lojas comerciais, bares, restaurantes, hotéis, supermercados, shopping centers, clínicas, etc.), Shows e Eventos (promotores de eventos e audições públicas, casas de espetáculos com shows eventuais, eventos gerais como festas juninas, Carnaval, Réveillon, etc.), Mídias Digitais (Usuários que utilizam obras musicais através da internet, telefonia móvel e demais dispositivos digitais) e Cinema (salas de projeção e demais usuários que utilizem música através de exibições cinematográficas) (ECAD, 2015b).

Dentre os princípios e procedimentos a serem desempenhados por parte dos usuários, está estipulado que a remuneração deverá ser feita antecipadamente; o utilizador tem o compromisso de apresentar fontes adequadas, a fim de se constatar a autenticidade das referências para o cálculo de pagamento e os dados para a partilha dos valores apurados; todo pagamento será feito exclusivamente via boleto bancário, visto que por meio de Lei e Assembleia geral, este é o único meio admitido para a recepção de valores pelo ECAD; os funcionários e agências vinculados ao ECAD dispõem de credenciais de identificação, a serem demonstradas, durante o exercício de suas funções, aos utilizadores de música; da quantia proferida (ECAD, 2015b).

Desta forma, é possível perceber que os parâmetros para a arrecadação são gerais, fazendo uso de bases distintas, intercaladas entre faturamento, frequência de uso das obras ou estabelecimento, não analisando as características particulares de cada obra e suas individualidades.

Posteriormente à arrecadação dos valores, a distribuição é feita aos autores por meio de sua correspondente associação, juntamente com o detalhamento dos lucros auferidos por cada obra executada. De acordo com o próprio site do ECAD, dentre a totalidade dos valores arrecadados, cerca de 75,5% são transferidos para titulares filiados às associações que integram o Escritório

Central; 6,89% são transmitidos às próprias associações, tendo em vista suprir seus gastos funcionais; e 15,61% são aplicados à prestação das despesas administrativas desprendidas pelo ECAD em todo país (ECAD, 2015a).

Ainda no que se refere à distribuição dos valores amealhados, esta é feita de maneira mensal, trimestral, semestral e anual, em conformidade com o calendário estipulado pelo Escritório Central, no qual constam pré-definidas as datas para a emissão de valores, dividido em categorias, como rádio, música ao vivo, casas de diversão, TV aberta, casas de festas, sonorização ambiental, shows, entre outros. Logo, a concessão de valores autorais não se dá imediatamente à data de execução da obra (ECAD, 2015c).

Ademais, a organização dos custos também leva em consideração a maneira pela qual a música é utilizada. Quando sua execução for ao vivo, os direitos autorais alcançam somente os titulares autorais, posto que os demais titulares nessas circunstâncias, sendo eles intérpretes, músicos, etc., lucram por sua apresentação ao receberem seu devido cachê. No caso de música mecânica ou rádio, devido ao uso de fonogramas, as remunerações são transferidas aos titulares de direitos autorais e de direitos conexos, englobando músicos, intérpretes, produtores fonográficos e gravadoras. Já em shows, apenas os autores e a editora musical dispõem rendimentos (ECAD, 2015a).

Após a divisão concernente aos direitos autorais e conexos, a cota autoral poderá ser novamente dividida mediante a circunstância de contratos pactuados entre compositores e editoras, por percentuais estabelecidos entre as partes (ECAD, 2015a). Referente a parcela conexa, o próprio ECAD dispõe:

Os percentuais aplicáveis à parte conexa são fixos e decorrem de decisão da Assembleia Geral do Ecad. Do montante a ser distribuído, 2/3 são direcionados aos compositores, adaptadores, versionistas e editoras, que são os titulares de direitos de autor, e 1/3 para os intérpretes, produtores fonográficos/gravadoras e músicos executantes, classificados como titulares de direitos conexos. O valor total correspondente ao conexo será rateado, cabendo 41,70% para intérpretes, 41,70% para os produtores fonográficos/gravadoras e 16,60% para os músicos executantes. Vale ressaltar que é de responsabilidade do produtor fonográfico informar à sua associação, no momento do cadastro do fonograma, se houve ou não participação de músico executante na gravação (ECAD, 2015a).

Ainda, também expõe os resultados de arrecadação (ECAD, 2015d) e distribuição (ECAD, 2015e) dos últimos cinco anos:

Tabela 1: Resultados de arrecadação ECAD (2010-2014)

Ano	Valor Arrecadado	Valor Distribuído
2010	R\$ 432.953.853,00	R\$ 346.465.496,88
2011	R\$ 540.526.597,00	R\$ 411.775.388,13
2012	R\$ 624.638.884,00	R\$ 470.226.912,50
2013	R\$ 1.190.083.620,00	R\$ 804.194.836,76
2014	R\$ 1.219.931.315,00	R\$ 902.906.548,67

Fonte: elaboração própria a partir dados ECAD

As instituições que constituem o ECAD asseguram os rendimentos autorais pertencentes a titulares estrangeiros quanto às suas músicas reproduzidas no Brasil, por meio de acordos pactuados junto a associações de mesmo gênero ao redor do mundo. Já na circunstância de obras musicais brasileiras serem reproduzidas em país diverso, o ECAD não intervém na transferência dos recursos, cabendo às demais instituições exercerem esse papel. No tocante a distribuição realizada em ambiente brasileiro, o endereço eletrônico do Escritório Central (ECAD, 2015f), disponibiliza:

Tabela 2: Distribuição dos rendimentos autorais

Ano	Titulares Nacionais	Titulares Estrangeiros
2011	77%	23%
2012	78%	22%
2013	72%	28%
2014	73%	27%

Fonte: elaboração própria a partir dados ECAD

Cabe ainda salientar que o Brasil foi um dos primeiros países a realizar a partilha de direitos conexos, amparando também os artistas que executam as obras, como intérpretes, músicos executantes e produtores fonográficos (ECAD, 2015a).

Isto posto, a gestão coletiva de direitos autorais se mostra como peça chave para o bom desempenho do uso consciente de obras musicais, visto que alcança as necessidades e interesses dos autores e usuários concomitantemente. Deste modo, em consequência da eclosão de novas tecnologias, bem como do progresso intelectual da coletividade, tal gestão coletiva se revela como um efetivo

mecanismo para a busca da efetivação dos direitos de autor.

4. AS NORMAS AUTORAIS NUMA PERSPECTIVA DE REFORMA

4.1 HÁ NATUREZA NOCIVA DESTA NOVA FORMA DE DISPONIBILIZAÇÃO AOS INTERESSES DO AUTOR?

A escalada tecnológica trouxe consigo uma imensidade de benefícios aos cidadãos, entretanto, surgiram também prejuízos no tocante aos direitos de autor, coibindo e criando obstáculos a estes, tornando incontestável o fato de que tal modernização vem causando diversas inquietudes.

A rede mundial de computadores revelou-se como via fácil para a violação dos direitos de autor, afrontando os antigos métodos de proteção de obras e composições musicais, visto que já se faz possível copiá-las à quantidade infinita, gastando pouquíssimo tempo e sem qualquer custo (na maior parte das vezes). Tudo isso sem que o autor da obra, em sua maior parte, tome conhecimento. Desta forma, resta caracterizado o crime de violação de direitos autorais quando houver distribuição eletrônica, execução pública, reprodução ou qualquer outro meio em que possa ser utilizada uma obra musical, quando usufruída sem a autorização do titular de direitos.

Face a isto, o progresso tecnológico juntamente com a propagação da rede trouxe uma nova realidade que não era esperada – a contrafação de obras musicais via *web*, ou seja, a reprodução não autorizada ou o comércio clandestino de obras musicais, comumente conhecida como “pirataria”. Os conteúdos dispostos na rede não são pertencentes à coletividade simplesmente por se encontrarem neste ambiente e também não podem ser usufruídos de maneira livre e indiscriminada, modo este com que as pessoas estão acostumadas a lidar. Somente é lícito baixar arquivos via *web* quando estes tiverem sido liberados gratuitamente por seus titulares de direitos autorais ou, ainda, caso o usuário pague o valor referente à sua reprodução. Isto porque a legislação brasileira protege todo tipo de informação produzida, incluindo dados disponibilizados virtualmente, haja vista a Lei nº 9.610/98 deixar claro que qualquer tipo de produção intelectual, publicada ou não, encontra-se protegida (BRASIL, 2015a). Consequentemente, quem produz algum conteúdo possui total direito sobre ele, mesmo quando disponibilizado via *internet*.

Rodrigues (2011) alega que, em um curto espaço de tempo, os meios digitais irromperam diversas áreas de conhecimento, citando os CDs, DVDs e MP3

como as principais invenções fonográficas. Dentre as vantagens do MP3, cita o fato de não precisar sair de casa para adquirir a música, bastando baixá-la via *internet*. No entanto, admite que a desvantagem encontra-se no desrespeito aos direitos autorais. Sobre a complexidade existente na relação do direito autoral face a face com a *internet*, Gandelman discorre (1998, p. 30):

As violações de direitos autorais começam então a germinar violentamente, ocasionando assim um pessimismo generalizado sobre o desafio da *Internet*, uma nova fronteira de comunicação, que ainda não está regulada em legislação própria. O fato é que o ciberespaço modifica certos conceitos de propriedade, principalmente o da intelectual, atingindo também tradicionais princípios éticos e morais, o que vem dando origem a uma nova cultura baseada na 'liberdade de informação'. No entanto, se os titulares de direitos autorais não forem remunerados devidamente, se seus direitos não forem integralmente respeitados, corremos o risco iminente de que não se criem e produzam novas obras, num futuro próximo. Isso significaria um empobrecimento cultural de toda a humanidade. E como ser otimista diante do desafio?

A *web* ocasionou, portanto, grandes dificuldades à eficácia do controle anti-pirataria, sendo eles a impossibilidade de fiscalizar as violações de obras privadas, bem como de descobrir o indivíduo que pratica tal conduta, ou até mesmo encontrá-lo, pois, faz-se necessário a existência de uma base territorial física para que haja punição, o que é inexistente no mundo virtual (ABRÃO, 2003).

No entanto, no tocante à punição ou à fiscalização, a eficácia da lei se encontra extremamente reduzida, posto que depende de perícias por técnicos especializados em informática, tomando estes a função dos oficiais de justiça a fim de obter a localização da pessoa a ser citada e, só então, responder perante à Justiça por seus atos (ABRÃO, 2003). A pirataria, sem dúvidas, se trata do maior desafio à lei do direito de autor, posto que ainda não exista meio capaz de impedir a propagação da mesma.

Assim sendo, quando um indivíduo que não possui direitos sobre certa obra a disponibiliza na rede, seja para que terceiros possam reproduzi-la, para fixá-la em um CD, ou ainda para mixá-la (e deste modo, desvinculando os autores de tal criação), este estará violando os direitos autorais, uma vez que a música não pode ser executada ou distribuída via *internet* sem que haja o consentimento do autor e dos demais envolvidos na criação de uma faixa musical. Sobre o tema, dispõe Guerreiros Júnior (1999, p. 610):

Mas o que realmente chamou a atenção, não apenas da indústria fonográfica, mas também de estudiosos e juristas de Direito Autoral, foi quando a tecnologia passou a permitir, com precisão e fidelidade, o download de faixas e até de discos inteiros, diretamente da *Internet* para os equipamentos de gravação dos usuários, sem qualquer cobrança de preço. Pior, diversos serviços dentro da *Internet* oferecem aos usuários a possibilidade de fazer suas próprias compilações de faixa de sua preferência, juntando obra musicais protegidas por contratos e atreladas a direitos e obrigações com os autores, artistas e intérpretes, misturando fonogramas de diversa gravadoras diferentes. Estava lançada a pirataria musical cibernética. Os sites clandestinos proliferam e até hoje estão na rede, oferecendo serviços ilegais.

Não é por falta de razões a grande quantidade de campanha por parte de artistas, produtores, compositores e afins, os quais assistem seus direitos serem violados, contra estas práticas. Entretanto, a “pirataria” na rede não ocorre única e exclusivamente por meio dos usuários domésticos, mas também por especialistas em informática e tecnologia da informação, os chamados *hackers*. Segundo Caiçara Junior (2007), um *hacker* não visa causar danos após invadir o sistema, e sim, demonstrar que este manifesta falhas de segurança, colaborando para a expansão de programas livres que se disseminam por todo o mundo, mediante a necessidade de partilhar conhecimentos e mecanismos. Aponta ainda o autor, que ao invadirem um sistema, os *hackers* procuram boicotá-lo por meio de alterações de informações ou destruição das mesmas, não deixando vestígios.

Dentre os inclusos nessa delimitação, é possível citar proprietários de sites que liberam canções no ambiente virtual, como por exemplo, os criadores dos sites *Megaupload* e *Pirate Bay*, acusados de violar direitos autorais em decorrência de alojar milhares de músicas sem cumprir com a obrigação do pagamento legal aos titulares das obras.

Com a finalidade de amenizar a situação, no ano de 2003, houve a inclusão no Código Penal da penalização dos indivíduos que disponibilizam publicamente músicas no meio digital isentas de autorização, por meio de cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer sistema diverso que admita ao usuário realizar seleção de obra ou produção, a recebendo em tempo e lugar determinados antecipadamente. A punição está elencada no artigo 184 deste código, onde a reclusão vai de 2 a 4 anos, além do pagamento de multa (BRASIL, 2015b).

Por outro lado, cabe destacar que a Lei de Direitos Autorais permite algumas exceções, admitindo a utilização da música eximida de prévia autorização, bem como isenta da remuneração aos detentores de direitos sobre a obra. Foge do

campo de punição apenas quem reproduza obras musicais no recesso de seu lar, em seu computador pessoal, configurando uso doméstico; a demonstração de clientela, entre outros exemplos que se encaixem no intitulado *fair use*, ou uso justo, razoável (JALIL, 2004). Por isso, apesar de que a regra exige a prévia autorização do autor, o artigo 46 da Lei nº 9.610/98, em seus incisos II, V e VI, deixa clara a existência das exceções, descritas abaixo (BRASIL, 2015a):

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

[...] II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

[...] V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI- a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro.

Jalil (2004) ressalva ainda que, no que concerne à reprodução, o artigo 46, inciso II, sofreu uma pequena, mas significativa mudança se comparado à lei anterior – Lei nº 5.988/73, posto que a lei antecedente concedia "a reprodução, em um só exemplar, de qualquer obra, contanto que não se destine à utilização com intuito de lucro", enquanto que a lei atual adicionou o termo "pequenos trechos", conforme é possível visualizar acima. Desta forma, a concessão para reprodução da obra passou a ser ainda mais restrita. Outra nota importante a ser destacada é que as lojas virtuais de CDs podem ser adaptadas às condições citadas no inciso V, do mesmo artigo 46. A maior parte deste tipo de lojas é gerida por gravadoras de grande porte, as quais encontraram no ambiente virtual um local propício para uma nova maneira de comércio, ou seja, o comércio eletrônico (*e-commerce*).

Em contrapartida, de acordo com Nucci (2010), o usuário doméstico que faz uso da música através de *download* não chega a caracterizar conduta punível, caso se trate da cópia de um único exemplar da obra, para seu uso privado, desprovido da finalidade de lucro, seja ele direto ou indireto, em conformidade com o artigo 184, parágrafo 4º, do Código Penal. Isto porque, segundo o autor, a norma não contempla a possibilidade de distribuição ao público sem o objetivo de lucro. Do contrário, Cabral (2003, p. 73), defende que:

Com lucro ou sem lucro, a conduta de compartilhar conteúdo intelectual protegido sem autorização do titular do direito autoral ofende as disposições da LDA e as convenções internacionais das quais o Brasil é signatário. Com efeito, não faz nenhum sentido ter ou não ter intuito de lucro. A ninguém é dado aproveitar-se do trabalho de outrem, seja a que título for.

Como se a pirataria não bastasse, deve ser citado também o plágio. Os arquivos virtuais podem ser copiados e disseminados de maneira fácil e rápida, como já se tem conhecimento. Em decorrência disto, qualquer indivíduo pode se transformar “num Jorge Amado, num Caetano Veloso, num fotógrafo genial, num exportador milionário e obras de artes, e, portanto, num plagiário de textos, músicas e imagens alheias” (GANDELMAN, 2001, p. 179).

Neste sentido, configura-se plágio a violação mais repudiada pelos detentores dos direitos autorais, pois consiste na cópia integral ou parcial do trabalho intelectual alheio sem lhe ter atribuído à sua autoria ou ter o consentimento do real autor, ou seja, um furto intelectual. Assim, plágio resta caracterizado quando alguém apresenta trabalho alheio como próprio, mediante aproveitamento mascarado, diluído, oblíquo, seja de frases, ideias, personagens, situações, roteiros, ou demais elementos das criações alheias (CHAVES, 1998, p. 188).

Destarte, imputa-se plágio quando ocorre a usurpação do conteúdo central da obra de outrem com a ausência do consentimento deste, e o plagiador atribui para si a autoria, reforçando que, no âmbito musical, estas formas de violações ocorrem, em sua maioria, de modo imperceptível, ou seja, o verdadeiro compositor sequer fica sabendo que sua obra está sendo executada sem a sua autorização ou até mesmo sendo apropriada por outras pessoas. Ainda, por causa da crescente evolução tecnológica e do acesso do indivíduo a inúmeras informações veiculadas pela *Internet*, torna-se difícil à constatação de tais violações (LEITE, 2009).

Por certo, é fácil constatar as mudanças ocorridas na indústria fonográfica decorrentes da evolução do meio eletrônico, uma vez que esta se viu coagida a se adaptar às novas formas de comércio e exploração exercidos via *internet*. O compartilhamento virtual pôs de pernas para o ar o antigo modo de ação exercido pela indústria fonográfica, restando-lhes apenas incluir seus negócios no novo mundo digital e beneficiar-se do novo mercado de consumo.

4.2 FUNDAMENTAÇÕES DA CORRENTE ADEPTA À CRIAÇÃO DE NOVA LEI QUE DEFENDA OS DIREITOS DO AUTOR NO MEIO VIRTUAL

A origem de novos instrumentos de tecnologia se pôs como um enorme desafio a ser encarado pelos meios de comunicação. O fácil e rápido acesso à amplitude de conteúdos proporcionada aos usuários pelo ambiente virtual, permitindo o alcance e o armazenamento de um número bastante extenso de todo e qualquer tipo de obra ou criação, vem rebelando as possibilidades de reprodução das obras protegidas por direitos autorais, e deste modo, gerando inquietação no campo jurídico.

Mediante tais fatos, a legislação vigente que versa sobre os direitos autorais na música se torna falha em múltiplos pontos e é assim que nascem duas correntes divergentes – uma que defende a Lei de Direitos Autorais de 1998 e a atuação do ECAD, versus a que se opõe a tal lei e o livre exercício do mesmo. No tocante à categoria que é a favor da criação de nova lei de direitos autorais, esta defende expressivas retificações na norma vigente, a fim de que haja a sua adequação à realidade atual, ou até mesmo a criação de nova regulamentação, pois, a partir das lacunas presentes, criaram-se grandes obstáculos e perdas, causando instabilidades no âmbito autoral e, conseqüentemente, aumento na busca pelo judiciário.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, dispõe Varella (2010)¹⁰:

Quando uma lei deixa de dar conta dos anseios da população por cultura e conhecimento. Quando essa mesma lei condena práticas cotidianas e legítimas dos cidadãos na busca de seus direitos. Quando uma lei está em completo descompasso com a sociedade em que é aplicada. Nesse caso, não é a sociedade quem está errada, mas a lei. É o caso da lei 9.610/98, a LDA (lei de direito autoral) brasileira.

A Lei dos Direitos Autorais de 1998 não previu a velocidade ou as conseqüências resultantes da escalada digital que se vivencia. A legislação atual remete ao mundo analógico, no qual é imprescindível a existência de suporte físico para a obra intelectual. Deste modo, a primeira corrente que será citada defende a necessidade de reforma da lei, para que possa proteger o autor de maneira mais efetiva e, ao mesmo tempo, cumprir sua função pública de fornecer meios para a

¹⁰ Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/reforma-da-lei-de-direito-autoral-e-urgente-para-a-sociedade>> Acesso em: 05 mar. 2015.

democratização da cultura, visto que a lei vigente encontra-se repleta de falhas e insuficiências (CARBONI, 2008b).

As transformações decorrentes da evolução eletrônica afetam o autor em seu ponto mais crítico, surgindo assim conflitos entre o direito individual do criador da obra, que visa proteger sua criação, e o interesse coletivo, que busca pelo acesso à cultura, bem como ao desenvolvimento econômico e tecnológico (CARBONI, 2008b).

Com isto, tendo em vista o disposto no artigo 5º, inciso XXVII da Constituição Federal, a lei garante ao autor que sua música apenas será utilizada mediante prévio consentimento deste ou do titular da obra. Entretanto, a mesma Constituição ainda garante aos cidadãos direito à cultura e lazer e, quando postos em comparação com os autores, sabe-se que a população constitui um número muito maior de pessoas. Logo, notório se mostra o choque de interesses entre dois direitos humanos fundamentais, uma vez que ambos possuem alto grau de importância. Tal conflito resta claro com a definição da situação por Cabral (2003, p. 04):

Manter o equilíbrio entre duas situações aparentemente antagônicas é uma construção jurídica de porte invejável. De um lado temos a natureza peculiar do direito autoral como propriedade específica, única e diferenciada. De outro lado temos o direito de acesso livre – que a humanidade se arroga – a essas obras. Num sentido geral – e quase utópico – elas deveriam ser colocadas à disposição de todos, indistintamente.

Isto posto, mediante ao fato de que o direito autoral e a liberdade de acesso à informação consistem em características antagônicas, cria-se então um conflito de difícil resolução - ainda que ambos sejam reconhecidos pela Constituição -, dos quais um defende seus direitos pessoais com a finalidade de buscar proteção sobre a exploração econômica de sua música, enquanto que o outro visa a liberdade de conhecimento (CARBONI, 2008b).

Em segundo, mas não menos importante, tem-se a insuficiência para exercer a função de proteção ao autor. As normas atuais deixam o autor totalmente vulnerável por não haver previsões específicas de como deve ser feito o recolhimento e a distribuição dos direitos autorais quanto à execução pública e a venda das obras, além de também não dispor sobre a tão necessária fiscalização dos órgãos responsáveis por tais atos (permitindo assim, a livre atuação do ECAD)

e, assim, fazendo com que o autor não saiba exatamente o que lhe é devido. A avaliação de Abrão (2003, p. 26), sobre a Lei 9.610/98, destaca que:

O grande saldo desses dez anos, de fato, ficou por conta do que a lei não disse, do que ela não regulou: o interesse público existente nos direitos autorais, o acesso da sociedade ao conhecimento, à informação, à cultura daquilo que a lei considera protegido, isto é, do que se permite o uso público somente após autorização dos titulares. [...] O abuso dos titulares de direitos na fixação dos preços e na política de distribuição dos bens culturais protegidos por direitos autorais fomentou novas discussões dos parâmetros sobre os quais se assentam a matéria, em relação ao que ninguém se atrevia há anos. [...] Enquanto a nova lei proíbe a cópia privada de obra protegida, a mídia digital facilita-a com um simples toque de dedo. [...] No varejo das disposições da lei vigente, ainda nos debatemos com alguns dispositivos de péssima presença, como o inacreditável inciso VIII do art. 46, que em sua primeira parte libera o uso público de alguns trechos e obras, e, na segunda, abre oportunidade para fechá-la com tranca.

O ECAD, como já anteriormente mencionado, dispõe de livre atuação, uma vez que não existe nenhum artigo em lei que verse sobre sua fiscalização ou até mesmo sobre possível criação de um órgão estatal responsável por supervisioná-lo, fazendo com que este aja conforme seus próprios critérios, e então, contribuindo para um crescimento desenfreado, além de arrecadações e distribuições duvidosas. Sua gestão causa a insatisfação dos autores e de usuários que têm de pagar altas taxas. Além disso, o mesmo já ocasionou diversas CPI's (Comissões Parlamentares de Inquérito), visando investigar supostas fraudes nos pagamentos de direitos autorais, visto que nem sempre o autor chega a receber os valores cobrados pelo escritório.

Portanto, o propósito da Lei de Direitos Autorais não é exercido, posto que ao invés de o Escritório Central de Arrecadação garantir que não sejam postergados os valores condignos dos autores, este cobra valores abusivos sem qualquer critério de avaliação, em razão de que a própria lei deixa o autor à mercê desta instituição, sem saber com exatidão o que lhe é devido e a quem da esfera pública pode recorrer. Ascensão (1997, p. 624) já reconhecia a necessidade de intervenção estatal nas entidades de gestão coletiva no Brasil:

As entidades de gestão vêm-se assim revestidas indiretamente de poderes de autoridade. Tudo isto teria de ter como contrapartida uma demarcação muito efetiva do estatuto dessas entidades, em que se estabelecesse quais as responsabilidades que lhes caberiam. Mas, como veremos a seguir, caiu-se no Brasil numa situação de vazio legal. Esta situação é tanto mais surpreendente quanto é certo que nas ordens jurídicas estrangeiras que são tomadas como modelos se multiplicam as providências que disciplinam as entidades de gestão. Mesmo um relatório de 1989 da OMPI sobre "Gestão

coletiva dos direitos de autor e dos direitos vizinhos”, apesar de obviamente se destinar a traduzir os interesses das entidades de gestão, não deixa de propugnar uma série de providências ou meios de disciplina dessas entidades.

Portanto, uma das metas a ser alcançada com a mudança na norma que rege sobre os direitos autorais é retornar à condição anterior à própria Lei nº 9.610/98, restabelecendo a regulamentação do Estado no tocante à gestão coletiva de direitos autorais, controlando, assim, a atividade do ECAD.

Em seguida, é possível citar a fenda existente na lei por não prever normas que versem efetivamente sobre a proteção do autor quanto às obras copiadas por meio da tecnologia. É sabido que a *internet* é um ótimo recurso para a divulgação de obras, porém, as fraudes e piratarias foram alavancadas mediante tal avanço. Não existe ainda um método eficaz de fiscalização, permitindo que qualquer indivíduo faça inúmeras cópias das criações, podendo escolher livremente se as comercializa ou não, pois sabe que não será punido ou até mesmo descoberto (CARBONI, 2008b).

Conforme exposto, a lei autoral vigente carrega múltiplas falhas, as quais favorecem condutas repreensíveis. Por abordar matéria complexa, uma grande parte dos autores e os demais detentores de tais direitos não possuem conhecimento sobre suas próprias garantias, mas não se encerra por aí - no próprio ambiente jurídico existem divergências e falta de compreensão, mesmo por parte de profissionais e juristas com larga experiência, haja vista a matéria sobre direitos autorais ser pouco – ou até mesmo nada – transmitida no âmbito acadêmico. Há pouco tempo em que certa atenção tem sido voltada para os direitos de autor, avivando certo interesse pelo tema. Isto, em razão do desenvolvimento tecnológico desenfreado e a ampliação dos meios de propagação cultural.

A Lei de Direitos Autorais promulgada no ano de 1998 já nasceu ultrapassada em alguns aspectos, “especialmente em função de novas técnicas de distribuição e comunicação da obra criativa ao público em geral” (PLÍNIO, 1999, p. 27). Além disso, é de fácil percepção a forte semelhança contida nesta quando comparada à legislação anterior, deixando clara a influência estrutural da antiga lei e, assim, reforçando ainda mais o ponto de vista da necessidade de nova norma.

Além destes pontos, Santiago (2003) cita algumas inconsistências e omissões, como o uso da palavra “emissão” (de obras ou fonogramas por meio da

radiodifusão hertziana) e “transmissão” (de obras ou fonogramas por fios, cabos, fibras óticas ou procedimentos análogos) como se sinônimos fossem, as quais satisfazem a diferentes direitos exclusivos descritos pela Convenção de Berna; a troca do termo “obra em colaboração” por “obra em co-autoria” que não gera nenhuma mudança na prática e, segundo a autora, serve apenas para dificultar o estudo comparado, visto que apenas a lei brasileira utiliza essa nomenclatura; a falta de esclarecimento sobre o que a Lei considera “público”, em contraposição à definição de “privado”, posto que não deixa claro o que é configurado como público para fins de uso das obras e o que constitui uso privado para os efeitos que lhe são próprios; a supressão dos artigos 104 e 105 referentes ao ressarcimento pela cópia privada de obras em suportes materiais virgens, e assim por diante.

Destarte, frisa-se: o escopo da Lei nº 9.610/98 não é exercido, pois a mesma não é capaz de garantir de maneira clara os direitos de autor, bem como ainda cria obstáculos ao desenvolvimento cultural da população. Em razão disso, diversas manifestações ocorreram em favor da modernização da lei de direitos autorais, visando sanar tais situações. Na data de 17 de março de 2014, houve audiência pública no Supremo Tribunal Federal (STF) para tratar das alterações na Lei dos Direitos Autorais, as quais são objeto de Ações Diretas de Inconstitucionalidade.

Após mais de uma década desde a vigência da Lei nº 9.610 de 1998, é fácil perceber que uma das maiores atribuições emergidas no decorrer deste período de tempo se trata do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Porém, as falhas não se abstêm somente a este aspecto. O autor, podendo ser considerado como o maior interessado, vem sofrendo abusos também no tocante à facilidade em se compartilhar e distribuir qualquer tipo de informação no ambiente virtual. Deste modo, a primeira corrente apresenta uma lista de evidências das necessidades de maior proteção ao autor, lutando pela aplicação de nova norma.

4.3 JUSTIFICATIVA DA CORRENTE FAVORÁVEL À UTILIZAÇÃO DAS NORMAS AUTORAIS JÁ EXISTENTES

Mesmo após diversos motivos convincentes para que haja, e com urgência, uma mudança na Lei nº 9.610/98, há ainda quem defenda o contrário. Os inclusos nesse posicionamento são adversários às grandes alterações na legislação

atual, que não consideram a lei de 1998 como antiquada, respaldando apenas pequenas alterações na legislação existente, bem como a livre atuação do ECAD.

Dentre os defensores desta corrente, estão autores, músicos e demais envolvidos na detenção de tais direitos, que, quiçá, sejam a favor do ECAD por mero desconhecimento de como funciona veridicamente esse sistema; por acreditarem no discurso proferido por tal entidade, a qual alega que há quem queira extinguir os direitos autorais; ou ainda porque realmente possuem interesse nesse modelo (interesse econômico, quem sabe).

Conforme Negreiros (2012), a legislação atual auxilia no gerenciamento da aplicabilidade dos direitos autorais por certos grupos econômicos presentes nos negócios sobre licenças de utilização de obras e suas fixações, isto é, editoras e gravadoras multinacionais, que, no decorrer dos anos, se apoderaram do maior sistema de gestão coletiva no que se refere a obras musicais, ligado à primeira norma de direitos autorais, a Lei nº 5.988 de 1973.

Deste modo, esta categoria vinculou-se durante a elaboração legislativa da Lei nº 9.610, a fim de manter o sistema já fisgado livre de qualquer regulamentação, além do interesse em interferir na estrutura da mesma, para que esta os beneficiasse, mesmo que para isso assumisse gritantes contradições, como o monopólio da área de criações musicais na gestão centralizada sobre a execução pública, desempenhada com exclusividade pelo ECAD. A ausência de método para mediação de preços, a inexistência de controle estatal para fiscalizar sua funcionalidade, bem como a sua harmonia com os direitos fundamentais (como, por exemplo, o acesso à cultura), privilegia este tipo de interesse (NEGREIROS, 2012).

Este método introduzido pelo ECAD progrediu com base em condutas suspeitas, resultando em inúmeras críticas e opiniões opostas. Quanto ao tema, Negreiros (2012)¹¹ aduz:

Qualquer endosso a modelo tão injusto torna-se, assim, repugnante. É triste que ainda haja quem creia, ou reproduza o papo-furado de que o ECAD teria sido “criado pelos músicos”, e não por uma lei federal que buscou sem sucesso organizar a disputa entre as muitas e perdulárias sociedades que o integram. Bobagem ainda maior afirma que “músicos o controlam”, afastando os editores multinacionais do debate e sustentando a falsa premissa de que, ao lidar com direitos privados, não se deve permitir que o Estado se intrometa, como se nos demais países, que regulam de perto a sua gestão coletiva, tais direitos tivessem outra natureza, ou sua gestão

¹¹ Disponível em: <<http://www.nucleodenoticias.com.br/2012/02/24/alexandre-negreiros-diretor-do-sindicato-dos-musicos-fala-sobre-o-ecad>> Acesso em: 20 fev. 2015.

coletiva tivesse por isso pior desempenho. Dito isso, números do ECAD que parecem permanecer ignorados tornam-se especialmente significativos: em 2001, distribuiu-se 90,12% dos recursos para obras nacionais, e 9,88% para obras internacionais; em 2004 esta proporção mudou para 81,49% e 18,51%; em 2008, 73% e 27%; em 2009, 69% e 31%. Ou seja, em menos de 10 anos o ECAD triplicou as remessas de divisas para o exterior. Com gastos de 67 milhões por ano (47 em pessoal). Esse ECAD, se um dia foi orgulho da classe, é hoje uma catástrofe em eficiência, eficácia e efetividade.

Diante disso, é concebível perceber que o interesse econômico e político possuem força considerável no que se refere à Lei de Direitos Autorais, capaz até de se sobressair às garantias do autor. A ambição capitalista de grandes grupos preponderantes, os quais muitas vezes estão envolvidos com atividades obscuras, buscam privilégios, mesmo que para isso seja necessário prejudicar os titulares do direito ou trilhar pelo caminho da corrupção. Dentre os favorecimentos, é possível citar o fortalecimento do ECAD, das Editoras e Gravadoras multinacionais, assim como diversas outras irregularidades e violações. Conseqüentemente, a Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 “é a Lei que foi possível no momento de sua aprovação, mas não a lei ideal para reger os bens intelectuais aos quais se destina, em um país de extrema riqueza criativa e mercado de dimensões consideráveis” (Santiago, 2003, p. 14).

No entanto, é incontroverso o fato de que a legislação obteve consideráveis progressos em aspectos relevantes, tutelando os direitos fundamentais do autor e respeitando os princípios da constituição. Dentre os defensores da atual LDA, encontra-se a superintendente do ECAD, Glória Braga, que afirmou, durante audiência pública do STF para discutir sobre as alterações da referida norma, que a Comissão Parlamentar de Inquérito em que originou a Lei nº 12.853/2013, possuía como escopo “demonizar” gestão coletiva de direitos autorais para aprovar lei autoritária, intervencionista e inconstitucional. Tal posicionamento se dá porque a superintendente defende a gestão única do ECAD, a qual passa a ser compartilhada com o poder Executivo mediante a promulgação da Lei nº 12.853 de 2013. Esta defendeu ainda que a pluralidade de associações encarregadas de definir regras para cobrança e distribuição de valores é que, no ano de 1973, gerou a necessidade de um escritório central para padronizar tais normas, a fim de garantir a segurança jurídica dos associados e que estas associações são os próprios órgãos a fiscalizarem o Escritório Central (STF, 2014a).

Além disso, os escritórios de arrecadação juntamente com o ECAD, afirmam que envolver a tutela do Estado desrespeita os princípios constitucionais de liberdade de associação e de iniciativa, direito de propriedade e de privacidade do autor, discordando da personalização de “interesse público” ao exercício prestado por estes escritórios. Em razão disso, os escritórios de arrecadação e o ECAD solicitaram ao Supremo Tribunal Federal a suspensão dos efeitos da nova lei (nº 12.853/13) (LEE, 2014).

Com isto, em contrapartida às alegações de que o ECAD exerce monopólio sobre o controle coletivo de direitos autorais, está a Ação Direta de Inconstitucionalidade 2054/DF, que segue:

ADI 2054 / DF - DISTRITO FEDERAL - AÇÃO DIRETA DE INCONSTITUCIONALIDADE Relator(a): Min. ILMAR GALVÃO - Relator(a) p/ Acórdão: Min. SEPÚLVEDA PERTENCE Julgamento: 02/04/2003 Órgão Julgador: Tribunal Pleno - DJ 17-10-2003 PP-00013 EMENT VOL-02128-01 PP-00097 RTJ VOL-00191-01 PP-00078 Parte(s) REQTE. : PARTIDO SOCIAL TRABALHISTA - PST ADVDOS. : NELSON CÂMARA E OUTROS ADVDO. : ANTÔNIO CÉSAR BUENO MARRA REQDO. : PRESIDENTE DA REPÚBLICA REQDO. : CONGRESSO NACIONAL EMENTA: I. Liberdade de associação. 1. Liberdade negativa de associação: sua existência, nos textos constitucionais anteriores, como corolário da liberdade positiva de associação e seu alcance e inteligência, na Constituição, quando se cuide de entidade destinada a viabilizar a gestão coletiva de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos, cuja forma e organização se remeteram à lei. 2. Direitos autorais e conexos: sistema de gestão coletiva de arrecadação e distribuição por meio do ECAD (L 9610/98, art. 99), sem ofensa do art. 5º, XVII e XX, da Constituição, cuja aplicação, na esfera dos direitos autorais e conexos, não de conciliar-se com o disposto no art. 5º, XXVIII, b, da própria Lei Fundamental. 3. Liberdade de associação: garantia constitucional de duvidosa extensão às pessoas jurídicas. II. Ação direta de inconstitucionalidade: não a inviabiliza que à lei anterior, pré-constitucional, se pudesse atribuir a mesma incompatibilidade com a Constituição, se a lei nova, parcialmente questionada, expressamente a revogou por dispositivo não impugnado. III. Ação direta de inconstitucionalidade: legitimação de partido político não afetada pela perda superveniente de sua representação parlamentar, quando já iniciado o julgamento.

Desta forma, resta claro o posicionamento do Supremo Tribunal Federal, que defende a não caracterização do Escritório Central como órgão monopolizador, como forma de resguardar o interesse da coletividade, mesmo que seu exercício ocorra de maneira una.

Por sua vez, o presidente da Federação Ibero-latinoamericana de Artistas, Intérpretes e Executantes, o maestro Luis Cobos, alega que a nova lei não deve ofender a privacidade dos artistas - "A pronta disposição desses dados ao público

será um perigo para os criadores e os gestores do Brasil e para os países do entorno." (STF, 2014b).

Diante dos fatos, pode ser verificadas diversas dificuldades para implantar um sistema justo e adequado, que incorpore a maior parte dos interesses, em razão das evidências de que o interesse privado prevalece ao público. A ausência de simplicidade no texto da lei resulta na falta de compreensão de seus direitos por parte de uma grande parcela dos autores, contribuindo assim para sua vulnerabilidade mediante os interesses econômicos de terceiros. Percebe-se, desta forma, que desde a concepção dos direitos autorais, estes apresentam adversidades, carregando consigo desde o início a difícil convivência entre autores e editores.

5 CONCLUSÃO

O constante desenvolvimento dos meios de comunicação deixa evidente o grau de importância que os meios modernos de interação efetuam sobre a convivência entre os indivíduos. Um exemplo disso é a capacidade de conversação instantânea com qualquer parte do mundo.

Já no âmbito do Direito Autoral, ao discutir sobre um amparo efetivo de obras autorais em relação ao seu uso legal, é indispensável abordar ainda sobre o dever sobre o monitoramento de cópias, posto que o ambiente virtual possibilita fácil alcance às obras das quais a Lei nº 9.610/98 visa limitar. Dentre as circunstâncias derivadas do meio eletrônico, a de maior relevância se trata da simplicidade na transferência e comércio de arquivos, afrontando a lei vigente.

Desta forma, a chave da questão se encontra em afrontar a estrutura da proteção autoral, balanceando-a aos interesses da coletividade, e encontrando equilíbrio entre os direitos de autor e o direito do livre acesso à cultura. Para isto, uma das possíveis soluções seria a elaboração e o aperfeiçoamento de *softwares* capazes de gerir o controle de cópias musicais, em busca de seus respectivos rendimentos, e, ainda, o abatimento nos valores de CDs e DVDs, estimulando novamente a compra de obras musicais disponíveis em meio físico, contribuindo também para a redução da pirataria.

Isto porque, impedir em sua totalidade a disponibilização de obras musicais na rede seria um claro retrocesso em matéria de desenvolvimento tecnológico. Ademais, diversos artistas descobriram o ambiente virtual como meio de popularidade e de propagação de suas obras. Como se não bastasse, a independência do artista juntamente com a ampla gama de possibilidades e mecanismos disponíveis no mundo analógico, propiciam a vasta criação de materiais originais ou adaptados.

Por outro lado, indiscutível se faz a necessidade de se debater sobre a legislação autoral, em especial no tocante a gestão coletiva de direitos autorais. Diversos impasses seriam resolvidos simplesmente com a instituição de um sistema ou programa que permitisse ao autor fiscalizar o uso de suas obras, em conjunto com a transparência quanto à arrecadação e distribuição dos valores auferidos. Não obstante, a norma brasileira de Direitos Autorais precisa ainda dispor de maior

clareza quanto à diferenciação entre as exceções, em que não se impõe o direito de autor, e limitações, as quais o afastam gratuita ou onerosamente.

Em vista disso, ao indagarmos se é a lei ou a sociedade quem deve passar por melhorias, é possível perceber que é fundamental a harmonia entre o interesse do autor e o direito fundamental da população ao acesso à cultura.

Destarte, mediante tais exemplos e os demais já antes expostos, é notória a necessidade de modernização da lei em vigor, contudo, os conflitos de interesses existentes dificultam que tal fato seja posto em prática por não se conformarem com uma mesma solução. A propagação desenfreada da rede não descansa, deixando os autores cada vez mais propensos a maiores prejuízos, pois inúmeras são as transformações desencadeadas via *Internet*, as quais possibilitam cada vez mais o fácil acesso às obras.

Assim, é de extrema importância dar atenção à urgência de amparo tanto ao ambiente de direitos autorais, que clamam pelo respeito às obras, junto com o direito individual de expressão e de liberdade em ocupar seu lugar próprio.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachou. **Direitos de autor e direitos conexos**. 1 ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2003, p. 36

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ASSIS, Pablo de. **Direitos autorais na internet e o comportamento da nova geração**. 2009. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/internet/2301-direitos-autorais-na-internet-e-o-comportamento-da-nova-geracao.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

AURÉLIO, Daniel. **Desvendando o MP3**. 1ª ed. São Paulo: Editora Digerati, 2004.

BBC. **Brasil deve fechar 2014 como 4º país com mais acesso à internet**, diz consultoria. 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/11/141124_brasil_internet_pai>. Acesso em: 22 jan. 2015.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução: Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p.11.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **O direito de autor nos meios modernos de comunicação**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1989.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.689**, de 03 de outubro de 1941. **Código de Processo Penal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3689Compilado.htm>. Acesso em: 13 abr. 2015b.

_____. **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/ccivil_03/leis/l9610.htm> Acesso em: 09 ago. 2014a.

_____. Supremo Tribunal Federal. **ADI 2054 DF**. 2003. Disponível em: <<http://stf.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/771300/acao-direta-de-inconstitucionalidade-adi-2054-df>>. Acesso em: 06 mai. 2015.

_____. Supremo Tribunal Federal. **Superintendente do Ecad expõe críticas à CPI dos Direitos Autorais**. 2014. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=262586>> Acesso em 09 mar. 2015a.

_____. Supremo Tribunal Federal. **Maestro Luis Cobos alerta: nova lei preocupa comunidade criativa internacional.** 2014. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=262602>> Acesso em 09 mar. 2015b.

_____. Senado Federal. **Direito Autoral.** 2015. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/noticias/entenda-o-assunto/direito-autoral/>> Acesso em: 21 out. 2014.

BURKE, Peter. **A explosão da informação.** Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, São Paulo, 2000.

CABRAL, Plínio. **A nova lei dos direitos autorais.** 3ª ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

CAIÇARA JÚNIOR, Cícero. **Informática, internet e aplicativos.** Curitiba: Ibpex, 2007.

CARBONI, Guilherme. **Função Social do Direito de Autor.** Curitiba: Juruá, 2008a.

_____. **Direitos autorais e internet: propostas legislativas para fomentar o desenvolvimento e o acesso ao conhecimento.** Rev. Jur., Brasília, v. 10, n. 90, Ed. Esp., p. 01-22, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_90/Artigos/PDF/GuilhermeCarboni_Rev90.pdf> Acesso em: 07 abr. 2015b.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade.** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CHAVES, Antônio. **Direito de Autor: Princípios Fundamentais.** Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CONCEITO de Música. Disponível em: <<http://conceito.de/musica>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil.** 2. ed. São Paulo: FTD, 1998.

DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autorial.** 1 ed. Campinas: Bookseller, 2000, p.17.

DUARTE, Eliane Cordeiro de Vasconcellos Garcia; PEREIRA, Edmeire Cristina. **Direito Autoral Perguntas e Respostas.** 2009. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/bibliografia/DireitoAutoral%20perguntas%20e%20respostas.pdf>> Acesso em: 18 ago. 2014.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. **Como é feita a Distribuição.** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco>>

musica/como-e-feita-a-distribuicao/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 06 abr. 2015a.

_____. **Como é feita a arrecadação de direitos autorais?** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/como-e-feita-a-arrecadacao/Paginas/default.aspx>> Acesso em 06 abr. 2015b.

_____. **Calendário de Distribuição.** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Calendario-de-Distribuicao/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 06 abr. 2015c.

_____. **Resultados da Arrecadação.** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/resultados/Paginas/Arrecadacao.aspx>>. Acesso em: 06 abr. 2015d.

_____. **Resultados da Distribuição.** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/resultados/Paginas/Distribuicao.aspx>>. Acesso em: 06 abr. 2015e.

_____. **Distribuição por tipo de titular** - direitos de autor. 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/resultados/Paginas/Distribuicao-Tipo-de-titular.aspx>>. Acesso em: 06 abr. 2015f.

_____. **Arrecadação.** 2015. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/associacoes/Paginas/default.aspx>> Acesso em: 14 fev. 2015.

FONSECA, Yuri Ikeda. **O reconhecimento histórico dos direitos do autor e sua proteção internacional.** In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, XIV, n. 93, out 2011. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10579>. Acesso em: 21 out. 2014.

FARIAS, Gilberto. **História dos computadores:** As gerações dos computadores. 2015. Disponível em: <<http://producao.virtual.ufpb.br/books/camyle/introducao-a-computacao-livro/livro/livro.chunked/ch01s02.html>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

FILIPPO, Denise del Re; SZTAJNBERG, Alexandre. **Bem-vindo à Internet!** São Paulo: Editora Brasport Livros e Multimídia Ltda, 1997, p. 19-20.

FUNDAÇÃO BRADESCO. **Microinformática:** resumo da evolução dos computadores. Disponível em: <http://www.fundacaobradesco.org.br/vv-apostilas/mic_pag3.htm>. Acesso em: 08 maio 2015.

GAMA, Décio Xavier. Direito Autoral: reproduções da obra. A gravação de imagem e voz do entrevistado. Proteção. **Revista da EMERJ.** Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 32-37, 1999. Disponível em: < <http://bdjur.stj.jus.br/xmlui/handle/2011/73159>> Acesso em: 28 out. 2014.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

GUERREIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. 03.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual**. 3° ed. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

JALIL, Daniela Shaun. **Direitos Autorais sobre a Música na Internet**. São Paulo, 2004. <<http://www2.uol.com.br/direitoautoral/artigo0804b.htm>> Acesso em 03. Mar. 2015.

KISCHELEWSKI, Flávia Libieska N. **Entenda o Direito Autoral**. Disponível em: <<http://www.aprendebrasil.com.br/pesquisa/swf/DireitoAutoral.pdf>> Acesso em: 21 out. 2014.

KLEINA, Nilton. **A história da Internet: pré-década de 60 até anos 80**. 29 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/infografico/9847-a-historia-da-internet-pre-decada-de-60-ate-anos-80-infografico-.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

LEE, Bruno. **Ecad pede que STF suspenda nova lei de direitos autorais**. 2014. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2014-mai-07/ecad-supremo-suspenda-efeitos-lei-direitos-autorais>> Acesso em 10 mar. 2015.

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

_____. **Plágio e Outros**. Estudo em Direito de Autor. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009, p. 21.

LIMA, João Ademar de Andrade. **Bases Teóricas para Gestão da Propriedade Intelectual**. Campina Grande: EDUFPG, 2006.

LIMA, Clóvis R. M. de; OLIVEIRA, Rose. M. S. de. **MP3: Música, Comunicação e Cultura**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

MANSO, Eduardo J. Vieira. **O que é direito autoral**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MENEZES, Elisângela Dias. **Curso de Direito Autoral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA (Brasil). Secretaria de Política de Informática e Automação. **Evolução da Internet no Brasil e no Mundo**: Assessoria SEPIN. 2000. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ci000008.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

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

_____. **Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

MORAES, Luis. **Redes Peer-to-peer**. 2012. Disponível em: <<http://www.cert.pt/index.php/recomendacoes/1641-redes-peer-to-peer%20MORAES%202012-12-12>>. Acesso em 02 mar. 2015.

MUNIZ, Guilherme Resende. **Do Napster ao Grooveshark: uma análise comparativa da evolução do compartilhamento de música na internet**. 81 f. Trabalho de Conclusão (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/37592/000820003.pdf?sequence=1>> Acesso em: 26 mar. 2015.

NEGREIROS, Alexandre Hess. Alexandre Negreiros diretor do sindicato dos músicos, fala sobre o ECAD. **Núcleo de Notícias**. 2012. Disponível em: <<http://www.nucleodenoticias.com.br/2012/02/24/alexandre-negreiros-diretor-do-sindicato-dos-musicos-fala-sobre-o-ecad/>> Acesso em: 20 fev. 2015.

NUCCI, Guilherme de Souza. **Código penal comentado**. 10ª ed. São Paulo, Revista dos Tribunais, 2010, p. 869.

OLIVEIRA, Marcos de. Os primórdios da rede. **Revista FAPESP: Os 20 anos da internet no Brasil**. Fevereiro de 2011, nº 180. p 17-22.

PIMENTA, Eduardo S. **Dos crimes contra a propriedade intelectual**. 2 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2005.

_____. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004, p. 341.

QUEIROZ, Daniel Pessoa Campello. **As trocas de arquivos musicais por meio do sistema “peer-to-peer” – conduta permitida, ilícito civil ou crime?** 2007. Disponível em: <<http://jusvi.com/artigos/28237>> Acesso em: 02 mar. 2015.

ROCHA, Fabíola Bortolozo do Carmo. Plágio musical como violação de Direitos de Autor. **Revista da Seção Judiciária do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, 2011, p. 30.

RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**. 2011. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/27543-27553-1-PB.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

SACCHITIELLO, Bárbara. **Arrecadação do Ecad cresceu 70% em 2013**. 2014. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2014/03/14/Arrecadacao-do-Ecad-cresceu-70-em-2013.html#ixzz3FOIC8Dwr>> Acesso em: 06 out. 2014.

SANTAELLA, Lúcia. O impacto das novas mídias sobre a cultura. In: VILLARES, Fábio. **Novas mídias digitais (audiovisual, games e música):** impactos políticos, econômicos e sociais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p. 17-49.

SANTIAGO, Oswaldo. **Aquarela do Direito Autoral:** História – Legislação – Comentários. Rio de Janeiro: Gráfico Mangione, 1946, p.11.

SANTIAGO, Vanisa. **A Gestão Coletiva no Brasil.** Publicado em: abr. 2013. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/blog_post.php?post_id=1406> Acesso em 07 out. 2014.

_____. **A Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998:** aspectos contraditórios. 2003. Disponível em: <<http://www.ufrnet.br/~tl/otherauthorsworks/dpr0027/cej21santiagoaspectoscontraditrios.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2015.

SANTINI, Rose Marie. **Admirável chip novo:** a música na era da internet. Rio de Janeiro: EPapers Serviços Editoriais, 2005.

SILVA JUNIOR, Osvaldo Alves. **Direitos autorais:** uma visão geral sobre a matéria. 2006. Disponível em <<http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=1621>> Acesso em: 18 ago. 2014.

SILVA, De Plácido e. **Vocabulário Jurídico.** 28 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 174.

VARELLA, Guilherme. **Reforma da Lei de Direito Autoral é urgente para a sociedade.** 2010. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vida/reforma-da-lei-de-direito-autoral-e-urgente-para-a-sociedade/>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (Maringá). **Cronologia dos computadores no mundo.** 2015. Disponível em: <http://www.din.uem.br/museu/hist_nomundo.htm#top>. Acesso em: 08 maio 2015.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (Maringá). **Introdução à História da Internet no Mundo.** 2015. Disponível em: <http://www.din.uem.br/museu/hist_dainternet.htm>. Acesso em: 08 maio 2015.

ZANINI, Leonardo Estevam De Assis. O Estatuto da Rainha Ana: Estudos em Comemoração dos 300 Anos da Primeira Lei de Copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região.** Porto Alegre, nº 39, dez. 2010. Disponível em: <<http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/34976>>. Acesso em: 28 out. 2014.